ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ОБРАЗОВАНИЕ

(материалы XXXVIII научно-практической конференции
научно-педагогических работников института)

Челябинск, 3 февраля 2017 г.

Челябинск
ЧГИК
2017

УДК 008.001+378
ББК 71.0+74.58
К90

Культура – искусство – образование : материалы XXXVIII науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та / сост., авт. предисл. С. Б. Синецкий ; Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2017. — 360 с.
ISBN 978-5-94839-582-1

В сборнике представлены материалы традиционной научно-практической конференции научно-педагогических работников института «Культура – искусство – образование», состоявшейся 3 февраля 2017 года в Челябинском государственном институте культуры.

Содержание материалов посвящено исследованию различных аспектов социокультурных явлений и процессов и адресовано преподавателям, сотрудникам и аспирантам, а также специалистам-практикам, занятым в сфере культуры.

Печатается по решению редакционно-издательского совета

Научное издание

Составитель
Сергей Борисович Синецкий,
доктор культурологии, доцент

КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ОБРАЗОВАНИЕ

Материалы XXXVIII научно-практической конференции
научно-педагогических работников института

3 февраля 2017 г.

В редакции авторов статей

Заказ № 1599. Формат 60×84 1/16
Подписано в печать 01.02.2017. Объем 21 п. л. Тираж 500 экз.
Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры. Ризограф
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

ISBN 978-5-94839-582-1

© Челябинский государственный
институт культуры, 2017
© Авторы статей, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ. *С. Б. Синецкий* 12

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ИДЕАЛЬНЫХ ОТРАЖЕНИЯХ

Ланганс Е. Г.
Сократ и Аристотель: два подхода к образованию 13

Левченко М. А.
Понятие «повседневность» в гуманитарных областях научного знания 16

Меняева М. П.
Мир-согласие и культура согласия в существовании современного человека 21

Моисеенко Т. Н.
Первоэлементы как основание концептуализации внутреннего мира человека 24

Цукерман В. С.
О критериях общественного прогресса 31

КУЛЬТУРНАЯ ПАРАДИГМА В СУБЪЕКТИВНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ УЧЕНЫХ

Волкогон Ю. С.
Проблемы продюсирования игрового кино 34

Ершова Т. М.
Субъекты отечественного арт-рынка 36

Игнатьев И. А.
Особенности организационной работы по привлечению населения к занятиям в творческом коллективе Дворца культуры (на примере народного коллектива хора русской песни ДК ООО «ЧТЗ-УРАЛТРАК») 40

Кузьмина Н. В.
Символико-семиотическое проектирование: культурологический подход 42

Мантурова Н. С.
Социальные ценности: основания типологизации 46

Морозова И. Н.
Феномен человека-смартфона 51

Николаева Л. А.
Специфика менеджмента хорового исполнительства 53

Павлова А. Ю., Сколова Н. В.
Духовный театр в современном мире: некоторые аспекты изучения феномена 55

Рубцов С. Г.
Социально-культурный потенциал фестивалей творчества людей с ограниченными возможностями здоровья 60

Рябков В. М.
Методология клубоведения: методы 63

Рябков В. М.
Функции парков культуры и отдыха в педагогической литературе второй половины XX века 70

Сачкова Н. А.
Функции профессионального праздника как корпоративного в современной российской праздничной культуре 75

Склярова В. С.
Визуальная культура как объект научного исследования 78

Соковиков С. С.
Темпоральные аспекты популярной культуры 81

Стрельцов Д. Г.
Проблемы театрального продюсирования 85

Тищенко В. Г.
«Новая война» «нового века» 89

Федоринина Н. Р.
Технологии бронирования туров 93

СОЦИАЛЬНЫЕ КОММУНИКАЦИИ В ОТРАСЛЕВОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ

Александрова Н. О.
Международное сотрудничество в области издательского дела 96

Андреева И. В.
Зачем факультету музей? (музейно-выставочное пространство вуза как образовательный ресурс и инфраструктура учебно-воспитательной деятельности) 98

Бачурина И. А., Моковая Т. Н.
О результатах эксперимента по комплектованию библиотеки вуза культуры средствами ЭБС 103

Гушул Ю. В., Тихомирова Л. Н.
Междисциплинарная литературно-библиографическая лаборатория вуза: опыт первого года работы 106

Ермолаева М. В.
«Документ» и «документный текст» как ключевые понятия документной лингвистики 111

Запекина Н. М.
Публикация архивных документов: направления теоретической перезагрузки 114

Каминская Е. А.
Политическая риторика и фольклорная культура 117

Михайлова А. В.
Оценка информационно-образовательных ресурсов в процессе реализации интегративной функции вузовской библиотеки 120

Овчинникова З. А.
К вопросу об инновационных культурных функциях музеев 123

Рубанова Т. Д.
Журнал «Библиографические известия» как источник информации по истории отечественного книжного дела 126

Торопова О. В.
Логика и грамматика русского языкового мышления 129

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Гашева Н. Н.
I-я Уральская триеннале декоративного искусства 133

Гришанина-Мошкина О. В.
Роман с романсом: из опыта постановки (май 2016 года) 136

Ерхова И. Н.
Романтическая модель мира. Накопление романтических элементов в музыке конца XVIII — начала XIX в. 139

Кособуцкая Н. Ю.
Проблема образности художественного наследия
в контексте современного хореографического искусства 145

Крысанков Т. Г.
Влияние труда Ж. Ж. Новерра «Письма о танце» на дальнейшее развитие
хореографического искусства 149

Наумова Н. М.
Детская музыка Прокофьева 151

Панов Д. П.
Создание творческой аранжировки как способ формирования
и совершенствования личности студента 154

Панферов В. И.
Символические концепции танцевальных форм классического танца 159

Панферова Г. Л.
Сохранение традиций Московского Синодального хора
на современном этапе..... 163

Прудникова О. А.
Некоторые особенности фортепианного стиля Ф. Пуленка 168

Пурик А. С.
Формирование керамических изделий из комка. Элементы пропедевтики... 170

Ретнева Т. П.
Берлинский период в творчестве К. Ф. Э. Баха (на примере
соль-минорного клавирного концерта) 173

Хабибулин Р. Г.
Стилистические особенности эстрадного вокального жанра.
Сравнительный анализ классического, народного и эстрадного
стилей исполнения 175

Цидина Т. Д.
Театр изображений как предкинематографическое зрелище 179

**ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПОДХОДЫ
В ИЗУЧЕНИИ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЯВЛЕНИЙ И ПРОЦЕССОВ**

Афонькина М. А.
Социально-культурная ситуация и возникновение
первых женских образовательных учреждений в России XVIII века..... 183

Герасимова Т. В.
Евгений Иванович Забабахин: к 100-летию со дня рождения 187

Дубских Т. М.
Реконструкция этнической танцевальной культуры 190

Кашин К. С.
Обсуждение Сталинской Конституции в Челябинской области 192

Кокорина Л. К., Черкасская Н. И.
Из истории Детской школы искусств № 4 г. Челябинска 196

Лазарева Л. Н.
Традиционный праздничный календарь народа эрзя —
Эрзянь раськенть иень ковкерькс 198

Леготина А. В.
Стиль модерн и его роль в обновлении искусства
на примере архитектуры Оренбургской губернии начала XX века 202

Лешуков А. Г.
Реклама отдельных культурно-зрелищных мероприятий
в России в начале XIX в. 204

Отрыванова Л. П.
Исторические предпосылки возникновения регулярного телевидения
в России (1930–1940 гг.) 207

Пильникова А. В.
Анализ пространства специализированных лечебных учреждений
конца XIX — начала XX в. 210

Терехов А. Н.
Сохранение памяти о Чесменском сражении в культуре и искусстве 214

Тищенко Е. В.
Государство и церковь
периода революционных потрясений (1917–1922 гг.) 220

Толстиков В. С.
Художественная фотография в России
(вторая половина XIX — начало XX в.) 223

Чеботарев А. М.
Русский стиль в графическом дизайне парадных меню
коронации Александра III в 1883 г. 227

МЕНЕДЖМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ
В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

Архипова Г. Н.
Актуальные аспекты развития системы дополнительного образования в соответствии с федеральными государственными требованиями 232

Семенова Е. В., Карпова Т. Ю., Рявкина О. Ю.
Проектирование развития интеллектуального капитала..... 235

Таратута В. А.
Оценка уровня сформированности профессиональных компетенций 243

Шамаева Р. М.
К вопросу об организации детской школы искусств в вузе..... 246

Япринцева К. Л.
Федеральный интернет-экзамен в сфере профессионального образования — инструмент оценки качества сформированности компетенций специалистов 248

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
ОБЩЕЙ ПЕДАГОГИКИ

Брюховецкая А. В.
Использование упражнений системы пилатес как мотивирующего фактора к занятиям физической культурой студентов специальной медицинской группы вуза 252

Еремина Л. В.
Физиологическое обоснование построения тренировки пауэрлифтера 253

Катричева Т. Ю.
Научно-исследовательская культура..... 257

Кравчук В. И.
Особенности проведения занятий по физической культуре у студентов специальной медицинской группы..... 259

Кравчук В. И.
Проблема здоровья студентов вуза и роль физической культуры в его формировании 261

Мартынова Г. Я.
Влияние ограниченной двигательной активности на здоровье студента..... 265

Рыков С. С.
Биохимические основы выносливости 267

Санько А. Э.
Образовательный блог: определение, типология, критерии оценки 269

Селютина Е. А., Усанова О. Г.
Формирование социокультурной компетенции обучающихся РКИ:
к проблеме использования аутентичных литературных источников
в фонетических тренингах 272

Смолин Ю. В.
Особенности самостоятельной физической подготовки
студентов вуза культуры 276

ПЕДАГОГИКА КУЛЬТУРЫ

Анисимова А. Н.
Девиантное поведение подростков 279

Дуранов М. Е., Швачко Е. В.
Теория этногенеза Л. Н. Гумилева
и проблема социокультурного образования молодежи 281

Жидков А. И.
Воспитательный аспект работы с детским творческим коллективом
(из опыта работы с детским духовым оркестром) 286

Каченя Г. М.
Педагогические аспекты трансгрессии
современных социокультурных условий 288

Литвак Р. А.
Профессиональное становление будущего специалиста
социально-культурной сферы 292

Матвиенко Т. И.
Формирование социально-культурного статуса личности студентов
средствами социально-культурной деятельности 295

Шутова Л. И.
Цели-функции патриотического воспитания студентов 298

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ПОДХОД В ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОМ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Абдрахманова З. А., Новикова Н. Г.
Воспитательный потенциал информационно-коммуникативных технологий в проектной деятельности студентов (на примере виртуального музея) 301

Болтнева А. С.
Методические рекомендации по исполнению demi-plie на уроках танца в ДШИ 304

Бриске И. Э.
Вектор развития любительской хореографии на современном этапе..... 306

Григорьева В. А.
Развитие чувства ритма у младших школьников на уроках сольфеджио в ДШИ 309

Дубровина И. В.
Использование приемов и методов ТРИЗ на уроках «Слушание музыки» в младших классах ДШИ..... 312

Едакина А. С.
Специфика подбора музыкального материала концертмейстером на уроках классического танца 314

Засыпкина Т. А.
Фонетический метод как один из способов исправления недостатков звучания певчего голоса на начальном этапе обучения народному пению студентов вуза..... 317

Золотухина В. А.
Особенности работы над художественным образом в музыкальных произведениях младшего хора..... 320

Карапыш И. Г.
Технологическая концепция профессионального обучения народно-сценическому танцу в современных условиях 322

Килина Т. В.
Принципы выбора репертуара для камерного ансамбля в вузе..... 327

Коченда М. В.
Концертно-исполнительская практика бакалавра музыкальной педагогики 331

Крысанков Т. Г.
«Гимнастика» в реализации образовательных программ «Хореографическое творчество» в детской школе искусств 333

Манакова Н. В.
Психологическая подготовка юных пианистов, обучающихся в ДШИ, к выступлению 334

Попова Е. М.
Психолого-педагогическая концепция становления профессионального мастерства будущего педагога-музыканта в классе основного музыкального инструмента 338

Ржавитина А. А.
Роль изучения русского фольклора в развитии творческого потенциала детей младшего школьного возраста в рамках реализации образовательной программы «Декоративно-прикладное творчество» 341

Соболенко Н. П.
Эволюция вузовского курса «Библиотечный фонд» 343

Стрельцова Л. Н.
Вокально-хоровая работа в мужском хоре студентов непрофессионального вуза 349

Хмелева А. П.
Музыкально-творческие способности: к вопросу определения содержания понятия 351

Щедрин И. И.
Сочинения для ОРНИ в репертуаре дирижерского класса 354

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 357

ПРЕДИСЛОВИЕ

Уважаемые коллеги!

Завершился очередной научный год в Челябинском государственном институте культуры. Слово «очередной» при всей его формальной неизбежности вряд ли отражает творческое напряжение, радость интеллектуальных побед и грусть от несбывшихся планов — тот спектр эмоций, который придавал, казалось бы, рутинному процессу научно-исследовательской деятельности осмысленность, а его участникам приносил удовлетворение.

Традиционно в преддверии Дня российской науки в институте проводится конференция научно-педагогических работников по итогам отчетного года. Конференция является внутренней и служит для оценки и понимания собственных успехов и слабых сторон, консолидации научных школ, внутрикафедральных дискуссий по перспективным направлениям научных исследований.

В рамках конференции издается сборник научных работ преподавателей института с краткими статьями, представляющими научные интересы авторов. В настоящее издание включено более 100 материалов, что позволяет обозначить основную научную тематику кафедр и факультетов. Примечательно, что значительная часть публикаций принадлежит представителям художественных кафедр. Последнее говорит о гармонизации художественного и аналитического подходов в работе преподавателя, сочетаемости «гармонии» и «алгебры» в творческом процессе.

Надеюсь, что данный сборник поможет представителям разных кафедр лучше узнать научные интересы друг друга, найти партнеров по совместным проектам, создать творческие группы для решения близких научно-исследовательских задач. Важно, чтобы 2017 год стал полноценным годом подготовки к 50-летнему юбилею института, смысл которого в том числе в демонстрации интеллектуального и творческого потенциала вуза, созданного несколькими поколениями его преподавателей и специалистов.

С. Б. Синецкий,
проректор по научно-
исследовательской
и инновационной работе,
доктор культурологии

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ИДЕАЛЬНЫХ ОТРАЖЕНИЯХ

Ланганс Е. Г.

СОКРАТ И АРИСТОТЕЛЬ: ДВА ПОДХОДА К ОБРАЗОВАНИЮ

В ноябре прошедшего года «Аргументы и факты» опубликовали интервью министра науки и образования О. Ю. Васильевой. В нем среди прочего говорилось, что сегодня «педагоги часто жалуются: дети перестали задавать вопрос “Почему?”, а спрашивают “Зачем?”. В сегодняшних школьниках нет здорового любопытства, для них главное — понять, что они конкретно будут с этого иметь. Вот эта меркантильность страшна» [3]. Казалось бы, что в основе подобных высказываний лежит вполне традиционный конфликт отцов и детей. И мы часто восклицаем: «Как же так, им ничего не интересно! Вот в наше время все было по-другому: мы бежали в школу за знаниями!». Да и возраст познавательной активности детей, по утверждению психологов, длился до четырнадцати-пятнадцати лет, тогда как сегодня он едва достигает десяти. Конечно, традиционный конфликт никуда не делся. Однако есть особенности, которые характерны для переломных периодов истории, когда отцы и дети принадлежат разным эпохам. Вот и сегодня происходит нечто подобное: встречаются, условно говоря, поколение книги и поколение цифры. Последнее живет уже совсем в другом мире — прозрачном, где любые знания доступны человеку буквально с колыбели. Часто ребенок еще не умеет ходить, но уже проворно нажимает кнопки планшета. И ведь остановить все это невозможно, история вспять не поворачивается. Сетовать бесполезно. А что же полезно делать в этой ситуации? Вот и мы пришли к меркантильным вопросам, что естественно в переломные эпохи. Вопрос «Что делать?» часто не волнует молодежь, но должен волновать старшее поколение, ответственное за воспроизводство жизнедеятельности общества, за трансляцию и реализацию культуры. Но в данном случае воспроизводство невозможно без развития. В частности, без развития установок и смены позиций преподавателей.

Хотелось бы защитить молодое поколение с их вопросом «Зачем?», поскольку именно этот вопрос позволяет отрефлексировать собственные просветительские установки, состоящие и в том, что знание само по себе ценность, не нуждающаяся в обосновании. Так действительно было до появления всемирной Сети, которая и обесценила знание. Ведь его ценность во многом основывалась на недоступности всем и каждому, так же как и рецепты старинных мастеров, изделия которых ценились вдвойне, поскольку у каждого мастера был свой секрет. А чтобы получить знание, требовалось приложить немало личных усилий,

пройти через ряд трудностей сословного, финансового, интеллектуального характера. Получение информации усилий не требует.

Безусловно, информация — это не знания. А чем, собственно, отличается то, что получает молодой человек от учителя, от того, что он получает в Сети? (Кстати, автор недавно выяснила, что некоторые студенты сопоставляют лекции с различными источниками в Интернете и обсуждают, что и откуда позаимствовал преподаватель.) Принципиальные свойства информации — фрагментарность, избыточность, стерильность, т. е. изолированность от контекста истории создания и *возможности употребления* и, наконец, от личностного опыта достижения истинного знания. Так что Ж. Бодрийяр был прав, когда писал: «Мы находимся в мире, в котором становится все больше и больше информации и все меньше и меньше смысла. … Там, где, как мы полагаем, информация производит смысл, происходит обратное» [2]. Вопросы, которые задает сегодня молодой человек, — это вопросы о смысле той информации, которой мы его «пичкаем». А для нас это вопрос о возможностях превращения информации в знание. Попробуем обратиться к образцам, представленным в истории философии, а именно к той образовательной деятельности, которую вели Сократ и Аристотель. Конечно, оба мыслителя не употребляли термина «образование», но проблема передачи знания занимала обоих. И они демонстрировали в своей деятельности два совершенно разных подхода к этой проблеме.

Сократ считал, что человек должен существовать из собственных убеждений, основанных на самостоятельно добытом знании, не оглядываясь на расхожие мнения и традиционные авторитеты в своей мысли и деятельности. К этому, по мысли философа, ведет путь заботы о своей душе и о добродетели, в которой заключается человеческая доблесть. Прежде чем управлять государством или заниматься каким-то другим делом, необходимо познать самого себя. Ведь тот, кто не знает себя, не может понимать и других; он не может управлять ни домом, ни государством, «…он не будет даже понимать, что он делает» [4, с. 264]. И в первую очередь следует позаботиться о важнейшей части своей души — разумной и познающей, поскольку за отсутствием ума (разумения) человек доверяется мнению, из чего происходит зло в жизни и вред в делах. Важно знание сути вещей и дел человеческих. Знающий (по Сократу значит — добродетельный) человек не может поступать дурно, действовать во вред, поскольку его деятельность определяется не мнениями, а истинным знанием, которое он может с полным основанием *использовать*. Но просто так знания не передаются, тем более (как показывает опыт) те общие философские понятия, о которых размышляли Сократ и Платон.

Тогда с чего следует начинать? С того, чего человек *не знает*, прежде всего, о себе. Путь самопознания, который проделывали собеседники Сократа посредством его знаменитой майевтики, шел от обыденных очевидностей их со-

знания к тому его пределу, где заканчивались все представления и где вдруг открывалось непонимание того, на что было направлено «исследование». В своих диалогах Сократ создавал такое напряженное пространство, которое индуцировало возможность самостоятельного *определения своего незнания*, а затем самостоятельного понимания сути обсуждаемых вещей.

В целом, это был путь перехода от мнений и представлений к своему незнанию, а от него — к знанию, что требовало серьезных усилий понимания и мысли. Если это удавалось, то у человека появлялись собственные знания и убеждения не идеологического, а содержательного, промысленного плана, исходя из которых он мог сам выстроить основания своей жизни и деятельности. Он становился самостоятельным. Не в этом ли состоит одна из базовых ценностей образования и сегодня?

Ключевой момент в этой части для нас состоит в том, что у человека в его сознании должно быть *место, предуготованное для знания*, иначе в нем нет необходимости. Слова Сократа «Я знаю, что ничего не знаю, но другие и этого не знают» как раз указывают на подобную ситуацию. Метод майевтики и был методом расчистки таких мест в душе собеседников. А вопрос «Зачем?», который так нас раздражает сегодня, — это ведь попытка действительно *освободить* место для *своего* знания.

В отличие от Сократа, Аристотель писал трактаты и читал лекции. У него были не собеседники, а слушатели. И это меняет всю картину. Как и Сократ, Аристотель жил и работал во времена кризиса полисной системы. Вопрос об устоях человека стал еще более актуальным. Аристотель отвечал на него в рамках созданных им практических наук Этики и Политики, где целью исследования являлось не созерцание, а задание общих знаниевых рамок для поступков и вообще для деятельности людей. Это и отличало подход Стагирита от подхода Сократа. Продвигая собеседника вопросами, Сократ вместе с ним прокладывал путь, способствуя рождению его (собеседника) собственной мысли и понимания. Аристотель вел своих слушателей дорогой, которую он уже, так или иначе, прошел сам. Получается, что он отделил и придал объективный статус знаниям, которые должны иметь общий характер (и он подробно излагал их в своих лекциях) от опыта понимания, который человек должен проделать сам. Не зря Аристотеля считают основоположником наук. По Сократу основанием для поступков и действий человека является то, что он понял сам на собственном опыте исследования в символическом горизонте Блага. По Аристотелю таким основанием служит усвоенное готовое знание и желание, воля ему следовать, для чего в государстве «воспитание и занятие должны быть установлены по закону…, а на непослушных людей … налагать наказания и возмездия…» [1, с. 283–289]. Вне полиса нет человека (человек — существо политическое), поэтому благо государства и народа выше и значимее, чем благо индивида. Первое и следует выбирать

и поддерживать. Значит, человек не определяет собственных целей, а только выбирает средства к цели, орудия, а также способы их употребления (чему и способствует усвоение знаний). Почему? Поскольку последняя, т. е. совершенная, цель известна. Такова, в общих чертах, мысль Аристотеля.

Нетрудно понять, чей подход возобладал в истории образования, хотя, безусловно, этому способствовало множество объективных причин и факторов. И никто не отрицает значимости общих объективных знаний. Но зачем современному молодому человеку выслушивать многочасовые лекции, если вся информация по предмету находится в открытом доступе? И в чем в этом случае состоит принципиальное содержание работы преподавателя?

Ответ, в принципе, понятен. Если не осуществлять перевод информации в знание, необходимое лично кому-то в конкретной деятельности и жизни, то, в конечном итоге, профессия преподавателя исчезнет. Ее заменят цифровые глубины необъятного информационного пространства.

Литература

1. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 4. Никомахова этика. Большая этика : пер. с древнегреческ. [Текст] / Аристотель ; общ. ред. А. И. Доватура. — Москва : Мысль, 1984. — С. 374–644.

2. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции : пер. с франц. [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр // Existentia. LiveJournal, 2012. — Режим доступа: http://existensia.livejournal/com/9726/html.

3. Васильева, О. Ю. Министр науки и образования РФ. Интервью глав. редактору «Аргументов и фактов» Н. Зятькову [Текст] / О. Ю. Васильева // Аргументы и факты. — 2016. — № 46 (16–22 ноября). — С. 8.

4. Платон. Сочинения : пер. с древнегреческ. [Текст]. В 4 т. Т. I / Платон ; общ. ред. А. Ф. Лосев и др. — Москва : Мысль, 1990. — 860 с.

Левченко М. А.

ПОНЯТИЕ «ПОВСЕДНЕВНОСТЬ» В ГУМАНИТАРНЫХ ОБЛАСТЯХ НАУЧНОГО ЗНАНИЯ

Возрастание интереса к повседневности, обыденности, приоритет привычного в современном гуманитарном знании, на наш взгляд, вызван рядом обстоятельств:

– усложнение социокультурных процессов, их динамизм и интенсивность привели к сознательному расширению «арсенала» имеющихся средств и способов постижения данной сложности;

– XX век принес достаточно много событий прогрессивного характера (технические достижения, научные революции), но и отразил «негативную событийность» (мировые войны) — в подобной ситуации своеобразным «ответом»

исследователей стало обращение к миру повседневного, рутинного, обыденного и, в итоге, понятного и объяснимого пространства жизни, которое контролируется самим человеком;

– со временем все более усиливается (хотя бы на декларативном уровне) приоритет гуманистических ценностей, что неизбежно укрепляет статус и значимость жизненного мира человека, ценность его повседневного существования;

– экспансия ценностей личного потребления, значимость комфорта, удобства, разнообразие выбора на рынке товаров и услуг обозначили доминирование факторов бытовой состоятельности человека, что, безусловно, подчеркивало необходимость обращения к повседневному пространству жизни.

Однако сколь бы актуальными ни были имеющиеся факторы, провоцирующие интерес к области обыденного, повседневного в современной культуре, обращение исследователей к данному пространству (пусть и не в качестве специального научного предмета исследования) обнаруживается еще на самых ранних этапах философско-культурологического знания. По сути, феномен *повседневного* всегда возникал как антипод *событийного*, служил фоном выдающегося и обосновывал своим присутствием саму идею иерархии — как соотношение над-обыденного и рутинного бытия.

Обращение к теме повседневности как отдельной научной категории и направления исследования можно встретить еще в трудах В. Дильтея, Г. Зиммеля, Х. Ортега-и-Гассета. Наиболее подробные подходы к анализу повседневности представлены в работах П. Бергера, Т. Лукмана, П. Штомпки, А. Щюца, Ю. М. Лотмана.

Прежде всего, особый интерес представляют *исторические* подходы к исследованию повседневности (Ф. Бродель, Н. Элиас, Л. Февр, А. Хеллер). Основной содержательный посыл связывался в данном направлении с изучением поля истории не столько с позиций выдающихся личностей и событий, сколько с влиянием обыденного, массового сознания на становление исторического хода событий. Определенным новшеством в данном направлении (вопреки субъективистскому Н. К. Михайловского, В. М. Лаврова, Л. П. Карсавина) было изучение исторического *текста* через обыденный *контекст* — фон жизни и существование простого обывателя («безмолвствующее большинство») с его повседневными жизненными практиками.

Еще одно разработанное направление в определении проблематики повседневности — *социологическое* (П. Бергер, Н. Лукман, П. Штомпка, А. Щюц). В рамках данного подхода основное внимание уделяется усредненности общественного мнения, его нормальности и привычности, будничности, самоочевидности, его «само собой разумеющемуся характеру» (П. Бергер, Т. Лукман). П. Бергер и Т. Лукман анализируют феномен повседневности, используя категорию «конструирования реальности»: то есть наше сознание и наши привычные

представления выступают в качестве схемы (схем типизации), объясняющей реальность: «Реальность повседневной жизни всегда оказывается хорошо понятной зоной, за пределами которой — темный фон» [2, с. 77]. В современных социологических концепциях на смену категории «конструирования» приходит «конституирование». Так, В. Н. Сыров понимает конституирование как особый код, возникающий в сознании человека при решении той или иной проблемы. Тем самым повседневность предстает в виде своеобразной «машины по производству значений», созданию и преобразованию объектов в понятные, знакомые и объяснимые обыденному сознанию конструкции [11].

С точки зрения основателя феноменологической социологии А. Шюца, повседневность — это сфера человеческого опыта, характеризующаяся особой формой восприятия и осмысления мира, возникающей на основе трудовой деятельности.

В современных традициях качественной социологии феномен повседневности используется при изучении материала жизненных стратегий личности, жизненного пути, жизненных ориентаций — выступает как база эмпирического материала, позволяющего трактовать каждодневную реальность человеческих взаимодействий (Ю. М. Резник, И. А. Бутенко, В. А. Климова, Л. А. Савченко и другие): «Повседневность — это целостный социокультурный жизненный мир, предстающий в функционировании общества как “естественное”, самоочевидное условие человеческой жизнедеятельности» [7].

В ракурсе *философского* направления повседневность предстает отдельной сферой жизнедеятельности человека, своеобразным феноменом «тутбытие» (М. Хайдеггер). Наиболее важным с позиций философского анализа можно признать концепт «жизненного мира», введенный Э. Гуссерлем, понимаемый им как «действительно наглядный, действительно испытуемый и доступный опыту мир, в котором практически разыгрывается вся наша жизнь, остается как он есть в его собственной сущностной структуре, в его собственном конкретном стиле причинности неизменным, что бы мы безыскусно или в порядке искусства ни делали» [10]. Итак, мы можем видеть, что в концепции Гуссерля происходит сближение понятия «жизненный мир» и «мир повседневности», при котором повседневность трактуется как динамичный жизненный мир человека, который проектируется и формируется каждой личностью, а динамика основывается на взаимодействии процессов «оповседневнивания» и «преодоления повседневности».

Исследование повседневности также присуще *психолого-педагогическим* теориям, подчеркивающим важным осмысление взросления человека, образующиеся в данном процессе поведенческих реакций на преобразующееся окружение (В. Т. Кудрявцев, Т. А. Ромм, И. Т. Касавин, С. П. Щавелев и другие). Под основными параметрами повседневности И. Т. Касавин и С. П. Щавелев понимают, во-первых, поле повседневности — отрезок жизни, рамки которого обозначены биографическими, биологическими, экологическими факторами.

Во-вторых, это социальная ситуация, с которой сталкивается индивид или группа. В-третьих, доступный мир опыта, выражающийся в многообразии пересекающихся субъективных миров других людей. В-четвертых, временные границы повседневности. И пятый параметр — смысловые связи переживаний, предопределенные трансформацией психических процессов и структур, вытекающих из жизненных фактов человека [5].

Исследователи определяют уровни повседневной жизни от простого приспособления до уровня прорыва за грань повседневности, параметры повседневности. При этом подчеркивается, что повседневность выступает неотъемлемой частью нашего чувственного и рационального опыта, «хранилищем и транслятором наших идей» [3].

Наиболее важным оказывается для нас поиск методологических оснований *культурологического* анализа феномена повседневности. В ракурсе культурологического осмысления феномена повседневности основное внимание уделяется традициям, ритуалам, стереотипам, категориальным системам и т. п. (Ю. М. Лотман, Л. Н. Коган, Г. Гарфинкель, Ю. Хабермас и др.), то есть стабильным (и даже рутинным) основаниям жизнедеятельности человека.

В культурологическом направлении мы можем выделить три укрупненных подхода к трактовке повседневного: 1) *семиотический* (Ю. М. Лотман), 2) *коммуникативный* (Ю. Хабермас), 3) *социокультурный (*Л. Н. Коган, Л. Г. Ионин, В. Т. Шапко).

Так, с точки зрения семиотического подхода, внедренного Ю. М. Лотманом, повседневность (и даже повседневные детали бытового поведения) выступает в качестве семиотического кода, позволяющего расшифровывать скрытые смыслы. Это «взгляд изнутри» культуры, реализуемый на контрасте «обычного» и «необычного»: обычное трактуется людьми как естественное, единственно возможное и нормальное, в то время как необычное представляет собой государственное, культовое, обрядовое [8].

С точки зрения Ю. Хабермаса (коммуникативный подход), повседневный жизненный мир — это некий фон, в котором находятся коммуникативно-действующие индивиды, вырабатывающие «образцы толкования» сложившихся традиций и фона общественной жизни.

Наибольший интерес для нас в ракурсе данного культурологического исследования приобретает социокультурный подход, ставящий в центр внимания феномен «актуальной культуры», при помощи которого и интерпретируется повседневная жизнь человека. Понятие «актуальная культура» было введено Л. Н. Коганом в 70-е гг. XX века для обозначения ценностей, реально функционирующих в обществе в конкретную эпоху. В данном вопросе Л. Н. Коган придерживается ценностно-нормативной интерпретации повседневности, вводя понятие «аксиология повседневности» [6].

В. Т. Шапко развивает концепцию актуальной культуры, значимую для нас с позиций теоретико-методологического обоснования «живой музыки». Так, в пространстве культуры им выделяются два слоя: культурная память и, собственно, актуальная культура [12]. Актуальная культура определяется В. Т. Шапко как область культуры, непосредственно функционирующая в данном обществе в данное время и наиболее наглядно проявляющаяся в культуре труда, культуре быта и культуре поведения [12]. Культурная память представляет собой те знания, умения и навыки, которыми люди располагают, но не пользуются, потому что обладают более современными и удобными формами и методами решения аналогичных задач. Другими словами, речь идет о сопоставлении потенциального (культурная память) и реального (актуальная культура) слоев. Таким образом, феномен «живой музыки» будет пониматься нами не только как встроенный в пространство повседневной, но и актуальной культуры.

В целом, исходя из предложенных направлений и подходов, мы можем обратиться к ключевым трактовкам, определениям термина «повседневность»: «Слово “повседневность” обозначает само собой разумеющуюся реальность, фактичность; мир обыденной жизни, где люди рождаются и умирают, радуются и страдают; структуры анонимных практик, а также будничность в противоположность праздничности, экономию в противоположность трате, рутинность и традиционность в противоположность новаторству» [9].

«Повседневность — это целостный социокультурный жизненный мир, предстающий в функционировании общества как “естественное”, самоочевидное условие человеческой жизнедеятельности» [7].

«Повседневная жизнь представляет собой реальность, которая интерпретируется людьми и имеет для них субъективную значимость в качестве цельного мира» [1].

«Повседневное — не просто рутина и однообразие, но объективный и субъективный опыт, предполагающий универсализм и единичность практик и переживаний, наличие связи и преемственности между поколениями (здесь обращает на себя внимание важность социальных институтов, обеспечивающих связь между поколениями или определяющих характер этих связей)» [4].

Литература

1. Бергер, П. Социальное конструирование реальности [Текст] / П. Бергер, Т. Лукман ; пер. Е. Руткевич. — Москва, 1995. — С. 38.

2. Бергер, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания [Текст] / П. Бергер, Т. Лукман. — Москва : Медиум, 1995. — 323 с.

3. Волохов, С. П. Естественная речь и мир повседневности: нахождение смысловых границ [Текст] / С. П. Волохов // Теория и практика современной письменной речи : сб. м-лов науч.-практ. конф. / под ред. Н. Д. Голева. — Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2003. — С. 169–177.

4. Зайцева, Т. А. Повседневность как исследовательская проблема [Текст] / Т. А. Зайцева // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. — 2013. — № 2 (10).

5. Касавин, И. Т. Анализ повседневности [Текст] / И. Т. Касавин, С. П. Щавелев. — Москва : Канон+, 2004. — 431 с.

6. Коган, Л. Н. Очерки теории социалистической культуры [Текст] / Л. Н. Коган, Ю. Р. Вишневский. — Свердловск, 1972. Гл.5.

7. Козлова, Н. Н. «Повседневность» [Текст] / Н. Н. Козлова // Новая философская энциклопедия. В 4 т. — Москва, 2001. — Т. 3. — С. 254–255.

8. Лотман, Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века [Текст] / Ю. М. Лотман // его же. Избранные статьи. — Т. I. — С. 249.

9. Марков, Б. В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. [Текст] / Санкт-Петербург, 1999. — С. 291.

10. Розенберг, Н. В. «Жизненный мир» как культурно-исторический мир повседневности в феноменологии Э. Гуссерля [Текст] / Н. В. Розенберг // Вестник ТГУ. — 2008. — № 8.

11. Сыров, В. Н. О статусе и структуре повседневности (методологические аспекты) [Электронный ресурс] / В. Н. Сыров. — Режим доступа: http://siterium/trecom.tomsk.su/Syrov/stext11.htm.

12. Шапко, В. Т. Феномен актуальной культуры [Текст] / В. Т. Шапко // Социс. — 1997. — № 10. — С. 98–106.

Меняева М. П.

МИР-СОГЛАСИЕ И КУЛЬТУРА СОГЛАСИЯ В СУЩЕСТВОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА

Целостность современного человека оказалась под угрозой в связи с кризисом культуры, к которому привело возрастание технической мощи, господство материально-чувственной стороны в человеческом мире и усиление утилитарно-прагматической направленности человеческой деятельности. Кризис культуры в наше время проявляется в усилении массовизации, унификации, стереотипизации, что ослабляет личностное и индивидуальное начала в человеке, его критическое мышление. Кроме того, возникшая в процессе компьютеризации компьютерная рациональность автоматизирует, схематизирует и алгоритмизирует человеческое мышление и деятельность, порождая противоречия во внутреннем и внешнем мирах.

О раздробленности человеческого *Я* пишут Е. Г. Трубина, В. О. Шелекета, Е. О. Труфанова и др. Проблема целостности современного человека обсуждается многими исследователями. Внимание на то, что несобранность человека мешает ему найти себя в мире, найти свое место в нем, обратил В. В. Бибихин в своей работе «Мир». Он различает три слова *мир* [1, с. 207]: 1) мир — вселенная,

универсум; 2) мир — человеческий; 3) мир, противоположный войне, мир как покой, согласие, который предполагает отсутствие войны.

В. В. Бибихин ведет речь о мире как безусловной целостности, «полнота которого ощущается, но не вычисляется» [там же, с. 18]. Он рассматривает мир как целостную форму, форму всеобъемлющей цельности, как единство, как бытие [там же, с. 23]. По словам В. В. Бибихина, «мир приходит неслышно; чтобы расслышать его, надо услышать тишину. Тогда мы вдруг начинаем слышать голоса всех вещей как бы издали; они словно приходят в согласие. Мир не кроме вещей, но он и не вещь и не имеет го́лоса среди других голосов; он заколдованное и завораживающее со-гласие, такое, которого среди голосов мира не бывает… Согласие мира удается сразу» [1, с. 76]. Для В. В. Бибихина мир есть согласие и только в мире человек находит себя. «Человек сначала узнаёт собственное существо в мирной тишине мира, и только найдя себе место в ней, он может знать это, а не просто страдать от этого: что нигде больше вне мира-согласия, в растерянном мире-скоплении распавшихся вещей и сбивчивых голосов он себя не найдет, и все, что найдет, будет не он» [1, с. 80]. Мыслитель отказывается принимать раскол мира на мир-универсум, скопление вещей и мир-тишину, согласия человека с самим собой и со всем, поскольку «по-настоящему они есть только вместе и один без другого потерян» [1, с. 80]. Но «мир один, нет “целого мира” без мира согласия… Согласие раньше *всего*. Без опыта целого у нас нет никакого мира [1, с. 81]. По мнению В. В. Бибихина, целое вернет покой и согласие. «Мир — это согласие, в котором только и открывается целое» [1, с. 144]. Мир существо человека: потому что покой, согласие с самим собой. Мир — то единственное, в чем человек приходит к согласию с самим собой [1, с. 263].

Думается, что суть согласия заключается в существовании различного вместе, так как без каждого нет целостности. Различия не отбрасываются, а допускаются, признаются, осознаются, преодолевается их разделение и утверждается взаимная близость. Согласие — форма взаимодействия различий, при которой они равноценны.

Если мир сам по себе есть согласие, то в человеческом мире согласие не возникает само по себе. Согласие «организуется» сознательно. Установление согласия требует работы человеческой мысли. Отсюда, согласие является культурно-опосредованной формой отношения.

Сознательное установление согласия позволяет вести речь о культуре согласия, которая означает возведение согласия в культ, его культивирование, отсюда, культура согласия может восприниматься как результат целенаправленной деятельности, так как она не может возникать спонтанно и требует сознательных усилий.

Культура согласия представляет собой совокупность типов отношений, скрепляющих в органическое единство все многообразие сторон, на основе чего образуется устойчивая целостность.

Культура согласия становится все более востребованной в связи с том, что существование человеческого *Я* сегодня характеризуется раздробленностью. Человеку необходима воля к согласию, утверждение его словом и делом, чтобы обрести мир как согласие внутри и вне себя.

Думается, что культура согласия сопряжена с миром-согласием. Они близки друг другу тем, что несут в себе согласие как то, что гарантирует и обеспечивает целостность, единство, устойчивость и стабильность и тем самым жизнеспособность, а потому они конструктивны по своему значению и потому являются ценными.

Культура согласия представляет собой способ персональной идентификации, благодаря которому происходит осознание и понимание человеком самого себя, без чего невозможно выстраивание целостного индивидуального «мира человека». Культура согласия способствует обретению человеком мира-согласия. Другими словами, восстановление целостности человеческого *Я* посредством культуры согласия позволит обрести человеку мир-согласие и выйти в состояние бытия. Быть для человека значит сохранить собственную внутреннюю целостность, что возможно только на основе культуры согласия, которая предполагает, что человек прислушивается к голосу своей совести, живет с ней в ладу и действует в соответствии с ее требованиями. От человека требуется осознание и культивирование его способности гармонизировать, уравновесить.

Согласие нетождественно соглашательству, когда происходит подчинение одного другому путем подавления, унификации различий. Человек согласный не противопоставляет, а объединяет, различает, чтобы соединять, отличает существенное от несущественного и устанавливает связи не механически, а по смыслу, что позволяет создать жизнеспособную целостность. Человек согласный руководствуется принципом интегрализма, предполагающим рефлексию, способность оглядываться и тем самым держать в целостности различное.

Найти свое место в мире как целостности — значит сохранить целостность собственного *Я*, которое у современного человека раздроблено, поскольку соотносится человеком с «миром распавшихся вещей» (В. В. Бибихин), а не с миром-согласием. Чтобы вернуть себя в мир-согласие, необходимо сделать акцент на согласии и его культивировать (закреплять, воспроизводить), т. е. развивать культуру согласия.

Таким образом, для преодоления расколотости человеческого *Я* необходима его самосборка, которая невозможна без разрешения внутренних противоречий на основе культуры согласия. Восстановление целостности современного человека позволит ему найти себя в мире, встроиться в его целостность и ощутить согласие со всем миром, тем самым обрести мир в себе и вокруг.

Установление отношений согласия на индивидуальном уровне предполагает собранность человека, его ответственность (т. е. способность дать самому себе

ответ, отчет), саморефлексию, позволяющую держать различия в целостности, а также способность к самоорганизации, самоконтролю и к разумному самоограничению, т. е. умеренности. Если человек умеет сказать себе «нет», ограничить себя, опираясь на собственный разум, соблюдать меру, избегая крайности, то он способен найти середину, встав на которую можно смотреть во все стороны, вокруг и держать целое. Осознавая ценность согласия, такой человек действует в соответствии со знанием того, что согласие как форма взаимодействия различий делает противоречия управляемыми.

Литература

1. Бибихин, В. В. Мир [Текст] / В. В. Бибихин. — Санкт-Петербург : Наука, 2007. — 431 с. — (Сер. «Слово о сущем»).

2. Меняева, М. П. Культура согласия: сущность, становление, воспроизводство [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... доктора филос. наук / М. П. Меняева. — Челябинск, 2015. — 41 с. — Режим доступа: http://dlib.rsl.ru/01006645164.

3. Меняева, М. П. Логико-семантический и философско-культурологический анализ понятия «культура согласия» [Текст] / М. П. Меняева // Вестник Челяб. гос. ун-та. Сер. «Философия. Социология. Культурология». — 2009. — № 33 (171). — С. 126–130.

4. Меняева, М. П. Культура согласия в контексте существования современного человека [Текст] / М. П. Меняева, В. С. Невелева // Вестник Челяб. гос. ун-та. Сер. «Философия. Социология. Культурология». — 2012. — № 18 (272). — С. 7–11.

5. Трубина, Е. Г. Идентичность в мире множественности: прозрения Х. Арендт [Текст] / Е. Г. Трубина // Вопросы философии. — 1998. — № 11. — С. 123–130.

6. Труфанова, Е. О. Идентичность и Я [Текст] / Е. О. Труфанова // Вопросы философии. — 2008. — № 6. — С. 95–105.

7. Шелекета, В. О. Проблема и перспектива целостности бытия человека в культуре [Текст] / В. О. Шелекета, В. Ю. Ивахнов, С. И. Копылов // Вопросы культурологии. — 2011. — № 4. — С. 9–14.

Моисеенко Т. Н.

ПЕРВОЭЛЕМЕНТЫ КАК ОСНОВАНИЕ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ВНУТРЕННЕГО МИРА ЧЕЛОВЕКА

Начиная с XIX столетия человечество переживает взлет науки, превратившейся в материальную силу прогресса. Но чем больше мы получаем сведений о происхождении новых знаний, тем все явственнее становится, что эти знания имеют древние корни. Несмотря на научные достижения, мы периодически возвращаемся к древнейшим идеям об устройстве мира, о мироздании, которые сохранились в мифах, преданиях, сказках, обрядах и традициях, отражающих суть природных явлений не формулами и схемами, а образами и символами.

Во все времена своего существования человечество только и занимается тем, что настойчиво ищет смысл своего существования и стремится выработать универ-

сальное всеохватывающее миропредставление. И чем дальше научно-технический прогресс уводит человеческое сообщество от индивидуума, его составляющего — самого человека, тем все острее и даже трагичнее становится эта проблема.

Успехи техногенной цивилизации порождали представление, что именно она является главным магистральным путем развития человечества, но современное положение в мире показало, что система ценностей такой цивилизации привела человечество к опасной черте, что резервы эволюционного развития этого типа практически исчерпаны.

Преодоление глобальных кризисов предполагает поиск новых стратегий развития, а следовательно, критического анализа ценностей, лежащих в основании культуры техногенного общества. В этой связи возникают вопросы о ценностях научной рациональности и научной картины мира как неотъемлемых компонентов современной культуры.

В такие моменты дестабилизации смыслового пространства культуры человек оказывается «растворенным» во внешних информационных потоках, утрачивает смысложизненные ориентиры и переживает острый дефицит экзистенциального знания и кризис самоидентификации.

Сегодня особенно остро обозначает себя проблема выработки у человека способности противостоять смысловому вакууму и развитию чувства бесцельности и пустоты, способности искать и находить смысл в любой жизненной ситуации и согласовывать его со своим пониманием «абсолютного» смысла своего существования.

Согласно учениям древнегреческих философов, все существующее состоит из четырех элементов: земли, воды, огня и воздуха. Четыре первоэлемента бытия, четыре стихии являются устойчивыми образами для создания метафорических выражений в описании внутреннего мира человека.

Выбор первоэлементов в качестве основания концептуализации внутреннего мира человека неслучаен и во многом обусловлен фольклорно-обрядовыми традициями: уже древний человек приписывал им всевозможные, в нашем современном понимании сверхъестественные, мифо-магические свойства. В этнографии изучение верований и артефактов, связанных с огнем как неотъемлемой составляющей народной жизни, представлено в работах Д. К. Зеленина, В. Харузиной, Н. А. Харузина.

Представители функциональной теории (А. К. Байбурин и К. Леви-Строс) исследовали функции огня в обрядах и ритуалах. Они указывали на его многофункциональность и возможность объяснения через функции его семантического значения. Определение константных функций огня в мифологии и ритуальной практике очертило круг востребованности объекта в жизни социума.

Для выявления спецификации вербального выражения, новых потенциальных смыслов, которыми могут наполняться элементы первостихий в жизне-

деятельности человека, следует учитывать особенности их смысловой интерпретации в древнегреческой философии. Наиболее образным (метафоричным) в мировой культуре является первоэлемент «огонь», и, видимо, поэтому образ огня является наиболее ярким и многообразным.

Согласно античным философским учениям об устройстве мира, у истоков которых стояли Фалес, Анаксимен, Гераклит и Аристотель, лексема «огонь» является наименованием первоэлемента, наравне с «водой», «воздухом» и «землей», из которых сотворен мир и человек. Для Фалеса началом всего сущего является вода; в его понимании данная стихия дарует жизнь и является источником питания. В представлении Анаксимена воздух как стихия лежит в основе мироздания, это элемент, из всех остальных в наибольшей степени характеризующийся отсутствием каких-либо осязаемых качеств, тактильно воспринимаемых признаков (воздух вряд ли можно увидеть, он бесцветен, к нему невозможно прикоснуться). Для Гераклита первоначалом всего сущего стал огонь, в котором как раз проявляется идея стихии — стихии, которая сама же является процессом своего изменения. Гераклит стал искать абсолют в самой подвижности мироздания и нашел его в огне, который является одновременно и стихией, и процессом. Так же как и в случае с водой Фалеса и воздухом Анаксимена, огонь Гераклита — это нечто большее, чем видимый физический огонь. Огонь Гераклита есть то, что движет все. Он есть живая душа изменения. Видимый огонь не есть символ или иллюстрация этого всеобщего изменения. «Он есть его чувственное явление, подобно тому, как верхушка айсберга есть лишь видимая часть скрытой под водой массы льда, причем лед в этой верхушке ничем не отличается по природе ото льда остального айсберга» [7]. Огонь Гераклита — это не разрушительное пламя всеобщего пожара, а разумная субстанция, творящая мир в соответствии с законами и логикой. По Эмпедоклу, причиной возникновения вещей была не разумная и целесообразная воля и творчество богов, а только природная необходимость и случайность. Из первичного смешения элементов прежде всего выделился воздух, который и распространился вокруг. Затем выделился и огонь. Не найдя себе место наверху, т. к. это пространство было уже занято воздухом, огонь стал растекаться под куполообразным сгущением, который образовал воздух. Поднимаясь кверху, огонь растекался в разные стороны под этим куполом. У Эмпедокла, наряду с мыслью о случайности происхождения элементов, была и мысль о природной необходимости этого процесса. Эмпедокл и его последователи утверждали, будто «огонь, вода, земля и воздух — все это ... существует от природы и случая; искусство здесь ни при чем; в свою очередь и последующие тела произошли через посредство этих первооснов, совершенно неодушевленных. Эти первоосновы нашлись по присущей ей случайной силе, и там, где они сталкивались, они как-то друг к другу прилаживались: теплое к холодному, сухое к влажному, мягкое к твердому...» [7]. Из четырех физических элементов

Эмпедокла особо важную роль также играет огонь. Философ, признав началом всего вражду и любовь, сказал, что все возникло из огня и в огонь разрешится. Это одно из доказательств сильного влияния, которое имело на Эмпедокла, по-видимому, учение Гераклита. Ввиду особого значения, которое в физике Эмпедокла имеет огонь, об Эмпедокле можно сказать, что он, строго говоря, оперирует двумя физическими элементами: огнем, который он рассматривает сам по себе, и противоположными огню элементами, каковы для него земля, воздух и вода.

В учении Аристотеля также все объекты материального мира состоят из четырех первоначальных элементов, которые преобладают в вещах в разной степени. Предметы, содержащие больше огня и воздуха, будут «стремиться вверх» как легкие и подвижные, а те, в которых преобладают вода и земля, будут «стремиться вниз». Так, например, если будет преобладать земля, то предметы будут располагаться ниже тех, в которых преобладает воздух.

Формирование учений об устройстве мира в античной философии происходило через призму представлений о стихиях как основах мироздания — первостихиях. Представлений, что в основе многообразия вещей лежит первоэлемент.

Представляя собой базовый элемент культуры, обретая широкую семантическую потенцию в художественном восприятии носителей языка, стихии также становятся объектами наблюдения и в гуманитарной сфере: философии, истории, литературоведении, языкознании и др. Согласно высказыванию русского философа В. К. Кантора, слово «стихия», «благодаря творчеству русских писателей стало одним из ключевых понятий в русской культуре, которое невозможно объяснить словами, но которое ощущается всеми русскими и остается загадкой для цивилизованных европейцев». На современном этапе описание культурных концептов актуально и важно: они отражают менталитет языковой личности, в них сконцентрирован многовековой опыт, культура и идеология народа. Стихии являются центральной категорией в научно-лингвистическом описании языкового отражения мира, помогающей вскрыть механизмы преломления в сознании человека объективной реальности (Н. Д. Арутюнова, А. П. Бабушкин, Д. С. Лихачев и др.).

Первостихии — первоматерия, первовещество, первоэлемент, единое начало, materia prima (от лат. Substratum — основа, фундамент) — в широком смысле, основа всего существующего, отождествляющаяся с материей и субстанцией. Они играли определяющую роль в жизни всех народов, и яркое подтверждение этому находим в мифах как одной из форм познания мира и самопознания, отражающих представления человека о реальности, обрамленные фантазией. Так, по словам М. М. Маковского [6], «диалектика мифа состоит именно в том, что человек как бы “растворяет” себя в природе, сливается с ней и овладевает силами природы лишь в воображении; вместе с тем это овладение силами природы (пусть в фантазии) означает начало истории “духа” и конец чисто

животного бытия». С древнейших времен люди поклонялись стихиям как представителям мира природы, обожествляли их, искренне веруя во всемогущество природных сил, в свою зависимость от них, что фиксировалось в обрядах и верованиях, направленных на обеспечение богатого урожая, хорошего приплода скота, счастливой семейной жизни, защиту от воздействия злых сил. Стихии — земля, вода, огонь, воздух — одухотворялись в язычестве, и именно от них во многом зависела жизнь наших предков.

Вода почиталась в древнем мире как источник жизни. Люди также верили в ее очистительную, священную силу, и «водопоклонение оставалось долго у русских в своей силе».

Воздух представлялся той средой, где содержатся болезни, по воздуху могла начаться порча. Такие свойства для воздуха были характерны либо во время затмения луны, либо в безлунные ночи. Чтобы обезопасить себя от негативного воздействия, человек, оказавшись вне дома, должен был не вдыхать нечистый воздух, упав на землю вниз лицом. После принятия христианства воздух стал восприниматься как место временного пребывания души человека после смерти. Ведическое мировоззрение предполагало, что развитие природы и человека происходит под воздействием космических сил, во взаимопроникновении последних в человеческую жизнь. С древнейших времен вселенское мироощущение впитывалось чуть ли не с молоком матери.

Чтобы создать свою собственную цельность, необходимо разобраться в сути этих четырех составляющих и принципах их взаимодействия. Но академическая наука освоила пока только вещественную часть — телесную, и за скобками остается много непознанного. Мы постепенно осознаем, что совершенство мира намного шире пределов познанного материального устройства. Человечество приблизилось к уровню развития, когда на фоне создания искусственного интеллекта приходит понимание мыслительной стороны деятельности. В такой ситуации средством познания и проверки знаний является окружающая нас природа, что всегда сопутствовало нашему миропониманию.

На современном этапе развития общества земля, вода, огонь, воздух, как отмечает в своей работе М. В. Скляр [8], рассматривая понятийное содержание лексемы «стихия» в современном русском языке, отмечает, что данные субстанции «по-прежнему остаются основными природными источниками всего живущего и произрастающего на земле. Их роль неоспорима, но онтологический статус стихий изменился: из первоначал, из простейших строительных элементов, конструирующих своими комбинациями всю действительность, они превратились в условия жизни, организующие компоненты “дом” всех существ на Земле. Водная стихия — это природная вода, покрывающая нашу планету. Воздушная стихия — это воздух, обволакивающий Землю. Огненная стихия есть именно огонь, пламя в самых разных его проявлениях».

Изучение роли огня в отображении картины мира и возможные варианты его интерпретаций привлекали внимание ученых в работах по философии, психологии. Одним из наиболее полных собраний мифов о получении огня является работа А. Куна «Происхождение огня и божеств» (Die Herabkunft des Feurs und des Gotterfranks, 1859).

Отношение к огню как важному элементу родовых культов сохранялось в развитых социальных системах. На этот факт указывают исследователи социальных структур древних обществ (Н. Д. Фюстель-де-Куланж).

В теории психоанализа З. Фрейда «О добывании огня» огонь рассматривался как символический элемент проявления бессознательного. Семантика огня в архетипических представлениях коллективного бессознательного изложена в работах К.-Г. Юнга; к ним примыкают исследования А. Менегетти о проявлении огня в сновидениях. Г. Башляр рассматривает огонь не только как природное явление, но и как социокультурный феномен. Огонь для него — одно из универсальных начал объяснения мира, ключ к пониманию множества вещей и явлений. Предметом анализа Башляра стал феномен огня и только потом — те представления и комплексы, которые огонь вызывает в человеческой психике [1].

Среди наиболее важных работ, посвященных в философии изучению огня, работы Ф. Х. Кессиди «Философские и эстетические взгляды Гераклита Эфесского» (М., 1963); «От мифа к логосу» (М., 1972), А. Ф. Лосева, С. Радхакришнанана «Индийская философия» (Том 1: «Ведийский и эпический период»).

Анализ перечисленных источников показал, что именно стихия огня вызывает интерес у исследователей в различных областях современной научной мысли. Однако сегодня мы видим, что то, что древние философы называли огнем, сильно отличалось от того, что называем огнем мы. Для нас огонь — это важный, но довольно частный аспект нашей жизни. Если огонь не виден, мы знаем, что его нет. Он появляется, когда мы зажигаем спичку, и гаснет, когда мы его задуваем или затаптываем. Огонь вроде бы прост и понятен, однако мы почему-то замираем с каким-то особым чувством, глядя на огонь костра, и испытываем необъяснимое удовлетворение, когда ставим свечку в церкви. Это инстинктивное благоговение перед огнем является своего рода пережитком прошлого [7]. Это не более чем призрак намного более богатых и полнокровных взаимоотношений наших предков с огнем, который играл в их жизни (как в быту, так и в мире сакрального) ключевую роль. У древних, интуитивно-эмоциональное восприятие огня дополнялось хорошо разработанной и рациональной системой представлений, вполне научной для своего времени.

Говорят, что идеи прошедших эпох не умирают, а откладываются в сознании человечества и навсегда остаются частью его мыслительного фонда, если не на уровне осознанных убеждений, то на уровне, если можно так выразиться, инстинкта мысли. Такими неумирающими идеями представляются и идеи о «живых

стихиях» [7], которые продолжают влиять на наше восприятие воды, воздуха, огня и земли — четырех стихий, значение которых так же важно для нас, как и для людей, живших две с половиной тысячи лет назад. Несмотря на все достижения науки, мы сейчас, так же как и тогда, все еще одержимы поисками мирового единства и пытаемся постигнуть разумом или почувствовать душой, что же есть то самое главное, что важнее всего в мире и образует основу его бытия. Основу нашего внутреннего Я.

Литература

1. Башляр, Г. Психоанализ огня : пер с фр. [Текст] / Г. Башляр. — Москва, 1993. — 176 с.

2. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла [Текст] / Ж. Бодрийяр. — Москва, 2000.

3. Бубер, М. Два образа веры [Текст] / М. Бубер. — Москва, 1995. — С. 228.

4. Лебедев, А. В. Фрагменты ранних греческих философов [Электронный ресурс] / А.В.Лебедев // Новосибирский государственный университет, 2017. — Режим доступа: http://www.nsu.ru/classics/plato/vorsokratiker.htm.

5. Лосев, А. Ф. История античной философии в конспективном изложении [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев // PSYLIB. Самопознание и саморазвитие, 2013. — Режим доступа: http://psylib.org.ua/books/losew01/index.htm.

6. Маковский, М. М. У истоков человеческого языка [Текст] / М. М. Маковский. — Москва : Высш. шк., 1995. — 159 с.

7. Охоцимский, А. Тема огня в греческой философии досократовского периода [Текст] / А. Охоцимский. — Москва, 1995.

8. Скляр, М. С. Концепт слова «стихия» в русском языке : дис. … канд. фил. наук [Текст] / М. С. Скляр. — Москва, 2005. — 336 с.

9. Трубецкой, С. Н. Метафизика Древней Греции [Текст] / С. Н. Трубецкой. — Москва : Мысль, 2003.

10. Фрейд, З. О добывании огня [Текст] / З. Фрейд ; пер. с нем. Р. Ф. Додельцев, А. М. Кессель // Художник и фантазирование : сб. работ. — Москва : Республика, 1995. — С. 339–342.

11. Фукуяма, Ф. Конец истории? [Текст] / Ф. Фукуяма // Вопросы философии. — 1990. — № 3. — С. 84–118.

12. Kingsley, P. Ancient philosophy, mystery and magic: Empedocles and Pythagorean tradition [Текст] / P. Kingsley. — Oxford Univ.-Press, 1995.

Цукерман В. С.

О КРИТЕРИЯХ ОБЩЕСТВЕННОГО ПРОГРЕССА

Все прогрессы — реакционны,
если рушится человек.

А. Вознесенский

Проблемы общественного прогресса всегда находились и находятся в центре внимания и специалистов гуманитарного знания, и людей, рассуждающих о будущем страны, мира. В любом случае, это одна из наиболее значимых и всегда актуальных проблем.

Для того чтобы судить об общественном прогрессе, необходимо выработать критерий прогресса в целом. Определения типа «движение вперед» или «движение к лучшему» лишены, разумеется, всякого научного смысла, потому как применительно и к общественной жизни, и к природе понятия «вперед-назад», «вправо-влево» могут употребляться только в переносном смысле. На взгляд автора, всеобщим критерием прогресса является степень уменьшения энтропии в данной системе. В качестве такой системы может быть рассмотрена и неорганическая природа, и ее отдельные части — возможны рассуждения как о прогрессе в истории планетной системы, так и о прогрессе такой планеты, как Земля. Модифицированные варианты этого критерия могут быть приложимы к прогрессу в живой природе и — что наиболее важно для нас в данной ситуации — прогрессу общества.

Вся история человечества позволяет утверждать, что, несмотря на противоречивый характер его развития, мы наблюдаем прогресс как в росте производительных сил, так и в совершенствовании науки и техники, и в конечном итоге — в положении человека (поскольку формы самой жестокой эксплуатации, свойственные таким обществам, как рабовладельческое или феодальное, в основном ушли в прошлое).

Марксистская концепция общественного прогресса исходит из идеи всеобщего характера этого явления и развития производительных сил как главного показателя прогресса общества. В «Философской энциклопедии», изданной в советское время, критерий общественного прогресса формулируется следующим образом: «Степень овладения обществом стихийными силами природы, выраженной в росте производительности труда, и степень освобождения общества из-под гнета стихийных общественных сил <…> и духовной неразвитости людей — вот наиболее общий критерий общественного прогресса» [1, с. 381].

С точки зрения такого великого русского ученого, как В. И. Вернадский, критерием прогресса является развитие ноосферы, то есть сферы разума, все

более проникающей в околоземное космическое пространство и охватывающей все проявления живой и мертвой материи нашей планеты.

По В. И. Ленину, критерием общественного прогресса является «развитие производительных сил» [1, с. 381], выражающееся главным образом в росте производительности труда.

На наш взгляд, в каждом из этих определений есть доля истины, но они не касаются главного, что должно было бы характеризовать, по мнению автора, общественный прогресс. Они не касаются вопроса движения истории, при котором люди становятся счастливее и при котором сумма возможностей человеческого счастья возрастает. Для того чтобы доказательно представить эту идею, необходимо разобраться с понятием «счастье». Счастье — это состояние человека, и оно может каждым индивидуумом восприниматься по-своему. В одном случае счастье будет заключаться в осуществлении творческого процесса в сфере науки или искусства, в другом — в любви или в счастливой семейной жизни, в третьем — в состоянии эмоционального подъема, связанного с кратковременными или относительно долговременными событиями жизни человека. Счастье может быть проявлением как альтруистических начал в человеческом поведении, так и, что нередко, эгоистических и даже человеконенавистнических позиций того или иного субъекта. Важно другое: направлен ли реальный исторический процесс на возрастание объема счастья человечества и отдельных людей, или таких закономерностей и такого рода процессов, помимо чисто индивидуальных переживаний счастья отдельными людьми, не установить.

По мнению автора, счастье — это ощущение полноты жизни. Разумеется, это определение нельзя считать строго научным, тем более что понятие ощущения есть скорее характеристика индивидуального чувственного восприятия, а не научный показатель какого-либо состояния, тем более применяемого по отношению не к отдельной личности, а к группе или к обществу в целом. Вероятно, в данной ситуации целесообразно говорить о предпосылках счастья, которые могут накапливаться в ходе общественного прогресса либо исчезать в периоды прогрессивного развития или в ситуациях трагических, в которых находится либо общество в целом, либо отдельные субъекты общественного процесса. В связи с этим, на взгляд автора, необходимо вернуться к понятию всестороннего развития личности.

Всестороннее развитие личности как достижимое обществом состояние представляется нам утопией. Но движение в сторону всестороннего развития личности, создание объективных условий для все более всестороннего развития, создание предпосылок для полной реализации личностью заложенных в ней задатков и способностей — этот процесс может рассматриваться как объективный и поддаваться определенному измерению. Чем больше в обществе условий для движения в сторону всестороннего развития личности для наиболее полной реа-

лизации человеком своих способностей и задатков, тем больше возможностей осуществления счастья, ибо наибольшая полнота жизни предстает перед личностью, когда она наиболее развита. Конечно, счастливы по-своему и обитатели Обломовки, и, может быть, представители каких-нибудь первобытных племен вполне довольны своим существованием; счастлив может быть человек, увлеченный какой-то одной идеей и представляющий собой воплощение односторонности. Но если говорить о человечестве в целом и о человеческой истории как движении, которое при всех противоречиях и попятных проявлениях все же дает человеку возможность наиболее всестороннего развития и тем самым увеличивает возможность полноты восприятия жизни, то в таких случаях можно этот процесс назвать прогрессивным развитием общества. В ситуации технического прогресса, росте производительности труда, современных способах осуществления комфорта далеко не всегда можно говорить о суммарном росте человеческого счастья, но, чаще всего — и нынче об этом говорится очень много — можно утверждать, что человечество при всех его научно-технических достижениях находится в критическом состоянии, и совокупность возможностей сделать человека счастливым не увеличивается, чему свидетельством является кризис современного общества, рост конфронтации различных групп населения, и даже цивилизаций, которая может привести к гибели нашего мира.

Литература

1. Вознесенский, А. Оза. Тетрадь, найденная в тумбочке дубненской гостиницы: поэма [Электронный ресурс] / А. Вознесенский // Русская поэзия 1960-х годов. — Режим доступа: http://ruthenia.ru/60s/voznes/ahilles/oza.htm (дата обращения: 28.12.2016).

2. Философская энциклопедия в 5-ти томах. Т. 4 [Текст] / гл. ред. Ф. В. Константинов. — Москва, 1967. — 591 с.

КУЛЬТУРНАЯ ПАРАДИГМА
В СУБЪЕКТИВНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ УЧЕНЫХ

Волкогон Ю. С.

ПРОБЛЕМЫ ПРОДЮСИРОВАНИЯ ИГРОВОГО КИНО

С приходом рыночных отношений и ликвидацией в начале девяностых годов прошлого столетия государственной политики в области кинопроизводства и кинопроката появился так называемый «продюсерский» кинематограф, который стал развиваться по принципам «свободного» рынка. Прошло более двадцати пяти лет — четверть века с момента распада Госкино СССР, но современный российский кинематограф так и не вышел из глубочайшего кризиса и не получил эффективных инструментов для своего возрождения. Одной из причин бедственного состояния отечественного кинематографа и является модель «продюсерского» кинематографа — так, как она трактуется в современном кинематографе.

Кто же такой продюсер — предприниматель, бизнесмен или человек, взявший на себя обязательства по воплощению и реализации творческих замыслов сценаристов и режиссеров?

Начнем с рынка. Чтобы не вдаваться в детали, рынок — это свободное движение капиталов, товаров и услуг в условиях конкуренции; основной целью рыночных отношений всегда являлась прибыль, а достигалась максимальная прибыль путем повышения эффективности, т. е. сокращением себестоимости на единицу произведенной продукции в сфере материального производства. Но в современных рыночных отношениях основным компонентом стремится стать такой сегмент рынка, как рынок услуг, который направлен на обеспечение комфортной среды обитания современного человека. Следовательно, как товарно-денежные отношения, так и рынок услуг мотивированы на **необходимость**: мне необходимо что-то есть, что-то одевать, где-то жить, отдыхать и т. д., чтобы я неустанно повышал уровень комфорта, я вынужден обращаться в сферу услуг, которая убеждает меня в **необходимости** приобретения либо использования той или иной вещи.

Значит, такие взаимоотношения основаны на **необходимости.** Мне необходимо убедить человека сходить и посмотреть фильм, но даже если удалось при помощи рекламных технологий заманить его в зрительный зал, а человеку фильм **не интересен**, он тут же понимает, что его попросту надули. Мнение о фильме без всякой рекламы тут же расходится среди друзей и знакомых, на сегодняшний день есть социальные сети в Интернете, которые являются мощным фактором в формировании **мнения,** и ни о какой прибыли говорить не приходится. Можно сделать вывод, что кино не товар и не услуга и мотивировано не

на **необходимость**, а на **интерес.** В этом и кроется основное противоречие с законами рынка, тем более за двадцать пять лет мы на практики убедились, что в «свободном» рынке законов то и нет.

В начале девяностых годов прошлого столетия кинопроизводство было отнесено к сфере бизнеса, поскольку фильм можно считать материальным производством, а его реализацию (прокат в кинотеатрах) — сферой услуг (услуги по удовлетворению эстетических и духовных потребностей человека). В эту «вилку» и попал продюсер. Продюсер в сложившейся ситуации должен создавать продукт, как сейчас говорят — контент, просчитывая экономическую ситуацию, опираясь на данные с аналогичных, успешных в кинопрокате фильмов, а во время производства оптимизировать затраты на производство фильма, т. к. конечная мотивация — получение прибыли. Но ведь это тупик в развитии кинематографа. Наблюдается устойчивая тенденция к шаблонизации сюжетов, жанровое однообразие, попытки вывести формулу прибыли, но, господа, это все равно, что вывести формулу счастья. Необходимо, наконец, осознать, что кино не может быть кинобизнесом и служить только на потребу публики. Если зрителю неинтересно, его не волнует судьба героев фильма, он не соотносит происходящее на экране со своей жизнью, одним словом, не сопереживает — он не пойдет в кино в том количестве, которое определяет коммерческий успех фильма. Мне могут возразить, что все в порядке, ведь делают колоссальные сборы американские блокбастеры… Но как делаются эти сборы? Пока мы слышим многолетние мантры по поводу свободы рынка, про технологическое отставание в области кинопроизводства, а попросту производства зрелищ. И опять, у большей части оставшихся кинематографистов появляется неутолимое желание «догнать и перегнать Америку», или «мы тоже так умеем». Вот так стройными рядами становимся в порочный замкнутый круг в погоне за прибылью. Основным аргументом для российского кинобизнеса стал, как ни странно, советский кинематограф, который давал значительную часть дохода в госбюджет. Появился соблазн перенаправить финансовые потоки в свой карман — ведь и «американский» опыт показывает, что кино — дело прибыльное. Давайте вспомним, что представлял собой советский кинематограф (оставим пока в покое его идеологическую составляющую). В первую очередь это централизованная система, состоящая из двух неотъемлемых частей: кинопроизводство и кинопрокат, где затратная часть на производство фильма, рекламу и тираж фильмокопий и доходная часть, а именно средства, поступающие от проката фильма в кинотеатрах, планировались и аккумулировались в одном центре Госкино, т. е. собственником продукции и прибыли было одно лицо — государство.

Государственные киностудии субсидировались государством по рассчитанным категориям и нормативам, затем эти средства распределялись по творческим объединениям, где происходило планирование и производство фильмов.

Редакционными и художественными советами анализировалось жанровое разнообразие, основанное на сценарном портфеле творческого объединения, а главное — прогнозировался **интерес** или злободневность, потребность тех или иных идей в обществе. Дальше отснятый фильм гарантированно поступал в кинопрокат, где и происходила оценка интереса общества к предложенному фильму. Зритель голосует рублем — эта фраза была применима и справедлива к системе кинопоказа, существовавшей до начала девяностых годов прошлого столетия.

Сегодня продюсер самостоятельно определяет целесообразность запуска в производство сценария, принимает на себя все производственные и финансовые риски, сам формирует творческую и производственную группу, пользуясь услугами частных студий. Значит, продюсер — бизнесмен и должен играть по правилам рынка, основными мотивациями которого являются оптимизация и прибыль. А как же зритель? Но вот продюсер произвел продукт — снял фильм, надеясь получить прибыль. Где гарантии, что его возьмет в прокат частная прокатная сеть? Конкуренция, сэр. И мыкается он по кинорынкам в надежде попасть со своим фильмом в кинозал, т. к. кинозалы зафрахтованы более сильными игроками, которые и дают основные валовые сборы, убеждая зрителя в качестве своего продукта, а попросту — обманывая его синтетической зрелищной картинкой и затыкая рот попкорном. Ничего личного, сэр — бизнес. Только зададим себе вопрос: а где же кино и где здесь зритель? А не является ли этот рынок просто базаром, на котором господствуют «наколпачники» со своими тремя стаканчиками с одним шариком и слышится с утра до ночи: «…кручу-верчу, обмануть хочу…».

Ершова Т. М.

СУБЪЕКТЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АРТ-РЫНКА

Современному состоянию художественного рынка исследователи дают как лояльные оценки («российский арт-рынок находится в процессе самоформирования» [1], «…в стадии становления», «…возрождения» [2]), так и достаточно категоричные: «… в России нет художественного рынка», «…рынок не сформировался» [3]. Не развивая эту полемику, присоединимся к мнению тех, кто отмечает, что российский художественный рынок развивается, и развивается в очень сложных экономических условиях — неоднозначно, но что важно, не изолированно от мировых художественных процессов, в том числе и рыночных.

Существуют также различные взгляды на определения понятия «арт-рынок». Арт-рынок представляет собой сложное и многогранное явление, образовавшееся в результате общественных процессов, и характеризуется формировани-

ем социокультурных коммуникаций, обеспечивающих перемещение художественных ценностей [4].

По мнению Е. А. Долгановой, арт-рынок, рассматриваемый в широком смысле, выступает регулятором взаимоотношения художника и публики, выполняет ряд социальных функций: информационную, посредническую, ценообразующую, стимулирующую, регулирующую, социальную [1].

Основные фигуры арт-рынка — это художник-создатель произведения искусства, покупатель и само произведение искусства.

Ключевыми субъектами арт-рынка являются также посредники, занимающиеся непосредственно демонстрацией и продажей художественных произведений.

В коммуникационном пространстве современного российского художественного рынка посреднический институт находится, на наш взгляд, в стадии формирования, поскольку нужны специалисты-профессионалы, имеющие опыт работы на рынке искусства. Без их участия арт-рынок просто не может развиваться.

В качестве посредников выступают: арт-дилеры, галереи (галеристы), арт-консультанты, аукционные дома, художественные ярмарки, салоны, музеи, эксперты, биографы, коллекционеры, СМИ, издательские дома.

Остановимся на характеристике двух из перечисленных субъектов российского арт-рынка: ярмарке и аукционном доме — ключевых посредниках между художником и публикой.

Одним из известных субъектов отечественного арт-рынка является международная ярмарка современного искусства COSMOSCOW. По мнению Маргариты Пушкиной, «название ярмарки сравнимо с чем-то вроде because Moscow» [5].

Первая ярмарка COSMOSCOW состоялась в декабре 2010 года на территории фабрики «Красный Октябрь» в Москве. Вторая — в сентябре 2014 года в московском Манеже. В рамках этой ярмарки фонд «Виктория — искусство быть современным» и «Музей современного искусства Античного времени» анонсировали запуск ежегодной программы, направленной на продвижение нового поколения художников и расширение сфер деятельности обеих организаций. В ярмарке приняли участие свыше 30 галерей и некоммерческих институций из России, стран СНГ, Европы и США [9]. Третья ярмарка, состоявшаяся в сентябре 2015 года в Гостином дворе г. Москвы, представила стенды участников из России, стран СНГ, Европы и США — как именитых, так и начинающих художников. В сентябре 2016 года с успехом прошла четвертая ярмарка, в рамках которой, помимо основной программы, осуществляется несколько проектов, например благотворительной аукцион Offwhite в поддержку детского фонда «Обнаженные сердца» Натальи Водяновой; выставка «Глазами коллекционера», образовательная программа COSMOSCOW Kids [6]. В ярмарке 2016 года приняли участие более тридцати галерей из США, Великобритании, Европы, России и

СНГ. Было представлено более 100 художников со всего мира. Наряду с иностранными, в ярмарке участвовали ведущие российские галереи: XL Галерея, «Риджина», галерея Марины Чисич, RuArts, Frolov Gallery и др. Гостям выставки были представлены проекты молодых русских художников: Светы Шуваевой, Андрея Кузькина, Евгения Антуфьева, Анастасии Побешкиной.

Стратегический партнер ярмарки, швейцарский банк Credit Suisse, учредил новую премию Credit Suisse и COSMOSCOW для молодых художников на поддержку творческих талантов в начале их карьерного пути. Международная экспертная комиссия назвала трех победителей: Илью Долгова (г. Кронштадт), Анастасию Кузьмину (г. Москва), Анастасию Богомолову (г. Челябинск), вручив каждому грант в размере 3000 швейцарских франков, а также менторскую поддержку от арт-экспертов и поездку в Швейцарию для знакомства с культурными институциями страны [10].

Не менее актуальным субъектом в посреднической деятельности арт-рынка являются аукционные дома. Российские аукционные дома создавались в основном на базе антикварных предприятий.

«Голос» — ведущий российский аукционный дом (1987 г.), вышел на рынок как небольшая мастерская по реставрации старой мебели. Первый аукцион провел в 1988 г. С 2004 г. «Голос» работает со всеми видами антиквариата как основательное коммерческое предприятие, освоившее новые интернет-технологии [8].

«Альфа-Арт» (1989 г.) — крупный аукционный дом в постсоветской России, созданный как часть российского финансово-промышленного консорциума «Альфа-групп». Первый аукцион прошел в 1992 г. в Центральном Доме художника, главной целью которого, как и всей деятельности аукционного дома, явилось восстановление традиций цивилизованной торговли произведениями искусства [7].

АО «Купина» — крупнейшая антикварная компания была создана в 1990 г. Аукционы начали проводить с 1995 г., в арендуемом зале Дома Дружбы народов в Москве [12]. В 1991 г. было основано объединение «Магнум-Аре», специализация торгов — русская и западноевропейская живопись и графика. Аукционы проводились до 1996 г. С 2004 г. их проведение возобновлено. «Магнум-Аре» руководствуется установкой — «Достоверность, последовательность, скрупулезность». С 1994 г. проводит международные научно-практические конференции по экспертизе и атрибуции произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства [13].

ООО Аукционный дом «Империя» создан в 2008 г. Основной сферой его интересов является фалеристика и нумизматика императорской России. «Империя» представляет интересы клиентов на всех крупных европейских аукционах, покупает и продает предметы антиквариата в магазине-салоне, оценивает произведения искусства, оказывает помощь частным коллекционерам [12].

Колоссальные информационные ресурсы и огромный потенциал для коммерческой деятельности предоставляет Интернет. В России существует множество интернет-аукционов. Наиболее популярные из них: www.molotok.ru; www.meshok.ru; www.torg.alkar.net; www.stavka.ru www.auctionsorg.ru и др. [11].

Аукционные дома способствуют легализации произведений искусства и подпольного рынка, обеспечивают высокий уровень искусствоведческой подготовки аукционных коллекций, разрабатывают собственные методики и технологии, разрабатывают каталоги, альбомы-каталоги, проводят международные научно-практические конференции, вводят в открытый культурный оборот значительный, высококачественный пласт национального искусства.

Итак, на примере двух коммерческих посредников между художником и публикой мы выяснили, что для современного российского арт-рынка характерны такие процессы, как возрождение, самоформирование, становление, развитие, самосовершенствование, направленные на создание цивилизационного, рыночного пространства для всех субъектов художественного рынка.

Важно отметить, что любой рынок, и арт-рынок в том числе, развивается или нет, в зависимости от объективных процессов и факторов, происходящих в обществе и в мире.

У отечественного арт-рынка есть стремление выйти на новый качественный уровень, преодолев все трудности [15].

Литература

1. Байков, В. Д. Как научиться работать на интернет-аукционе ebay [Текст] / В. Д. Байков. — Москва : ДМК-Пресс, 2007. — С. 92.

2. Грачев, В. И. Коммуникативное пространство современного арт-рынка [Текст] / В. И. Грачев // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2008. — № 56. — С. 99.

3. Долганова, Е. А. Арт-рынок в условиях современной России [Текст] / Е. А. Долганова // Вопросы культурологии. — 2011. — № 2. — С. 32.

4. Как устроена ярмарка современного искусства COSMOSCOW [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://republic.ru/posts/56105.

5. Маркина, Т. Возобновляется ярмарка современного искусства COSMOSCOW [Текст] / Т. Маркина // Коммерсантъ. — 2014. — 25 февраля.

6. Маркина, Т. Умеренность и современность [Текст] / Т. Маркина // Коммерсантъ. — 2014. — 20 сентября.

7. РБК-Стиль [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://style.rbc.ru/view/art/57c7c9a7947a35c9d9bf6/.

8. Фатеева, Н. А. Арт-рынок как социокультурное явление [Текст] / Н. А. Фатеева // Омский научный вестник. — 2008. — № 5. — С. 85.

9. Художественный рынок: вопросы теории, истории, методологии [Текст]. — Санкт-Петербург, 2004.

10. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.auction-imperia.ru.

11. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.bidspirit.com/portal/lotpage/source/catalog/auction.

12. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gelos.ru.
13. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.magnumars.ru.
14. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vnilitskovm.ru/antique/auction.
15. THE ART NEWSPAPEPR RUSSIA / Новости искусства [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.thearnewspaper.ru/persons/Margarita-Pushkina/.

Игнатьев И. А.

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИОННОЙ РАБОТЫ ПО ПРИВЛЕЧЕНИЮ НАСЕЛЕНИЯ К ЗАНЯТИЯМ В ТВОРЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ ДВОРЦА КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ НАРОДНОГО КОЛЛЕКТИВА ХОРА РУССКОЙ ПЕСНИ ДК ООО «ЧТЗ-УРАЛТРАК»)

По определению Ф. И. Прокофьева, «художественная самодеятельность — это организованное художественное творчество населения, развивающееся в системе кружков, студий и т. д. Организованность — единственный признак, отличающий систему художественной самодеятельности от более широкого движения — массового художественного творчества» [1].

По мнению других авторов, «самодеятельность — творчество лиц, не занимающихся искусством профессионально. Музыкальная самодеятельность включает индивидуальное и коллективное исполнение инструментальной и вокальной музыки силами любителей. Участники самодеятельности состоят членами самодеятельных коллективов, которые организованы при различных предприятиях, учреждениях» [2].

Многолетний практический опыт автора, ретроспективный анализ художественной самодеятельности домов и дворцов культуры, длительное включенное наблюдение, опрос экспертов показали, что самый большой процент (в прошлом, в настоящее время) эпизодического участия личности в разовых концертах принадлежат хору народной песни. Хоровое пение — наиболее демократический и массовый вид художественной самодеятельности, не требующий специальной подготовки, знаний, умений и навыков (как, например, игра на каком-либо музыкальном инструменте), связанный в своем репертуаре с народным музыкальным творчеством (различные жанры песен, обряды и народные празднества).

При организации хора русской песни ДК ООО «ЧТЗ-УРАЛТРАК» в 2000 году использовались традиционные методы агитации в творческий коллектив, это:

– объявление о наборе в хор русской песни на общем стенде Дворца культуры;

– объявление по заводскому радио;

– объявление в заводской газете («Челябинский трактор»);

– устные и письменные приглашения рабочих и служащих к занятиям в творческом коллективе.

В период создания коллектива мы предложили разучивать несложные по музыкальному материалу, но интересные для участников хора произведения. Этот педагогический прием позволил нам:

– избежать излишнего академизма и сохранить привлекательность занятий;

– в сжатые сроки подготовить концертную программу;

– удовлетворить творческие запросы части хора;

– осуществить пополнение творческого коллектива (на занятия пришли мужчины);

– за счет мужских голосов расширить репертуар хора.

Привлечение мужчин в досуговый коллектив — достаточно сложная проблема. Здесь сказывается множество причин, главные из них — заниженная самооценка, незнание своих способностей, негативные установки, неразвитые художественные способности, отсутствие ценностных мотиваций, нахождение в плену стереотипов отношений.

В репертуаре хора специально подобраны произведения, в которых ведущая роль отдана мужской группе: например, музыка М. Блантера, слова М. Исаковского «В лесу прифронтовом»; музыка В. Агапкина, слова А. Федотова «Прощание славянки». Осознание этого факта придает мужчинам уверенности в своих силах и повышает их удельный вес в совместном творчестве всего хора.

На современном этапе развития коллектива мы для приглашения в коллектив широко используем новейшие технологии:

1. Участие в официальном сайте Дворца культуры.

2. Использование технологий продвижения в социальных сетях «Одноклассники», «ВКонтакте» и др.

3. Демонстрация рекламных роликов творческого коллектива.

4. Запись и трансляция сольных концертов в Интернете (отв. Т. Сурикова, А. Фендриков).

5. Организация редакционной группы информирующих работников ЧТЗ через газету «Челябинский трактор» о концертах и достижениях хора (отв. А. Нетус).

6. Организация малых форм досуговой деятельности:

а) клуб любительской песни (А. Солошенко, В. Дедюк, А. Шайтанов);

б) туристический клуб — загородные поездки, экскурсии по историческим местам Урала, например Касли, Златоуст (отв. Л. Ципордей);

в) создание ансамблей, работа с солистами (Л. Меркурьева, В. Солодовников, С. Серова и т. д.);

г) организация инициативных групп по подготовке сценариев коллективных торжеств, праздников, юбилеев и т. п. (отв. О. Шабарова, С. Бухарова).

Перечисленные формы и методы агитационной работы, а также постоянное стремление к созданию творческой атмосферы в коллективе позволило организовать хор русской песни (списочный состав — 26 женщин и 14 мужчин), который имеет большую концертную программу. Это позволяет творческому коллективу самостоятельно выступать в цехах и отделах ЧТЗ, в Челябинске и районных центрах Челябинской области.

Литература

1. Прокофьев, Ф. И. Художественное творчество масс в условиях развитого социализма [Текст] / Ф. И. Прокофьев. — Киев : Высш. шк., 1978. — С. 351.

2. Музыкальная энциклопедия [Текст]. — Москва : Сов. энциклопедия, 1976. — Т. 3. — С. 835.

Кузьмина Н. В.

СИМВОЛИКО-СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Проектирование в самом общем виде представляет собой творческую деятельность по преобразованию окружающего мира исходя из образа «должного». Его проблемное поле заключается в несоответствии между реальностью и идеальными представлениями, задаваемыми культурой, в пространстве которой осуществляются преобразования.

Особый интерес представляет проектирование, объектом которого выступает знаково-символическое пространство, а главной целью — создание оптимальных условий для развития социокультурного субъекта и устойчивой самоидентификации человека в символико-семиотическом пространстве его жизнедеятельности. Ввиду того, что символы и знаки являются неотъемлемой частью культуры, выступая «выразителями» последней, понятие «культура» требует уточнения. Культура, по мысли А. П. Маркова и Г. М. Бирженюка, выступает «совокупностью характерных для социальной общности ценностей, норм, смыслов, идеалов, зафиксированных в текстах культуры» [7, с. 43], составляющих духовно-нравственную вертикаль. Культура создает условия не только для объединения общества, обеспечения социального порядка, но и обретения человеком возвышающих смыслов своего бытия, устойчивости собственной личности.

Универсальной единицей культуры является идеальный образ, проявляющийся на различных уровнях индивидуального и общественного бытия. В случае если составляющие его символы и знаки находятся в противоречии друг с другом, образ провоцирует кризис культуры. Идеальный мир культуры, выступающий своеобразным образцом проектирования, есть поле смыслов, закрепленных в знаково-символической форме, фиксирующей состояние человека и

общества, «вынесенное за пределы реального бытия и задающее мировоззренческую и онтологическую перспективу жизни» [7, с. 45].

Опираясь на концепцию В. М. Капицына [4], можно предположить следующий механизм символико-семиотического «насыщения» конкретного места в процессе его проектирования: объект пространства (социум, памятник, событие…) наделяется определенными чертами; так создается образ, связывающий объект с идеей (места памяти, достижений в настоящем, проектов будущего…). При соответствующей интерпретации формируется символико-семиотическое пространство, опирающееся на отличительные признаки проектируемого места, способные консолидировать сообщество, жизнедеятельность которого связана с этим местом.

По мысли П. Бурдье, именно благодаря символическому созданию образа (места, события, вещи и т. п.) актуализируется символическое поле социальной реальности пространства. Это проявляется в репрезентативной природе культуры: взгляды, картины мира человека и социума в целом заключены в культуре, поскольку последняя, по мысли Ф. Тенбрука, «производит идеи, значения и ценности, которые действенны в силу их фактического признания» [12, с. 101]. Кроме того, составляя концептуальную основу культуры, они оказывают сильное влияние на социальные отношения, модели жизнедеятельности индивида и способы его осознания и понимания себя и окружающего мира, то есть символико-семиотическое поле культуры конструирует социальную реальность. Это осуществляется посредством культурных практик, понимаемых Н. Н. Середкиной как «сумма социальных действий, в которых производятся, сохраняются и транслируются знаково-символические формы культуры, несущие в себе определенные значения и смыслы» [9], в число которых входят различные виды искусства, СМИ, художественно-творческая и ритуально-обрядовая деятельность и проч.

Поскольку знаки и символы оказывают воздействие на внутренний мир индивида (положительное или отрицательное), постольку субъекты культурной жизни того или иного географического пространства (местные власти, представители интеллигенции и творческих профессий, учреждения культуры и т. п.) наделяют символическими смыслами элементы физического пространства, проектируя социальные отношения, формы поведения, модели жизнедеятельности, т. е., по Г. Э. Говорухину, символизируя его. «Вне этой символизации, — пишет автор, — пространственные объекты <…> не являются элементами социального бытия» [2, с. 20–21].

Однако при этом необходимо учитывать, что интерпретация фактов бытия осуществляется путем преломления реальности в духовно-ценностном мире человека. Чтобы человек ощущал свою целостность и устойчивость, был в гармонии с собой и окружающим миром, был сопричастным ему, созидал, а не разрушал его, необходимо обращение в культурных практиках к ценностно-нравственным

основам личности. К тем или иным значениям человека отсылают соответствующие знаки и символы, поскольку последние «всегда ценностны, сопринадлежны личности <…>, имеют характер духовно-практического освоения <…> коллективного и личного опыта» [5], обеспечивая воспроизводство культурных ценностей [14]. Так, например, символичные вынос флага России на Олимпиаде или звучащий на стадионе в честь победы спортсмена государственный гимн пробуждают патриотизм, гордость за свою страну, воодушевляют. Исходя из этого, крайне важной становится трансляция в культурных практиках высоких смыслов и вечных ценностей, закрепленных и выраженных в знаках и символах, а также создание соответствующего культурного контекста, при котором их «декодирование» индивидом не нивелирует и не размывает смысл. Как подчеркивает П. А. Сорокин, «одинаковое понимание символов, объективирующих душевные состояния» [11, с. 50] участников культурной коммуникации, являются важным условием успешных, глубоких и прочных взаимодействий: символы всегда выходят за рамки настоящего времени и пространства к вечности и в этом плане соотносятся с трансценденцией личности — ее постоянным прорывом за пределы наличного бытия для обретения новых возвышающих смыслов. Так, человеческое бытие, пишет В. Франкл, всегда ориентировано вовне на нечто, что не является им самим [13, с. 36].

Развитие личности, ориентированной, по П. А. Сорокину, на безграничное созидание, ведет к устойчивости социальных отношений, которые определяются «качеством общественных связей, наполненностью сотрудничеством, солидарностью, альтруизмом» [10]. Именно в гармонизации общественных отношений, в основе которой лежит ценностно-смысловая направленность бытия личности, заключается символико-семиотический смысл проектирования. Так как фундаментом формирования общего смысла для социальных субъектов, как считает И. К. Джерелиевская, выступает культура [3, с. 31], в основе символико-семиотического проектирования должна лежать актуализация ценностно-смысловой сферы личности, направленность на обретение человеком внутренней устойчивости и целостности своей личности, на гуманизацию общественных отношений посредством обращения к соответствующим знакам и символам.

Как утверждали представители экзистенциализма во главе с Ж.-П. Сартром, человек — всегда «проект», сущность которого в переходе от того, чем он является в настоящее время, к тому, чем он еще не был, отрываясь от прошлого к будущему, открытому для его свободы и творчества [8, с. 93]. Однако нерегулируемые индивидуальные устремления практически исключают возможность устойчивых и гармоничных социальных взаимодействий в той же мере, в какой конструирование социокультурного пространства приобретает характер принуждения, если оно не опирается на ценностно-смысловую сферу личности и ее субъектность, включенность как базовую характеристику.

В качестве главного субъекта генерирования новых смыслов Л. В. Лесков утверждает творческого индивида. «Новые смыслы, — пишет ученый, — это тот триггер, “спусковой крючок”, стимул, который запускает в действие новый цикл исторического процесса», а роль творческого индивида заключается в том, что он «обеспечивает поступление нелинейных импульсов, расширяющих границы многомерного <…> пространства эволюции социума» [6, с. 264]. Иначе говоря, развитие творческого начала личности, основанного на актуализации ее ценностно-смысловой сферы, является движущей силой социокультурного развития, ведь, с точки зрения синергетики, случайности начинают играть фундаментальную роль, когда человек и общество в целом стоят в точке бифуркации. Так, динамика такого развития определяется отношениями между «второстепенными» малыми нелинейностями (индивидуальным творчеством, спонтанностью) и рационалистическим, строго детерминированным характером эволюции, то есть между конструктивизмом и самоорганизацией. По Лескову, при подходе к свободе как возможности выбора, где чувство ответственности за него становится неотъемлемой частью самоорганизационных процессов, идеальный образ можно будет включить в арсенал поиска способов преодоления очередной, исторически неизбежной бифуркации и путей перехода к новому аттрактору устойчивого развития.

Таким образом, символико-семиотическое проектирование — это технология, согласно которой знаки и символы посредством культурных практик и технологий проектируют социальную реальность, моделируют общественные отношения и индивидуальные способы жизнедеятельности, преломляясь во внутреннем мире личности.

Литература

1. Выготский, Л. С. Мышление и речь [Текст] / Л. С. Выготский. — Санкт-Петербург : Питер, 2016. — 431 с.

2. Говорухин, Г. Э. Символическое конструирование социального пространства осваиваемого региона: социологический анализ : автореф. дис. ... доктора соц. наук [Текст] / Г. Э. Говорухин. — Москва, 2009. — С. 20–21.

3. Джерелиевская, И. К. Личностные основания социального порядка: аксиологический аспект [Текст] / И. К. Джерелиевская. — Москва : Изд-во МГОУ, 2009. — С. 31.

4. Капицын, В. М. Прошлое, настоящее и будущее в символьной политике моногорода [Текст] / В. М. Капицын // Символическая политика. Вып. 2. — Москва : Ин-т науч. информации по обществ. наукам РАН, 2014. — С. 110–127.

5. Кулагина, Н. В. Символ и символическое сознание [Текст] / Н. В. Кулагина // Культурно-историческая психология. — 2006. — № 1. — С. 3–10.

6. Лесков, Л. В. Человек в ритмах истории и проблема современного человека как исторического субъекта [Текст] / Л. В. Лесков // Мир психологии. — 2003. — № 1 (33). — С. 264.

7. Марков, А. П. Основы социокультурного проектирования [Текст] / А. П. Марков, Г. М. Бирженюк. — Санкт-Петербург : ИГУП, 1998.

8. Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто [Текст] / Ж.-П. Сартр. — Москва : Республика, 2000. — С. 93.

9. Середкина, Н. Н. К вопросу о методологических принципах культурно-семиотического подхода в изучении искусства индигенных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока [Текст] / Н. Н. Середкина // Человек и культура. — 2014. — № 2. — 2014. — С. 127–146.

10. Сорокин, П. А. Моя философия — интегрализм [Текст] / П. А. Сорокин // СОЦИС. — 1999. — № 6.

11. Сорокин, П. А. Человек. Цивилизация. Общество [Текст] / П. А. Сорокин. — Москва, 1992. — С. 50.

12. Тенбрук, Ф. Репрезентативная культура [Текст] / Ф. Тенбрук // Социологическое обозрение. — 2013. — № 3. — Т. 12. — С. 101.

13. Франкл, В. Человек в поисках смысла [Текст] / В. Франкл. — Москва : Прогресс, 2012. — С. 36.

14. Царева, Е. А. Ю. М. Лотман: символический фактор в культурной динамике [Текст] / Е. А. Царева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Философские науки». — 2010. — № 3. — С. 101.

15. Abel, G. Konstruktionen der Wirklichkeit [Текст] / G. Abel // Sedlmayr E. (Hg). Wirklichkeit, Bild, Begriff. — Berlin, 1997.

Мантурова Н. С.

СОЦИАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ: ОСНОВАНИЯ ТИПОЛОГИЗАЦИИ

Насчитываются многие десятки и даже сотни ценностей, что требует определенной системы/типологизации. Поскольку ценности влияют на поведение людей во всех сферах их жизнедеятельности, то простейшим и наиболее распространенным основанием для типологизации является их конкретное предметное содержание, т. е. предметно-функциональный принцип. По этому основанию различают ценности социальные, экономические, политические, духовные и т. д. Тем не менее, по мнению классиков социологической мысли М. Вебера, Э. Дюркгейма, Т. Парсонса и др., любая ценность имеет социальный характер. Индивид усваивает ценности, являющиеся основой социальных норм, в процессе своей социализации.

Ценности — это разделяемые большинством общества убеждения относительно целей, к которым люди должны стремиться, и основных средств их достижения [5]. Дефиницию «социальные ценности» (англ. *values, social*; нем. *Werte, soziale*) можно рассматривать в широком и узком смысле слова: в широком смысле социальные ценности определяются как значимость явлений и предметов реальной действительности с точки зрения их соответствия или несоответствия потребностям общества, социальной группы, личности; в узком смысле анализи-

руются как нравственные и эстетические императивы, выработанные человеческой культурой и являющиеся продуктами общественного сознания.

В наукознании транскрипция социальных ценностей звучит как компонент общественной жизни (социальной системы), наделенный особым значением и в сознании индивидуума, и в общественном сознании [4].

Социальной ценностью может обладать любой объект (материальный или идеальный), если он служит неким фокусом устремлений, желаний для личности или группы, рассматривается как важное условие существования. Социальные ценности — это то, что призвано удовлетворить индивидуальные, групповые или общественные потребности.

Авторы, занимающиеся проблемой ценностей, сегодня работают в разных направлениях научного знания, но в данной работе мы делаем акцент на определение и структуру социальных ценностей в рамках исследований социологов и философов, т. к. именно они дают комплексную оценку ценностей с точки зрения их социальной сущности. Статусность социальных ценностей актуализируется в научных исследованиях Г. П. Выжлецова [2], А. В. Андреенковой [1], С. Г. Климова [3] и др.

Существуют разные принципы типологизации социальных ценностей [1; 2; 4]: ценности-цели, или высшие (абсолютные) ценности; ценности-средства (инструментальные ценности); ценности положительные и отрицательные (имеются в виду их социальное значение и последствия их реализации); ценности материальные и духовные; ценности западной и восточной культур и т. д.

Особый интерес в современном обществе представляет соотношение ценностей западной и восточной культур. Несмотря на сложность соотношения социальных ценностей в рамках отдельных культур при наличии диффузиальных стремлений цивилизации, социологи пытаются «навести порядок», представить определенную стройность композиции социальных ценностей двух культур. Так, В. Н. Лавриненко [4] приводит примерный «набор», перечисление социальных ценностей, правда, не предлагая их соотношение. Тем не менее такой разбор возможен (см. табл. 1).

Сравнительный анализ показывает, что в западной культуре в качестве первичных в современном историческом развитии выступают такие ценности, как: индивидуальность, деньги, эффективность, первенство, агрессивность, уважение к молодежи, равенство женщин в обществе (при всей их взаимопротиворечивости). В восточной культуре на первом месте находятся коллективная ответственность, скромность, уважение к старшим, патриотизм, материнство, авторитаризм.

Таблица 1

Социальные ценности западной и восточной культур

Ценности восточной культуры	Ценности западной культуры
коллективная ответственность	индивидуальность
скромность	деньги
уважение к старшим	эффективность
патриотизм	первенство
материнство	агрессивность
авторитаризм	уважение к молодежи
единство человека и природы, человека и общества	равенство женщин в обществе
изменение себя, а не внешнего мира	карьера, деловой успех

В каждом типе культуры имеются свои достоинства и недостатки. Задача земной цивилизации состоит в том, чтобы максимально скумулировать все накопленные ценности, которые зачастую «растворены» в традициях и менталитете различных этносов, культур. Если в рамках одного типологического уровня применим элементарный (собственно, универсальный) метод перечисления ценностей, то при разработке схемы типологизации социальных ценностей следует применять вариативные основания (см. табл. 2).

Таблица 2

Виды и разновидности ценностей

Основания типологизации	Характер оценки	Виды/разновидности ценностей
В зависимости от характера оценки	Положительные	Ценности, которые вызывают положительные эмоции и получают положительные оценки (истинный, прекрасный, полезный и т. д.).
	Отрицательные	Те, которые вызывают отрицательные эмоции и получают отрицательные оценки (ложный, безобразный, бесполезный и т. п.).
В зависимости от принадлежности	Индивидуальные	Имеют значимость для одного человека (индивида).
	Групповые/общечеловеческие	Групповые — для группы людей, общечеловеческие — для всего человечества.
В зависимости от отношения	Объективные	Ценности, существующие независимо от воли и сознания субъекта.
	Субъективные	Те, которые зависят от субъекта, обусловлены качествами самого субъекта или привносятся субъектом.

Продолжение таблицы 2

В зависимости от их содержания*	Ценности жизни (витальные)	1. Жизнь сама по себе. Жизнь — основная ценность, потому что она дает возможность пользоваться всеми другими ценностями. 2. Здоровье. 3. Труд как основное содержание жизни человека. 4. Смысл жизни — это те цели, которые ставит себе человек, организуя свою жизнь. Философы считают, что смысл жизни придает ей большую ценность. 5. Личность — разумный человек, наделенный индивидуальными качествами, правами, которые обеспечивают ему достойное отношение со стороны общества, и обязанностями по отношению к обществу. 6. Общественная жизнь. В обществе действует очень много разрушающих отношения между людьми факторов, но человек может выжить только вместе с другими людьми, только в обществе, что и обусловливает ценность общественной жизни. 7. Мир (в отличие от войны). 8. Любовь. 9. Дружба. 10. Материнство/отцовство и т. д.
	Ценности культуры	1. Материальные ценности, или материальные блага — суть вещи, служащие удовлетворению материальных потребностей. Они включают: пищу, одежду, жилище, технику, бытовой комфорт, денежную обеспеченность и пр. 2. Духовными называют ценности, обслуживающие потребности духовной жизни людей, а конкретно — науку, искусство, нравственность, религию, игру и связанные с этими феноменами культуры ценности, такие как истина, добро, красота и др. 3. Социально-политическими называют ценности, обслуживающие потребности социальной и политической деятельности людей. К ним относятся явления самого разного порядка: различные формы общности людей (государство, общество, семья, народ, нация), нормы общественной жизни (право, обычаи, традиции) и идеи (свобода, равенство, братство, справедливость).
В зависимости от принадлежности к культуре	Ценности западной культуры	Индивидуальность, деньги, эффективность, первенство, агрессивность, уважение к молодежи, равенство женщин в обществе, карьера, деловой успех.
	Ценности восточной культуры	Коллективная ответственность, скромность, уважение к старшим, патриотизм, материнство, авторитаризм, единство человека и природы, человека и общества, изменение себя, а не внешнего мира.

Продолжение таблицы 2

В зависимости от развития личности	Базовые	Свобода, справедливость, жизнь, здоровье и т. д.
	Приобретенные	Ответственность, уважение к старшим, авторитаризм, семья и т. д.
В зависимости от развития/ пополнения ценностей в обществе	Установленные	Пища, одежда, жилище, бытовой комфорт и т. д.
	Воспроизводимые	Нравственность, религия, государство, общество, семья, народ и т. д.
В зависимости от функциональности	Интегрирующая	Жизнь, здоровье, равенство и т. д.
	Дифференцирующая	Справедливость, независимость, свобода и т. д.
В зависимости от закрепления в нормативных актах	Закрепленные в нормативных актах	Свобода, справедливость, жизнь и здоровье, независимость и т. д.
	Закрепленные в традициях	Взаимопомощь, следование традициям, выполнение требований старейшин и т. д.

∗ Приводятся только два качества оценки для представления примера структурирования на данном основании.

Предложенная типологизация выстроена по упрощенной схеме для удобства анализа аксиологической информации. Но сама природа ценностей значительно сложнее, каждая ценность и система ценностей (в том числе и представленная в структуре) имеет двуединое (или даже более) основание, например: в индивиде как самоценном субъекте; в обществе как социокультурной системе.

Таким образом, социальные ценности многообразны и проявляются во всех сферах деятельности человека. В обществе, ориентированном на становление, формирование и развитие ценностей, необходим инструмент, который позволил бы включать ценности в общественное применение и исполнение.

Литература

1. Андреенкова, А. В. Материалистические/постматериалистические ценности в России [Текст] / А. В. Андреенкова // Социологические исследования. — 1994. — № 11. — С. 73–81.

2. Выжлецов, Г. П. Проблема ценности в современной аксиологии и экономике [Текст] / Г. П. Выжлецов // Проблемы современной экономики. Евразийский международный научно-аналитический журнал. — Санкт-Петербург, 2005. — С. 47–54.

3. Климова, С. Г. Социологические методы в современной исследовательской практике [Текст] / С. Г. Климова // Сборник статей памяти А. Крыштановского / отв. ред. и вступит. ст. О. А. Оберемко ; НИУ ВШЭ, РОС, ИС РАН. — Москва : НИУ ВШЭ, 2011. — Т. VIII. — 557 с.

4. Лавриненко, В. Н. Философия [Электронный ресурс] / В. Н. Лавриненко // Библиотека Гумер — гуманитарные науки, 2017. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/lavr/23.php (13.12.2016).

5. Социологический словарь [Электронный ресурс] // Энциклопедии & Словари. Коллекция энциклопедий и словарей, 2009–2017. — Режим доступа: http://enc-dic.com/sociology/Cennosti-10019.html (13.12.2016).

Морозова И. Н.

ФЕНОМЕН ЧЕЛОВЕКА-СМАРТФОНА

И останутся от нас одни аватары…

Из диалогов со студентами

В эпоху цифровых технологий возникают формы бытийности человека, в которых технико-технологическая, информационная составляющие становятся сущностной определенностью образа проживания человека. Бытийность является проблемой, фундаментальной для философии культуры, предполагающей и общефилософские подходы к исследованию данного сущностного свойства миробытия. В культуре материально-предметная и духовная бытийности представляют собой продукт деятельности человека.

В совокупности определений культуры, наряду с ее определением как ценности, нами принимается к рассмотрению аспект созидания, воплощенности как реализации духовно-творческой сущности культуры; понимание культуры как процесса и меры реализации сущности человека, его сущностных сил [1, с. 15].

Культура — творчески созидательная деятельность по преобразованию природы и общества, результатами которой является постоянное созидание, пополнение и распределение материальных и духовных ценностей, совершенствование всех сущностных сил [2, с. 5–6].

Предметом внимания в статье является феномен, полагаем, получивший статус универсальности жизнебытия, а именно нераздельность человека и технико-коммуникативного средства, объединяющего в себе функции мобильного интернета, телефона, телевизора (в частности, смартфона, смартфона iPhone).

Объединение упомянутых выше технико-информационных функций, в сочетании с мобильностью, позволяет современному человеку, по существу, в каждый момент своей личностной бытийности реализовывать собственное присутствие в качестве потребителя и активного субъекта информационного пространства. В этой ситуации смартфон, как мобильное средство связи, приобретает дополнительные эмоционально-ценностные и иные антропологические характеристики, выходящие за рамки его значения как всецело технико-технологического средства. Так, например, в рекламе iPhone однозначно вычитывается отнесенность к тому, что это не просто телефон, а «совершенно новый взгляд на жизнь». Данные информационно-коммуникационные мобильные средства, включаясь в персональное жизне-пространство, выступают в роли реальной с

тороны диалога в культуре. Современный человек обращается к смартфону практически чуть ли не каждое мгновение своей жизни; не только в связи с конкретным информационным запросом, а и в ситуации эмоциональной, аксиологической неопределенности.

Отмеченные выше обстоятельства приводят к практически неограниченному, беспредельному потреблению информационного поля (включающего непрерывное обращение к персональной новостной ленте в социальных сетях самого разного рода). Современные мобильные технико-технологические информационные средства являются неотъемлемой частью образовательного процесса, сообщая последнему черты, содержащие потенциально и актуально нивелирующие саму суть традиционной его структуры: преподаватель — обучаемый. Мобильное средство связи, виртуально репрезентирующее в буквальном смысле весь макрокосм, отраженный в потребностях человека как микрокосма, становится технико-информационным, цифровым аналогом самого субъекта культуры.

Обратим внимание, что пафос наших размышлений — отнюдь не в отрицании современных цифровых технологий, процесса усовершенствования многофункциональных коммуникационных средств. В данном случае повод к озабоченности со стороны философов, культурологов, на взгляд автора, — в феномене их ценностной самодостаточности, уникальности для жизнебытия человека, возможности замены реального жизненного общения, антропологического диалога, а также постоянного присутствия, активного доминирования в культурном процессе, жизненном пространстве миробытия человека.

Виртуальная реальность предполагает неограниченные возможности для потребителя культуры, не требуя от него взамен ничего, никакого ответа, деятельности, никакого подвига [4]. Реальным участником, культурным субъектом диалога становится технико-технологический элемент, удерживающий аксиологическое значение, антропологический статус для человека.

Современная культура сохраняет свое многообразие, включающее как доминантные цифровые идентификаторы персонального общения, так и классические антропологические формы [3; 5; 6]. Новое лицо культуры воплощается в семиотических кодах, привычных не для всех. Однако основания для оптимизма остаются, поскольку культура, будучи сложно организованной системой, способна к отбору лучшего, аккумулируя в себе опыт духовных традиций, вопреки всем деформациям, сопровождающим процесс любого развития.

Литература

1. Культура как целостное явление [Текст]. — Ленинград : ЛГИК, 1983. — 152 с.

2. Культурология: теория и практика [Текст]. — Москва : Проспект,2015. — 368 с.

3. Морозова, И. Н. Религия: когниции принятия и взаимности [Текст] / И. Н. Морозова. — Челябинск : ЧГАКИ, 2015. — 277 с.

4. Николаева, О. А. Православие и творчество [Текст] / О. А. Николаева. — Москва : Никея, 2012. — 240 с.

5. Путешествие по музеям: путеводитель по музеям Ассоциации работников общественных музеев г. Челябинска и Челябинской области [Текст]. — Челябинск : ЧГИК, 2016. — 227 с.

6. Симеон (Томачинский), архим. Мягкая сила культуры [Текст]. — Москва : Данилов мужской монастырь, 2015. — 160 с.

Николаева Л. А.

СПЕЦИФИКА МЕНЕДЖМЕНТА ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Радикальные политические, экономические, социальные изменения, происходящие в России в последние десятилетия, вызвали адекватные изменения и в содержании культуры, наполнив ее коммерциализацией. Современный период развития культуры в нашей стране — это начальный этап становления частной предпринимательской деятельности, имеющий свои плюсы и минусы. В стране уже сложилась определенная материальная и техническая база, структура управления кадрами, сформировались различные формы собственности — творческие коллективы, объединения, ассоциации, появилась возможность удовлетворять разнообразные вкусы зрителя, стало возможным появление различных экспериментальных театров, студий и т. д. Однако наблюдается и немало проблем, главной из которых, как отмечает Г. Н. Новикова, является отсутствие общей концепции функционирования сферы культуры и целенаправленной государственной политики в области высокого искусства [2, с. 3].

Это касается и хорового исполнительства. К сожалению, прошли те времена, когда хоровое искусство было частью государственной политики, а хоровые коллективы в обязательном порядке создавались при заводах, школах, клубных учреждениях и т. д. На сегодняшний день художественный руководитель как хорового, так и любого другого творческого коллектива занимается не только музыкальной, творческой стороной дела, но и исполняет роль продюсера-менеджера-директора-администратора, решая при этом финансовые, административные, хозяйственные вопросы. В этом случае приходится говорить о необходимости менеджмента искусства.

Г. Л. Тульчинский и Е. Л. Шекова под менеджментом понимают систему управленческой деятельности, обеспечивающей успешное функционирование самых различных социальных институтов — организаций, призванных осуществлять некоторую социально значимую деятельность. Можно сказать, что менеджмент имеет место практически во всех сферах жизнедеятельности общества (коммерческом и некоммерческом бизнесе, политике, науке, образовании и т. д.) [3, с. 7].

По словам Ю. И. Адаменко, доцента кафедры социального управления Кемеровского государственного института культуры, «необходимость зарабаты-

вать на рынке заставила творцов и работников культуры еще более интенсивно, следуя законам рынка, основное назначение которого выгодная реализация продукта, искать и развивать новые формы распространения культуры. <…> Эфемерность, нематериальная природа культурного продукта, его неотделимость от творческого труда, от процесса создания художественного произведения только “здесь и сейчас” выделяет его исключительность и требует исключительного подхода к управлению» [1, с. 199].

Стоит отметить и тот факт, что сфера культуры и искусства является преимущественно сферой некоммерческой деятельности, а труд артиста — это товар, но товар особого вида, не создающего материальный продукт. Такой товар принято называть услугой. Это означает, что деньги в этой сфере появляются преимущественно не на основе коммерции, а на основе привлечения средств, вовлечения интересов самых различных сил и инстанций: органов власти, ведающих бюджетными средствами, спонсоров, благотворительных организаций и прочих доноров [3, с. 36].

На сегодняшний день существуют следующие источники финансирования во всех сферах жизнедеятельности:

– бюджетные средства, выделяющиеся под крупные программы, связанные с реализацией государственных программ;

– собственные средства учреждений, предполагающие в дальнейшем окупаемость расходов и извлечение прибыли;

– меценатство или благотворительность — это средства, предоставленные финансовыми структурами в целях сохранения культурных ценностей;

– средства инвесторов, предполагающие возмещение затрат и получение прибыли;

– средства спонсоров, которым предоставляются рекламные услуги.

Таким образом, художественный руководитель хора должен обладать организаторскими способностями, в том числе способностями к переговорам, саморекламе, в связи с тем, что именно в задачи руководителя коллектива зачастую входит умение привлечения средств. И данный модуль наверняка поможет способствовать упорядочению механизма организации процесса. С другой стороны, мы понимаем, что этот модуль может работать только в руках сильной личности. Специфика нашей профессии такова, что личностные качества руководителя доминируют во всех вопросах.

Какими же личностными качествами должен обладать художественный руководитель хорового коллектива?

Прежде чем говорить о личностных качествах, следует обратить внимание, что руководитель хора должен обладать и профессиональными качествами, а именно: ярко выраженная музыкальность, профессиональная грамотность, широкий общеэстетический кругозор, великолепная техника, умение интерпрети-

ровать, отличные психомоторные способности, а также быстрая реакция, выдержка, сосредоточенное и распределенное внимание.

К личностным качествам руководителя хорового коллектива следует отнести организаторские и коммуникативные способности, а также педагогическую волю.

Организаторские способности: инициативность, требовательность, находчивость, способность сочетать разные виды работы, находить путь к каждому человеку, критичность, психологический такт, наблюдательность, самообладание и выдержка, работоспособность, собранность.

Коммуникативные способности — это способность к общению, т. к. творческий процесс в хоровом коллективе двусторонен, поэтому продуктивность его напрямую зависит от специфики взаимоотношений между дирижером и артистами хора.

Педагогическая воля — одно из основных качеств, необходимых для успешной дирижерской деятельности, выражающееся в системном и комплексном воздействии дирижера на хоровой коллектив с использованием группы методов вокально-хорового, музыкально-педагогического, этического, эстетического, музыковедческого и сценического воздействия.

Таким образом, менеджмент хорового исполнительства представляет собой совокупность творческих, управленческих и экономических отношений. Он строится на творческих способностях, интуиции и практическом опыте, который, в свою очередь, опирается на профессиональные знания.

Литература

1. Адаменко, Ю. И. Управление в творческих коллективах [Текст] / Ю. И. Адаменко // Вестник КемГУКИ. — 2011. — № 17. — С. 199–206.

2. Новикова, Г. Н. Технологии арт-менеджмента [Текст] : учеб. пособие / Г. Н. Новикова. — Москва : Изд. Дом МГУКИ, 2006. — 178 с.

3. Тульчинский, Г. Л. Менеджмент в сфере культуры [Текст] : учеб. пособие / Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова. — Москва : Планета музыки, 2013. — 544 с.

Павлова А. Ю., Сколова Н. В.

ДУХОВНЫЙ ТЕАТР В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ФЕНОМЕНА

«Духовный театр» — понятие в известной мере тавтологичное. Многие театральные деятели вслед за В. Г. Белинским называют театр «храмом искусства», а игру на сцене — священнодействием. Однако в нашей стране, где во время советской эпохи понятие «духа» связывалось исключительно с религией и

церковью, подобное понятие вполне применимо по отношению к феномену, возникшему на постсоветском культурном пространстве.

Европейский театр с эпохи Средневековья развивался в тесной связи с церковью, которая использовала его возможности для эффективной проповеди. Далее история театра — история приобретения им независимости от церковных догм, становление светского характера и расширение сферы влияния.

Процессы, происходящие в театральной жизни России сейчас, в какой-то мере напоминают процессы, происходящие в средневековой Европе. Религия активно начинает использовать возможности театра для приобщения прихожан к ценностям веры, и наряду с традиционной проповедью в соборах, мечетях, иных религиозных центрах играют представления по мотивам священных писаний или на основе современного сюжета, но поучительного характера. Отличительная черта духовного театра — миссия и миссионерская деятельность.

«…Вот в чем секрет искусства: передать более высокий вкус к жизни. Люди могут выйти и сказать: “Я стал добрее, я согласен терпеть любые сложности жизни, увидев эти могущественные образы на сцене. Я верю!” Без возвышенных идеалов театр дает невежественный вкус (апатия, гнев, лень, раздражение, глупость) или, например, внешне более успешный, страстный вкус (жадность, вожделение). Процесс возвышения в том, чтобы театр мог дать вкус благости и добродетели», — говорит о миссии театра в лекции «Об искусстве и творчестве» в театре около дома Станиславского известный в России писатель, художник, теолог, проповедник, специалист по ведической культуре А. Хакимов. Феномен духовного театра нам бы и хотелось схематично рассмотреть в данной статье.

Опираясь на довольно существенный опыт комплексных исследований театра в России (Г. Дадамян, В. Жидков, Н. Корниенко, В. Дмитриевский, Л. Коган, В. Волков и др.), рассматривающих театр прежде всего как социокультурный институт, мы попытаемся обрисовать некоторые аспекты анализа данного явления.

Первое, на что необходимо обращать внимание, исследуя феномен духовного театра, — это его появление. Так, например, один из самых известных в России православных театров «ГЛАС» возник 28 лет назад и открылся премьерой, приуроченной к 1000-летию крещения Руси: *«…мы сами сделали сценарий, батюшки помогали нам. И мы назвали его “Светлое воскресение”. Это первая постановка, куда входили евангельские тексты, “Очерки по истории русской святости” Иоанна Кологривого. И впервые также со сцены произносилась духоносная проза Николая Гоголя»* [8] — вспоминает об этом Т. Белевич, заслуженная артистка России, руководитель театра. Другой православный театр — «Камерная сцена» начал свое существование в 1993 г. с постановки А. П. Чехова «Чудаки на подмостках». Стоит отметить, что многие театры «вырастали» из единичных проектов, приуроченных к какому-либо религиозному празднику. Так возник

Верхотурский театр-студия «Логос» при духовной семинарии, любительский театр «Слово» при католическом приходе Петра и Павла в Москве, Екатеринбургский театр «Преображение», театр-студия «Радуга детства» во Владикавказе при мусульманской общине, театр «Таттва» при вайшнавской общине города Днепр (ранее Днепропетровск).

Второе, на чем также стоит сделать акцент — формальные и неформальные учредители театра. Как правило, духовный театр возникает при приходе, общине какого-либо храма. Достаточно редкий случай, когда театр имеет государственного или муниципального учредителя (театр «ГЛАС» имеет статус государственного, а театр «Камерная сцена» — муниципальный).

Третье — и это также является значимым при анализе феномена духовного театра — это его материально-техническая база. Достаточно редко духовный театр имеет свое помещение. Театр осваивает разные площадки от храмовых помещений до уличных сцен. Зачастую (гораздо реже для столичных театров) многие спектакли театра существуют в «уличном формате» — с усеченным составом актеров и, возможно, в аудиозаписи — чтобы иметь возможность играть спектакль на сцене, технически не оборудованной. Материально-техническое оснащение театра берет на себя сам театр или община, если такая возможность имеется.

Актерский состав духовного театра — четвертый аспект, на который стоит обратить внимание, анализируя данное явление. Опираясь на предварительные данные и не претендуя на какие-либо обобщения, отметим, что у истоков театра стоят профессиональные актеры и режиссеры*: «Владимир Уваров, придя в Церковь, сначала тоже посчитал, что вера и его профессия несовместимы. Ушел из театра, работал в лавре, одно время трудился разнорабочим. Потом стал заниматься радиопостановками на "Православном радио Санкт-Петербурга". Из них-то <…> в 2007 году "вырос" православный драматический театр "Странник". <…> Параллельным путем развивается Православный театр народной драмы под руководством писателя, поэта, сценариста, режиссера, актера Андрея Грунтовского. В 1980-х он играл у Льва Шварца, поступал в театральный на режиссуру. Однако, начав воцерковляться, он тоже забросил и учебу, и игру. Рассказывает, что закулисная жизнь театра оказалась несовместима с верой. Однако уже в середине 1990-х взялся за создание своего театра»* [3]. Но актеров набирают по большей части среди желающих играть в театре прихожан или членов общины. И для многих из них — это не профессиональная деятельность. Исключения — театр «ГЛАС», «Камерная сцена» (г. Москва), «Странник» (г. Санкт-Петербург), театр «НитьЯ» (Екатеринбург). Актерский состав этих трупп — *«профессионалы и глубоко верующие люди»* [3].

Однако «ГЛАС», «Камерная сцена» и «Странник» — театры столичные, имеют свои помещения и находятся на дотации государства, тогда как большая часть подобных театров существует на средства храма, при котором этот театр

основан, а театр «НитьЯ» — театр «малой формы». Он состоит из двух профессиональных актеров, один из которых также является драматургом и режиссером театра. Что же касается большей части подобных театров, можно предположить, что актер не получает зарплату и занимается театром в свободное от основной работы время. Также это может быть детский театр («Логос» (Верхотурье), «Радуга детства» (Владикавказ), «Белая птица (Челябинск)), где основы актерского мастерства могут или входить в программу обучения, или вестись как кружки при храме или общине.

Еще один аспект анализа деятельности духовного театра — репертуар. Здесь, конечно, стоит анализировать репертуар каждого в отдельности театра, обращая внимание на соотношение классического и современного, сугубо религиозного и более светского, ориентированного на узкий круг «посвященных» или проповедующего широкой публике. У каждого из действующих театров может быть разработана своя стратегия.

Театр «ГЛАС»: *«Большое внимание в театре уделяется русской классике»* [9].

Театр «Слово»: *«…Спектакли созданы в духе молитвы»* [4].

Театр «Странник»: *«Репертуар "Странника" 2007 года сопоставим с репертуаром любого драматического театра: это и "вечно живая" классика, и постановки по произведениям современных авторов. Здесь стремятся избегать слащавости и морализаторства, засилья правильных слов и религиозной атрибутики»* [6].

Театр «Логос»: *«…Просветительская направленность постановок, их актуальность и сегодня»* [7].

Театр «Таттва»: *«Цель театра <…> это не только красочный показ или шоу, но и более углубленное осмысление привычных духовных понятий, попытка взглянуть на преданных и их служение Господу с необычной стороны. Еще одна из основных задач вайшнавского театра — это вдохновить преданных на совместное служение. <…> Театральное шоу — это также проповедь, и насколько качественно оно будет сделано, настолько будут привлекаться люди, знающие толк в искусстве. Я припоминаю слова Прабхупады, произнесенные им после спектакля "Своевременный уход Пандавов": "Смотреть эти пьесы лучше, чем читать мои книги"»* [2].

Театр «НитьЯ»: *«черпает вдохновенные темы для своего творчества из бескрайнего океана высокой человеческой мысли. Целью творчества является не развлечение праздного человеческого ума, не отвлечение его от суеты повседневности и от набата насущных вопросов бытия, но, напротив, вовлечение зрителя в живой увлекательный процесс сотворчества»* [10].

Публика — наиболее значимая составляющая деятельности театра как социокультурного института. В исследованиях по социологии театра именно публика становится основным объектом исследования. В статье «Художественная куль-

тура региона. Опыт социологического мониторинга на Южном Урале» Л. Б. Зубанова и А. С. Точилкина предлагают две шкалы оценки театральной публики — количественную и качественную: «…респонденты были дифференцированы на следующие типы: 1) количественная структура: редкий, активный, постоянный, увлеченный, сверхувлеченный; 2) качественная структура: неподготовленный, развивающийся, подготовленный, знаток, всеядный» [5]. С этой точки зрения, большая часть публики духовного театра предположительно находится по количественной шкале между пунктами «активный» и «увлеченный». Зачастую спектакли прихода имеют свою постоянную публику и приурочены к определенным религиозным событиям или фестивалям. Соответственно, люди, пришедшие на спектакль, не являются «случайными» зрителями и, вероятнее всего, даже знакомы с артистами. Что касается качественной шкалы, здесь, возможно, необходима адаптация ее пунктов к определенному контексту анализа. Подготовка зрителя определяется не только знакомством с театральным искусством как таковым, но и знанием священных текстов, которые прямо или косвенно лежат в основе театральной постановки. И структура публики конкретного театра будет зависеть от того, в какой степени «каноничного» или «демократичного» варианта стратегии этот театр придерживается.

Завершая схематичное описание некоторых аспектов деятельности современного духовного театра в России, хотелось бы отметить, что каждое из намеченных направлений исследования является достаточно перспективным, так как систематических исследований по данной теме в современной гуманитарной науке не проводилось.

Литература

1. Адрианова, Т. О. Социальные функции театра [Текст] / Т. О. Адрианова // Вестник Челяб. гос. ун-та. Философия. Социология. Культурология. Вып. 28. — 2012. — № 35 (289). — С. 91–94.

2. Вайшнавский театр [Электронный ресурс] // Энциклопедия. — Режим доступа: http://veda.co.ua/o-vedax/14-programmi-proekti/56-vayshnavsky-teatr.

3. Духовная сцена в ожидании зрителя [Электронный ресурс] // Живая Вода: Санкт-Петербургский церковный вестник. — Режим доступа: http://aquaviva.ru/journal/?jid=89114.

4. Духовный театр «Слово» в Пушкине [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://gaudete.ru/slovo-teatr/.

5. Зубанова, Л. Б. Художественная культура региона. Опыт социологического мониторинга на Южном Урале [Электронный ресурс] / Л. Б. Зубанова, А. С. Точилкина // Ярославский педагогический вестник. — 2015. — № 5. — С. 348–353. — Режим доступа: http://vestnik.yspu.org/releases/2015_5/63.pdf.

6. Конюшков, Е. Д. Православный театр и его зрители [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://rus-drama.ru/4tenia-2008/122-4ten200811.html.

7. «Логос» и «Покров» в Верхотурье [Электронный ресурс] // Екатеринбургская епархия. — Режим доступа: http://www.ekaterinburg-eparhia.ru/news/2014/06/19/9811/.

8. Православный театр — что это? Светлый вечер с Никитой Астаховым и Татьяной Белевич : стенограмма радиопередачи «Светлый вечер» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://radiovera.ru/pravoslavnyiy-teatr-chto-eto-svetlyiy-vecher-s-nikitoy-astahovyim-i-tatyanoy-belevich-30-09-2015.html.

9. Русский духовный театр «ГЛАС» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.theatreglas.ru/about/.

10. Театр «НитьЯ» [Электронный ресурс] // Центр психологии Ирины Медведевой. — Режим доступа: http://www.cp-mi.ru/gosti/525-nitya.html.

Рубцов С. Г.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ФЕСТИВАЛЕЙ ТВОРЧЕСТВА ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ

Фестиваль — демократичная форма социально-культурной деятельности, позволяющая эффективно реализовать творческие способности личности. Участники фестивального движения имеют широкие возможности самовыражения, повышения собственного мастерства в самых разнообразных видах творчества. Активное участие в фестивалях принимают люди с ограниченными возможностями здоровья. Данный контингент имеет все условия для интеграции в культурную жизнь общества, преодоления узко утилитарных досуговых интересов, использования социально-культурного потенциала фестивальных форм творчества.

В современном российском обществе фестивальное движение активно вовлекает людей с ограниченными возможностями здоровья начиная уже с первых лет образования демократического российского государства. Первый Всероссийский фестиваль творчества инвалидов прошел в 1991–1992 гг. по инициативе Всероссийского общества инвалидов и при поддержке Правительства Российской Федерации. Этот и последующие фестивали имели, прежде всего, открытую социально-культурную направленность.

В контексте современных демократических преобразований в российском обществе значительно возрастает творческая инициатива и активность граждан с ограниченными возможностями здоровья. При этом фестивали становятся эффективным средством активизации социально-культурной деятельности названного контингента людей.

За последнее время значительный позитивный общественный резонанс получил IV Московский фестиваль «Нить Ариадны», прошедший в ноябре 2016 года. Он был посвящен разнообразным видам творческой деятельности людей с особенностями психического развития. Соучредителями фестиваля стали Департамент здравоохранения, Департамент социальной защиты населения, Департамент культуры и Правительство города Москвы. Концептуальной основой и девизом фестиваля стала триада: «Открытость, Творчество, Интеграция».

Ставилась цель сближения людей на фоне общих ценностей, и прежде всего искусства, развития полноценной культурной коммуникации.

В программе фестиваля были следующие творческие номинации: театральная, литературная, изобразительное творчество, прикладное искусство, журналистика, мультимедийные проекты. В творческую часть программы фестиваля вошли: сорок спектаклей, семьсот произведений изобразительного искусства, двести фоторабот, два гала-концерта, литературные чтения, пятнадцать фильмов. Была проведена научно-практическая конференция, посвященная передовым технологиям арт-терапии, проведено сорок мастер-классов. География фестиваля растет с каждым годом, на этот раз она была представлена сорока городами России и четырнадцатью зарубежными странами. Наиболее яркие творческие работы, показанные на фестивале, вошли в программу Открытых Парадельфийских игр 2016 года. Мероприятия фестиваля «Нить Ариадны» прошли на базе пятнадцати ведущих учреждений культуры Москвы [3].

Фестивали подобного уровня предполагают эффективное использование особых технологий организации, позволяющих максимально реализовать социально-культурный потенциал данной формы. К таким технологиям относится менеджмент событий (event management). Это действенный инструмент в арсенале средств социально-культурной деятельности. Менеджмент событий органично используется при организации самых разнообразных досуговых мероприятий.

Он позволяет максимально учитывать культурные запросы потенциальной и реальной аудитории, использовать их в качестве основы социально-культурной практики, удовлетворять общественно и личностно значимые потребности людей с ограниченными возможностями здоровья.

Использование менеджмента событий при организации фестивалей позволяет гуманизировать сферу общения, повышать коммуникативную компетенцию участников на межличностном и межгрупповом уровнях. При этом осуществляется глубокий и всесторонний анализ актуальных и общественных проблем, используются наиболее значимые традиции и ценности отечественной культуры, с учетов перспектив ее развития [1, с. 18].

Анализ практики проведения фестивалей творчества людей с ограничениями возможностей здоровья позволяет выделить следующие социально-значимые черты данного комплексного мероприятия:

– результат от проведения мероприятия носит уникальный характер, его успех зависит от субъективного восприятия происходящего участниками;

– вовлеченность, активное участие аудитории в подготовке и проведении мероприятия;

– переключение аудитории в разнообразные эмоциональные состояния;

– преобладание позитивного восприятия всего происходящего;

– наличие яркой символики, эмоционально-выразительных средств воздействия на аудиторию;

– возможность установления прямых непосредственных контактов, знакомств, межличностного и межгруппового общения, наличие повода для личных контактов не только рядовых, но и статусных, авторитетных участников мероприятия;

– формирование и продвижение позитивного, привлекательного имиджа организации, персоны, явления и т. п.;

– наличие условий для формирования круга друзей конкретной организации, единомышленников, их успешного паблисити, привлекательного имиджа;

– наличие внимания общественности, средств массовой информации к организации, социальному явлению, персонам, способствующего их популярности, известности, узнаваемости;

– создание новостных поводов, реализация информационного менеджмента;

– наличие общественного резонанса, внимания социальных институтов.

Наиболее полно социально-культурный потенциал фестивалей творчества людей с ограниченными возможностями здоровья может быть реализован на основе ряда соответствующих принципов. С учетом исследований Р. З. Близняк, Н. Н. Старцевой, Г. Л. Тульчинского, С. В. Герасимова и практики фестивального движения нами сформированы следующие принципы эффективной организации фестивалей:

– принцип целесообразности;

– принцип концептуальной направленности;

– принцип активизации участников;

– принцип субъективной детерминации;

– принцип зрелищности;

– принцип сценарно-режиссерской основы;

– принцип медийности;

– принцип системной взаимозависимости всех технологических элементов фестиваля;

– принцип достаточной оптимальной материально-технической обеспеченности [2, с. 56–59].

Обозначенные нами теоретические подходы, с нашей точки зрения, могут способствовать эффективной реализации социально- культурного потенциала фестивалей творчества людей с ограниченными возможностями здоровья.

Литература

1. Герасимов, С. В. Менеджмент специальных событий в сфере культуры [Текст] : учеб. пособие / С. В. Герасимов, Г. Л. Тульчинский, Т. Е. Лохина. — Санкт-Петербург, 2009. — 384 с.

2. Рубцов, С. Г. Специфика фестивального менеджмента в социально-культурной сфере [Текст] / С. Г. Рубцов // Культура-искусство-образование : XXXVII науч.

практ. конф. проф.-препод. состава вуза / Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2016. — С. 56–59.

3. Фестиваль «Нить Ариадны». Материалы для прессы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://klubpsihiatrov.ru/ru/festival4/about.

Рябков В. М.

МЕТОДОЛОГИЯ КЛУБОВЕДЕНИЯ: МЕТОДЫ

Историография социально-культурной деятельности является новым направление в ее теории, которое стало разрабатываться в начале XXI века.

Фактически первым исследователем этого направления является доктор педагогических наук, профессор В. М. Рябков. Его монография «Историография педагогической теории социально-культурной деятельности (вторая половина XX — начало XXI вв.)» [1] стала первым фундаментальным исследованием в историографии социально-культурной деятельности, а также его статьи [2] продолжили научное развитие историографии.

Историография социально-культурной деятельности включает в себя такие ее составные части, как историография клубоведения, историография досуговедения, историография парковедения, историография музееведения.

В данной статье пойдет разговор об историографии методов клубоведения.

Клубоведение как научная отрасль педагогической науки было введено в научный оборот и исследовано А. В. Сасыховым и Ю. А. Стрельцовым в их работе «Основы клубоведения», изданной в Улан-Удэ в 1969 году. Клубоведение стало не только новым научным направлением, но и учебным предметом в вузах культуры и культурно-просветительных училищах.

Сегодня, разрабатывая историографию клубоведения, в первую очередь надо говорить о его методологии и методах научного исследования. Одна из важных задач методологии — выявление природы, назначения и специфики методов историографии. Достижение этой цели возможно на пути понимания содержания метода в целом, метода науки в том числе. Вопрос о методах историографического исследования клубоведения имеет теоретическое и практическое значение.

Роль метода для научного исследования чрезвычайно велика. Чтобы метод с наибольшей полнотой выявил свою плодотворность, необходимо соблюдать правила его применения. Более того, сложность историографического процесса требует применения всевозможных исследовательских приемов. Значение метода для историографии социально-культурной деятельности и в частности клубоведения возрастает вследствие того, что она дает известный материал для совершенствования и обогащения методологии. Одной из важнейших задач мето-

дологии истории является выявление природы, назначения и специфики методов историографии.

Выявление природы, назначения и специфики методов для историографии как науки, разрабатывающей учение о методах исторических исследований, безусловно, имеет приоритетное теоретическое и практическое значение. Решение этой задачи следует начинать с определения содержания метода в целом, метода науки в том числе.

Чтобы метод с наибольшей полнотой выявил свою плодотворность, необходимо соблюдать правила его применения. Значение метода для историографии клубоведения возрастает вследствие того, что она дает известный материал для совершенствования и обогащения методологии.

В настоящее время в историографии применяется целая система методов, куда входят как общие методы для всех общественных наук, применяемые с учетом своеобразия и задач историографии, так и специфические методы, свойственные именно историографическому познанию, а также заимствованные методы из других, прежде всего смежных, наук и ставшие междисциплинарными методами.

А. И. Зевелев, характеризуя методы историографии, считает, что «научные методы в историографии — это творчески осмысленные способы и приемы познавательной деятельности историографа, направленные на установление и выработку в русле методологического анализа на основе … объективной истины развития этой отрасли исторического знания» [3, с. 32]. Исходя из объекта, цели познания и достигнутого уровня изученности темы, методы исследования бывают разные: теоретические и эмпирические, общие и частные, сравнительные, вспомогательные, иллюстративные и т. д.

Методология обладает возможностью анализировать и классифицировать методы, а также выбирать из них оптимальные. Использование их в практике историографической работы обусловлено целым рядом моментов: объектом историографического анализа, целями и задачами данного исследования и др. Имеется также мнение о том, что в методологии методы познания трансформируются в методы исследования, приобретающие прочную теоретическую основу [3, с. 34].

Следовательно, подводя промежуточный итог, можно сказать, что общенаучные методы при их конкретном применении в историографии могут оказаться серьезным источником для пополнения ее понятийного аппарата; исследовательские методы в чистом виде на практике, как правило, не применяются, они комбинируются друг с другом, поэтому в историографическом труде зачастую можно обнаружить использование разнообразных методов в соединении; общенаучные методы, применяемые во всех отраслях науки, для исследования отдельных сторон научного знания можно назвать универсально-общенаучными [3, с. 35].

Выбор наиболее оптимальных методов для конкретного исследования зависит от следующих факторов: уровня развития науки, квалификации исследователя, его социальной позиции, традиций и др.

Сравнительно-исторический метод, позволяющий проводить исторические сравнения, сопоставления, устанавливать параллели, в историографии применяли и применяют практически все историки, потому что он дает возможность изучить историографические факты как в тесной связи с исторической обстановкой, в которой они возникли и действуют, так и в качественном изменении на различных этапах развития [3, с. 35–36].

А. И. Зевелев считает, что данный метод занимает первое место среди других, применяемых в историографии, так как объединяет универсальные потенции, заложенные в историзме, и способствует прогнозированию будущего исторической науки. Следует заметить, что использование этого метода возможно лишь тогда, когда уже накоплено определенное количество знаний.

К. Д. Петряев [5], рассматривая сравнительно-исторический метод, считает, что он применяется и может дать плодотворные результаты при соблюдении ряда условий. Одно из важных методологических требований, обеспечивающих эффективность сравнительно-исторического метода, состоит в том, чтобы сравнивать сопоставимые данные, факты в одних и тех же исторических условиях. Такое сравнение имеет целью выявить единичное, особенное, всеобщее в однородных, однопорядковых явлениях, событиях, процессах. Необходимо учитывать пространственно-временные рамки рассматриваемых процессов. В таком случае сравнительно-исторический метод облегчает анализ событий через призму категорий единичного, особенного, всеобщего, наполняя эти категории богатым, конкретным содержанием исторического процесса. Создается важная основа для аргументированных выводов частного и обобщенного характера.

Данный метод необходим в историографии клубоведения, так как позволяет охарактеризовать многие явления как повторяющиеся, несмотря на новые задачи и условия их развития, выясняя причины и обстоятельства их возникновения в клубоведении. Речь идет о таких явлениях, как формы, направления деятельности, отдельные теоретические положения и взгляды в теории и практике социально-культурной деятельности на ее различных исторических этапах. Это можно проследить на развитии и трансформации различных форм культурно-досуговой деятельности в истории клубоведения — таких как лекции, беседы, тематические вечера, формы различных празднеств, форм просветительной и информационной деятельности в культурно-досуговых учреждениях, а также их теоретического обоснования в трудах различных авторов.

Этот метод применим и для сравнения фактов, имеющих генетическое родство, но не связанных прямо по происхождению, однако действующих в единой историографической ситуации. При этом сопоставляемые явления должны

быть соизмеримы в плане их доступности к сравнению. Это тем более важно, так как применение сравнительно-исторического метода на практике «предостерегает историографа от вульгаризации и попыток искажения истории» [5, с. 36].

Таким образом, **сравнительно-исторический метод** позволяет историографии клубоведения глубже и ярче раскрыть богатство накопленных исторической наукой знаний и отчетливее выяснить теоретико-педагогические основы их развития в клубоведении, преодолеть узость суждений, способствовать предвидению направлений дальнейшего развития историографии.

Сравнительно-исторический метод не исключает, а наоборот, предполагает применение в историографии, в том числе и в историографии клубоведения, метода конкретного анализа.

Этот метод ориентирован на исследование отдельных историографических явлений и ситуаций с учетом условий их возникновения и взаимовлияния, с учетом единства многообразных их составляющих элементов теоретического и фактического материала. Конкретный анализ, по мнению А. И. Зевелева, может быть достигнут именно на основе «взаимопересечения» теоретического и конкретно-исторического изучения, ибо история и теория вопроса есть взаимообусловленные, друг без друга не существующие стороны научного познания [3, с. 38].

Конкретизация подразумевает отыскание конкретных причин, породивших определенные события в развитии науки, расширение проблематики, выявление новых, ранее не освещавшихся тем, условий формулирования новых идей, выводов, обобщений, другими словами, как утверждает А. И. Зевелев, конкретный анализ «конкретных ситуаций» развития исторической науки — важнейшее условие научного анализа, его живая душа [3, с. 38].

В историографии клубоведения конкретный метод анализа может быть использован очень широко, исходя из целей и задач исследования.

В своем исследовательском арсенале историография также имеет **метод логического анализа.**

В этом методе заложены большие возможности. В частности, он позволяет раскрыть своеобразие, специфические особенности историографического факта, его многослойную структуру, соотношение с другими историографическими явлениями, возможности его дальнейшего развития. Логический анализ в историографии можно вести на нескольких уровнях: на первом из них анализируются единичные явления и события в исторической науке; на следующем, втором уровне, анализ охватывает развитие исторической науки в пределах определенного периода или этапа; на третьем уровне происходит переход от анализа к синтезу, к теоретическому обобщению накопленного опыта развития исторического знания.

По мнению А. И. Зевелева [3], логический анализ, и особенно его третий уровень, представляют собой не механическое суммирование разрозненных све-

дений о развитии научной мысли, а итог сложных и разнообразных мыслительных операций, в результате которых познаются сущность исторической мысли, ее важнейшие элементы и этапы. Кроме того, взаимодействие анализа и синтеза, их сочетание является условием эффективности применения логических методов, что дает возможность на основе всего многообразия накопившихся в исторической науке знаний создать общую и цельную картину развития научной мысли, выявить закономерности ее развития.

Также в историографии широкое применение находит **хронологический метод,** с его помощью становится возможным изучение историографических фактов с позиций их взаимосвязанного процесса, в котором отдельные этапы и периоды сравниваются с целью вскрыть объективные закономерности накопления и углубления историографических знаний. В этом заключено главное значение хронологического изложения для историографии. Исходя из предмета историографической отрасли знания, в этом же ключе рассматривается движение научной мысли с точки зрения смены концепций, взглядов, идей в их хронологической последовательности. В результате образуется цепь историографических фактов, как генетически связанных друг с другом, так и тех, которые повторяются.

Однако, раскрывая цели и задачи хронологического метода, А. И. Зевелев [3] отмечает, что данный метод порой оказывается неприемлемым для аналитического изучения историографии. В связи с этим историограф часто применяет **проблемно-хронологический метод,** являющийся разновидностью хронологического метода. Проблемно-хронологический метод предполагает расчленение более или менее широкой темы на ряд узких проблем, каждая из которых рассматривается в хронологической последовательности относящихся к ней историографических фактов.

В историографии теоретико-педагогических проблем клубоведения хронологический и проблемно-хронологический методы являются составной частью в структуре всех используемых методов и применяются в их совокупности, дополняя друг друга.

Рассматривая проблемы историографии клубоведения, надо отметить, что проблемно-хронологический метод был применен при создании «Антологии форм просветительной культурно-досуговой деятельности в России (первая половина XX века)», подготовленной В. М. Рябковым. По этому методу построены все тома антологии со 2-го по 9-й [6].

Метод периодизации исторического процесса также активно применяется историографами, в том числе и историографами клубоведения. Этот метод, как отмечает А. И. Зевелев [3], состоит в выделении формаций, эпох, периодов и этапов, отличающихся друг от друга уровнем развития производительных сил и производственных отношений, форм и методов классовой борьбы, своеобразием определенных исторических закономерностей, тенденций. Членение на этапы и

периоды бывает необходимо и для того, чтобы обнаружить решающее направление развития научной мысли на каждом новом отрезке «историографического времени», выявить новые явления внутри действующих и выступающих им на смену историографических пластов.

Применение периодизации как метода исследования, ее научность связаны в первую очередь с выбором критериев периодизации.

В историографии, как и в исторической науке, такими критериями выступают базисные и надстроечные факторы в жизни общества и связанные с ними объективные и субъективные элементы развития исторического знания. Кроме того, критериями периодизации в историографии могут стать качественные изменения в развитии исторической науки, трансформация методов и характера исторического творчества, его организационных форм, происходящих под влиянием перестройки общественно-экономических отношений. По словам А. И. Зевелева, применение метода периодизации, зафиксированного в виде определенных хронологических рамок, позволяет глубже проникнуть в процесс становления и развития исторических научных знаний [3, с. 42–43].

Необходимо обратить внимание и на то, что хронологические грани отдельных этапов и периодов не являются жесткой схемой, пригодной для всех отраслей исторического знания. В разные периоды и на разных этапах указанный критерий проявляется не однолинейно и с разной силой. Общая периодизация выражает генеральное направление развития истории исторической науки, допуская известные отклонения для отдельных моментов истории исторической науки. Периодизация устанавливается отнюдь не на основе арифметического подхода к историческим явлениям [3, с. 43].

Этот вывод получает свое полное подтверждение и применительно к педагогической истории клубоведения, разработка ее периодизации была всегда одной из важных задач отраслевых научных исследований. Наиболее активно данная проблематика активно разрабатывается учеными с конца 60-х годов второй половины XX века.

Развернутый историографический анализ проблемы периодизации истории клубоведения позволяет нам выделить две магистральные линии:

– первая стремится тесно соотнести эту историю с общими периодизациями отечественной истории, снижая вероятность выявления уникальной природы клубоведения;

– вторая характеризуется стремлением преодолеть мощное воздействие парадигмы общей истории страны, нацеливаясь на выявление внутренней логики и изучение локальных закономерностей клубоведения.

Появление работ, которые можно было бы отнести ко второй линии, связано не только со сменой общественно-политической формации, но и с логикой постепенного «вызревания» современной концепции клубоведения, которая ос-

новывается на культурно-антропологической парадигме и отражает уникальную сущность клубоведческого воспитания [4, с. 9–13].

Среди методов историографии клубоведения следует обратить внимание на ретроспективный анализ развития науки.

К. Д. Петряев, рассматривая ретроспективный метод исторической науки, отмечал, что «метод ретроспекции весьма эффективен для понимания какого-либо процесса менее развитых форм при изучении более развитых. Этот метод дает возможность проследить за длительный период, как конкретно-исторически расширялось богатство сторон, моментов существующих сейчас форм какого-либо процесса, тенденции» [5, с. 134].

Суть ретроспективного метода, отмечает А. И. Зевелев, заключается в изучении процесса движения мысли исследователя от современности к прошлому: изучении элементов старого, сохранившегося в наши дни, и реконструкции на их основе имевших место в истории событий и явлений. Одновременно этот метод предполагает и проверку выводов исторического исследования данными последующей исторической практики. Методологической основой ретроспективного метода является, таким образом, марксистско-ленинское учение о единстве прошлого, настоящего и будущего [3, с. 44].

Среди многочисленных примеров применения метода ретроспекции в историко-педагогическом исследовании следует назвать ретроспективный анализ развития форм клубоведения. Результаты этого анализа нашли отражение в «Антологии форм просветительной культурно-досуговой деятельности в России (первая половина XX века)» и «Антологии форм праздничной и развлекательной культуры России (первая половина XX века)» [6, с. 236].

Литература

1. Рябков, В. М. Историография педагогической теории социально-культурной деятельности (вторая половина XX — начало XXI в.) [Текст] : монография / В. М. Рябков. — Москва : МГУКИ ; ЧГАКИ, 2009. — 480 с.

2. Рябков, В. М. Историография проблем эффективности социально-культурной деятельности второй половины XX века [Текст] / В. М. Рябков // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств. — 2008. — № 4. — С. 55–61; Рябков, В. М. Историография развития функций библиотек в профессиональной литературе 90-х гг. XX и начала XXI в. [Текст] / В. М. Рябков // Вестник Челяб. гос. акад. культуры и искусств. — 2008. — № 1 (13). — С. 16–31; Рябков, В. М. Историография социально-культурной деятельности как научная отрасль знания [Текст] / В. М. Рябков // Вестник Челяб. гос. акад. культуры и искусств. — 2007. — № 1. — С. 58–66; Рябков, В. М. Методологические аспекты историографии социально-культурной деятельности как научной отрасли знания [Текст] / В. М. Рябков // Культура-искусство-образование: синтез теории и практики: [материалы XXVIII науч.-практ. конф. проф.-препод. состава ЧГАКИ]. — Челябинск, 2007. — С. 176–179; Рябков, В. М. Методологические основы историографии социально-культурной деятельности как научной отрасли знания [Текст] / В. М. Рябков // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств. — 2007. — № 5. — С. 94–98; Рябков, В. М.

Методы историографии социально-культурной деятельности [Текст] / В. М. Рябков // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств. — 2009. — № 5. — С. 98–105; Рябков, В. М. Особенности историографии социально-культурной деятельности как научной отрасли педагогической науки [Текст] / В. М. Рябков // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств. — 2008. — № 5. — С. 58–61.

3. Зевелев, А. И. Историографическое исследование: методологические аспекты [Текст] / А. И. Зевелев. — Москва : Высш. шк., 1987. — 169 с.

4. Карпов, Г. Г. Клубное дело как специальная отрасль знания [Текст] / Г. Г. Карпов // Учен. зап. / Высш. проф. шк. ВЦСПС. — 1969. — Вып. 1. — С. 3–20.

5. Петряев, К. Д. Вопросы методологии исторической науки [Текст] / К. Д. Петряев. — Киев : Высш. шк., 1976. — 179 с.

6. Рябков, В. М. Антология форм праздничной и развлекательной культуры России (XVIII — начало XX в.) [Текст] : учеб. пособие / В. М. Рябков ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. — Челябинск, 2006. — Т. 2. — 706 с.

Рябков В. М.

ФУНКЦИИ ПАРКОВ КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Прежде чем говорить о функциях парков культуры и отдыха, хотелось бы уточнить понятие функции социально-культурной деятельности.

Вопрос о функциях социально-культурной деятельности и их классификации имеет, несомненно, методологическое значение, так как через функции проявляется ее социальная сущность. Слово «функция» фигурирует во многих науках и отраслях знаний, но все оттенки и значения, в конечном счете, связаны с родовым смыслом — «исполнение», «совершение». В философии под функциями понимаются «внешние проявления свойств какого-либо объекта в данной системе отношений» [16, с. 401]. Как отмечает Л. Н. Столович, прежде всего «функция» предполагает наличие системы и ее элементов, компонентов, проявлением активности которых она является [13, с. 105]. По определению В. Г. Афанасьева, «функция системы является проявлением свойств качеств системы во взаимодействии с другими объектами системного и несистемного порядка, выражением определенной относительно устойчивой реакции системы на изменение ее внутреннего состояния и ее внешней среды, реакцией на возмущающее воздействие изнутри и извне, своеобразным специфическим способом поведения системы... Функции системы как целого определяют функции, которые выполняют в системе каждый из ее компонентов» [3, с. 133].

Для изучения и рассмотрения данной проблемы важно определить понятие «функция социально-культурной деятельности». «Функция, — пишет М. А. Ариарский, — проявление свойств культурно-просветительной работы и ее способ-

ности и предназначенности к определенным конструктивным действиям» [2, с. 257]. Разрабатывая систему «Основные понятия теории культурно-просветительной работы», М. А. Ариарский конкретизирует понятие «функции культурно-просветительной работы». «Общественные функции культурно-просветительной работы, — отмечает он, — категории, выражающие проявление ее свойств, способности и предназначенности к определенным конструктивным действиям, реализующим объективные возможности общества и стимулирующим всестороннее и гармоническое развитие личности в условиях свободного времени» [11, с. 6]. Других определений «функции культурно-просветительной работы» в анализируемой нами литературе нет.

Не возражая против основных положений определения, следует отметить, что у автора получается, будто функция — это свойства деятельности. Это же подчеркивает и Ю. Д. Красильников [10, с. 18], определяя родовой смысл слова «функция» как «деятельность». Однако это не совсем так. При подобном рассмотрении любая деятельность может быть названа функцией. Функция — это свойство системы (по В. Г. Афанасьеву и Л. Н. Столович). В данном случае — системы **социально-культурной деятельности** (клубной, библиотечной, парковой, музейной и т. п.). Эти свойства проявляются при рассмотрении связей системы со средой, в которой и по отношению к которой она действует. Методологический принцип, положенный в основу системного исследования функций социально-культурной деятельности, сводится к тому, что функции системы, как отмечает М. С. Каган, «могут быть выявлены только при рассмотрении связей системы со средой, в которой и по отношению к которой эта система действует» [8, с. 13]. Система социально-культурной деятельности направлена на удовлетворение культурно-досуговых потребностей населения. Об этом свидетельствует и «закон возвышения культурно-просветительных потребностей», определенный профессором В. Е. Триодиным [15, с. 111]. Функции выявляются при рассмотрении связей системы социально-культурной деятельности и культурно-досуговых потребностей населения. Исходя из вышеизложенного, можно дать следующее определение понятия «функции социально-культурной деятельности». **Функции социально-культурной деятельности — это свойства системы социально-культурной деятельности, выявляющиеся в процессе удовлетворения культурно-досуговых потребностей населения в социально-культурной деятельности в целях его всестороннего и гармонического развития.**

В группе исследований, раскрывающих функции типов культурно-просветительных учреждений, необходимо выделить литературу о парках культуры и отдыха как специфических учреждениях.

Рассматривая особенности деятельности парков, М. Н. Афасижев [4] отмечает: «...ни одно из других учреждений культуры не является столь универсальным, как парки»; «ценность и незаменимость, универсальность парков со-

стоят в том именно эффекте присутствия природы во всех мероприятиях, проводимых в них» [4, с. 40].

Раскрывая роль и значение парков в современных условиях, М. Н. Афасижев называет их отдельные функции. В числе ведущих он выделяет: 1) функцию создания благоприятной для физического состояния и здоровья человека окружающей среды; 2) функцию удовлетворения многообразных духовных и функциональных потребностей [4, с. 42]. Кроме того, он выделяет еще четыре группы функций парка: 1) содержательные; 2) компенсаторно-развлекательные; 3) культурно-эстетические; 4) психо-физиологические функции [4, с. 46, 48].

Однако автор не раскрыл понятия «функция парка», не раскрыл содержания названных функций и тем самым обезличил парк и содержание его деятельности. Вместе с тем М. Н. Афасижев точно определил главную ведущую функцию парка — создание благоприятной для физического состояния и здоровья человека окружающей среды.

Исследованию функций парка культуры и отдыха посвящена работа Р. М. Жуковой [8]. Раскрывая общественное назначение парков, она выявляет и его функции. Автор считает, что «функции парка определяются тремя его назначениями: парк в системе учреждений культуры, парк в системе отдыха и парк в системе архитектурно-природной части города» [8, с. 81]. Исходя из этого, функциями парка культуры и отдыха являются: 1) воспитательная функция; 2) функция общения; 3) функция отдыха, разделяющаяся на две самостоятельные — а) рекреационная (пассивный отдых) и б) развлекательная (более сложный уровень досуга); 4) эстетическая функция [8, с. 82].

Комментируя эстетическую функцию, Р. М. Жукова поясняет, что «эмоционально-эстетическое воздействие достигается эстетически сконструированной природной архитектурой, многослойностью зрелищных развлекательных мероприятий, особым художественным визуальным образом окружающей среды» [8, с. 83].

Определив общие функции парка культуры и отдыха и их структуру, обосновав его эстетическую функцию, автор не называет его специфических функций, через которые раскрывается сущность парка. Вызывает недоумение и то, что в автореферате диссертации Р. М. Жукова [9], показывая парк культуры и отдыха как специфическое культурно-просветительное учреждение, опускает вопрос о его функциях. А ведь особенность парка как своеобразного культурно-просветительного учреждения — в его специфических функциях.

Вопросы определения и выявления функций парков культуры и отдыха затронуты в ряде работ сотрудников НИИ культуры РСФСР и преподавателей вузов культуры. Так, В. Н. Антонионов пишет о «возрастании эстетических функций» [1, с. 47], не называя и не раскрывая их структуры и содержания; В. Н. Воскобойников [5, с. 157] называет политико-воспитательную функцию и

функцию культурного отдыха; Е. М. Петоян [12, с. 108], В. П. Телегина [14] вычленяют функцию общения и отдыха, выявляют тенденции их развития и культурно-оздоровительный аспект рекреационной деятельности парков. В 2002 году в Московском государственном университете культуры и искусств А. Х. Дзиовым была опубликована монография «Теория и методика социально-педагогической деятельности парков культуры и отдыха» [6], а в 2003 году защищена докторская диссертация по теме «Теория и методика социально-педагогической деятельности парка культуры и отдыха» [7].

А. Х. Дзиов, рассматривая парк культуры и отдыха как социально-педагогический институт, выделяет ряд его основных педагогических функций. Автор отмечает, что социально-педагогические функции парка культуры и отдыха при активно-деятельностном подходе к целостному технологическому процессу в парке, прежде всего, включают в себя развитие способности к творческой деятельности и осознанное, столь же творческое отношение к развитию собственной личности, ее взаимоотношений с другими людьми.

Поэтому функции парка культуры и отдыха определяются как духовно-нравственными задачами развития личности, так и творчески-познавательными.

С этой точки зрения, по мнению исследователя, главная функция парка культуры и отдыха, в результате которой создаются материальные и духовные ценности, обладающие новизной и общественной значимостью, — это продуктивное развитие личности. Продуктивное здесь является как компонентом педагогического процесса, так и его целью и результатом. Присутствующее в этом процессе творчество представляет собой целенаправленное взаимодействие репродуктивного и продуктивного, в ходе которого личность реализует имеющиеся творческие потенции [7, с. 25].

Реализация этой функции, как утверждает автор, есть процесс культурологизации, т. е. деятельностного вовлечения личности в нравственную культуру.

Рассматривая выделенную А. Х. Дзиовым основную функцию парка культуры и отдыха «продуктивное развитие личности», надо заметить, что это утверждение довольно спорное. Предложенная функция парка как основная не отражает саму природу парка как места отдыха и развлечения. Ее можно считать сопутствующей функцией парка культуры и отдыха, так как она присуща любому культурно-досуговому учреждению.

Анализ литературы, раскрывающей теоретические проблемы функций парков культуры и отдыха на современном этапе, свидетельствует, что в исследованиях отсутствуют работы, обосновывающие понятия, систему, структуру, классификацию и иерархию их функций.

Литература

1. Антонионов, В. Н. Функции парков и их планировочно-пространственная структура [Текст] / В. Н. Антонионов // Парк и отдых. — Москва, 1975. — С. 46–52.

2. Ариарский, М. А. Культурно-просветительная работа: Тематические планы, программа [Текст] / М. А. Ариарский // Методист-организатор культурно-просветительной работы. Методические материалы по организации учебного процесса. — Ленинград : ЛГИК, 1978. — С. 245–292.

3. Афанасьев, В. Г. Системность и общество [Текст] / В. Г. Афанасьев. — Москва : Мысль, 1980.

4. Афасижев, М. Н. О социальных функциях парков в современных условиях [Текст] / М. Н. Афасижев // Парк и отдых. — Москва, 1973. — Т. 14. — С. 36–48.

5. Воскобойников, В. Н. О социальной природе советского парка культуры и отдыха [Текст] / В. Н. Воскобойников // Проблемы коммунистического воспитания трудящихся в библиотечной и клубной работе : науч. тр. / МГИК. — Москва, 1978. — Вып. 37. — С. 150–164.

6. Дзиов, А. Х. Теория и методика социально-педагогической деятельности парков культуры и отдыха [Текст] / А. Х. Дзиов. — Москва : МГУКИ, 2002.

7. Дзиов, А. Х. Теория и методика социально-педагогической деятельности парка культуры и отдыха [Текст] : автореф. дис. … докт. пед. наук / А. Х. Дзиов ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. — Москва, 2003. — 49 с.

8. Жукова, Р. М. Общественное назначение парков культуры и отдыха [Текст] / Р. М. Жукова // Проблемы идеологической работы культурно-просветительных учреждений : тез. докл. конф. аспирантов ин-тов культуры / ЛГИК. — Ленинград, 1975. — С. 81–83.

9. Жукова, Р. М. Парк культуры и отдыха как специфическое культурно-просветительное учреждение [Текст] : автореф. дис. … канд. пед. наук / Р. М. Жукова ; Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. — Ленинград, 1983. — 15 с.

8. Каган, М. С. Социальные функции искусства [Текст] / М. С. Каган. — Ленинград, 1978. — 34 с.

10. Красильников, Ю. Д. Социальное назначение и функции культурно-просветительной работы [Текст] / Ю. Д. Красильников // Основы теории культурно-просветительной работы. — Москва : МГИК, 1982. — С. 12–22.

11. Основные понятия теории культурно-просветительной работы [Текст] / материалы подготовлены М. А. Ариарским ; под ред. Д. М. Генкина. — Ленинград, 1981. — 12 с.

12. Петоян, Е. М. Тенденции развития парков культуры и отдыха [Текст] / Е. М. Петоян // Некоторые тенденции культурно-просветительной деятельности. (По материалам клубных учреждений и парков) : науч. тр. / НИИ культуры. — Москва, 1984. — Т. 31. — С. 106–115.

13. Столович, Л. Н. Жизнь-творчество-человек: Функции художественной деятельности [Текст] / Л. Н. Столович. — Москва : Политиздат, 1985. — 415 с.

14. Телегина, В. П. Физкультурно-оздоровительный аспект рекреационной деятельности парков [Текст] / В. П. Телегина // Некоторые тенденции культурно-просветительной деятельности. (На материалах клубных учреждений и парков) : науч. тр. / НИИ культуры. — Москва, 1984. — Т. 31. — С. 116–121.

15. Триодин, В. Е. Педагогические основы культурно-просветительной работы [Текст] / В. Е. Триодин. — Ленинград : ВПШК, 1980. — 119 с.

16. Философский словарь [Текст] / под ред. И. Т. Фролова. — Москва : Политиздат, 1980. — 444 с.

Сачкова Н. А.

ФУНКЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПРАЗДНИКА КАК КОРПОРАТИВНОГО В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ

Проблема праздничной культуры разработана в российской науке достаточно подробно, однако частный аспект этой проблемы — профессиональные и корпоративные праздники — практически не получил освещения. Научных публикаций по тематике корпоративных праздников насчитывается всего чуть более трех десятков, что показывает низкую степень интереса научного сообщества. Эта проблема довольно многогранна и интересна, безусловно, с практической точки зрения, но есть мотивация заниматься и теоретической составляющей.

Самое понятие «корпорация» сегодня понимается в двух смыслах — как разновидность юридических субъектов и как социальная общность.

Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона определяет корпорацию как «вид общественных союзов, отличающийся от других особой внутренней организацией, сплочением членов в одно целое (corpus, как говорили римские юристы), и потому занимающий в гражданском обществе и обороте положение самостоятельного субъекта прав и обязанностей» [1].

Корпорация также может пониматься как группа людей, которые разделяют общие цели и могут действовать как один человек, т. е. социальная общность со сформированной групповой идентичностью. Это очень важное понимание, поскольку конечной целью всех мероприятий по развитию корпоративной культуры и является формирование «корпоративной идентичности» — понимание и разделение сотрудником миссии и цели деятельности компании, в которой он работает [1].

В первом качестве корпорация как юридическое лицо и самостоятельный правовой субъект впервые возникает еще в царский период Древнего Рима [5]. В это время возникают различные формы частных корпораций: в первую очередь религиозные союзы (так называемые sodalitates, collegia sodalicia) и профессиональные организации, которые объединяли ремесленников (pistorum, fabrorum и т. д.). Древнейшим юридическим источником, который упоминает о корпорациях, стали законы XII таблиц (середина V в. до н. э.). В этом источнике римского законодательства корпорациям предоставлялось право разработки собственных правил и уставов (не противореча римскому закону, конечно).

В XVIII–XIX вв. институт корпорации понимается уже в качестве синонима юридического лица. Однако все равно специфические черты и социальные свойства корпораций Нового времени были унаследованы ими от эпохи римских частных корпораций.

Как упоминалось выше, мероприятия по формированию и развитию корпоративной культуры служат цели возникновения корпоративной идентичности.

Из всего многообразия их форм одной из наиболее эффективных считается именно корпоративный праздник [4, с. 230–231].

В настоящее время праздник — настоящая коммуникационная технология. Праздник стал поистине уникальным феноменом культуры. Исторические основания праздничной культуры уходят в глубокую древность. Интересно, что уже древнейшие формы праздничной культуры имели самые разные социальные функции: трансляция эстетических предпочтений и идеалов, формирование коллективной общности, привитие определенного мировоззрения и нравственных ориентиров, общественных ценностей. Праздник — одна из наиболее распространенных форм хранения и трансляции социально значимого опыта. Являясь «формой эстетической и художественной деятельности, включенной непосредственно в ткань социокультурной реальности» [6, с. 269], праздник во многом не столько развлекает, сколько отражает картину мира и модель социума, в котором осуществляется [2].

Итак, как отмечалось ранее, в древнейшее время технологии создания праздника применялись интуитивно (хотя организация зрелища уже в эпоху Древнего Мира в египетской, греческой, римской и иных культурах становится предметом профессиональной деятельности специалистов). В XX в. создание праздников становится отраслью профессиональной и *высококвалифицированной* креативной деятельности.

Праздничные технологии выходят за рамки организации собственно праздника и распространяются на все торжественные, зрелищные, статусные, имиджевые мероприятия, в связи с чем появляется сегмент деятельности для event-менеджеров и event-агентств, предлагающих широкий спектр «праздничных» услуг (от англ. event — событие, мероприятие) [2].

Как отмечает Е. В. Каверина, праздник обладает свойствами публичности и демонстративности, поскольку репрезентирует социально значимую идею или утверждает новый социальный статус. «Праздник создает и поддерживает ощущение общности, участвовать в нем — значит стать частью целого, обрести свою идентичность» [2].

Сегодня корпоративные праздники являются одной из наиболее важных составляющих корпоративной культуры и одновременно — технологией, за счет использования которой она формируется.

Сама концепция корпоративных и профессиональных праздников формируется еще в эпоху Средневековья, в связи со спецификой организации цеховой и гильдейского производства.

В России в силу специфических обстоятельств частно-корпоративная праздничная традиция находится по-прежнему в начале своего становления. Развитие частного предпринимательства в нашей стране было, с одной стороны, прервано революцией 1917 года и гражданской войной, в результате которых

государство перешло на социалистическую модель политического развития и командно-административную экономическую модель.

В силу этого «день корпорации» в аспекте праздничной культуры в России за редкими исключениями не является «днем рождения компании», а связан с праздниками, определяемыми профессиональной принадлежностью сотрудников, которые заняты в основном русле деятельности компании: День строителя, День металлурга, День железнодорожника и т. д.

Тем не менее эти — профессиональные! — праздники успешно трансформируются в российском event-менеджменте в корпоративные. Поэтому мы должны рассмотреть, каковые цели и задачи корпоративного праздника.

Конечным результатом использования праздника как коммуникационной технологии в масштабах корпоративного сообщества (в обоих установленных нами смыслах термина «корпорация») становится консолидация сообщества сотрудников и трансформация его в коллектив как высшую форму малой социальной группы. На корпоративные и профессиональные праздники возлагается в определенном смысле слова *миссия* по формированию корпоративного единства (духа), по трансляции корпоративной философии и развития корпоративной культуры компании. В прагматической плоскости это подразумевает формирование корпоративной идентичности и лояльности.

Как отмечает Е. А. Каверина, чувство сопричастности к корпорации, ощущение принадлежности к профессиональному сообществу позволяют человеку обрести свою идентичность. «С гордостью понимаемая и произносимая фраза “это — моя компания” является формулой свершившегося диалога между компанией и личностью сотрудника и залогом успеха в работе с клиентами и общественностью» [2].

Второй важной функцией корпоративного праздника является использование его в качестве метода трансляции социальных и коммерческих идей, чье укоренение в коллективе важно для руководства компании. Ранее эстетические законы праздничной (чаще всего в форме карнавальной) культуры понимались интуиативно. Сегодня же праздник используется как алгоритмизированная технология с вполне четким и осознанным инструментарием воздействия на человека, целью которого является его приобщение к идеям и ценностям той или иной корпорации, сообщества.

Наконец, корпоративный праздник в качестве коммуникационной технологии работает на создание и рост символического капитала корпоративных брендов и персон, которые их воплощают, в целом работает на формирование позитивного имиджа компании.

Кроме перечисленного выше, корпоративный и профессиональный праздник также мобилизует организационные, коммуникационные и мотивирующие ресурсами корпоративной культуры.

Литература

1. Corporation [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.merriam-webster.com/dictionary/corporation (дата обращения: 8.12.2016).

2. Каверина, Е. А. Праздник как эстетический и социальный феномен [Текст] / Е. А. Каверина // Вестник Томск. гос. ун-та. — 2009. — № 324. — С. 119–122.

3. Корпорация / ЭСБЕ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F (дата обращения: 8.12.2016).

4. Паренчук, Я. О. Корпоративная культура как фактор формирования толерантных отношений в коллективе [Текст] / Я. О. Паренчук // Омск. науч. вестник. — 2010. — № 6 (92). — С. 230–231.

5. Покровский, И. А. История римского права [Текст] / И. А. Покровский. — Петроград : издание юридического книжного склада «Право», 1917. — 431 с.

6. Эстетика: Словарь [Текст] / под общ. ред. А. А. Беляева и др. — Москва : Политиздат, 1989. — 447 с.

Склярова В. С.

ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Проблема культурологического анализа категории «зрелище» лежит в области предметных интересов визуальных исследований.

Вся культура современного общества в каком-то смысле представляет собой спектакль. Концепт общества спектакля предлагает Г. Дебор. По его мнению, современное общество «не является зрелищным случайно или поверхностно — в самой своей основе оно является зрительским». Одной из ключевых его особенностей является «тотальное засилье образов, которые можно понимать и истолковывать в условиях их нового функционирования в качестве полноправных товаров» [2, с. 23].

Австрийская исследовательница Л. Менг считает, что мобильность и визуальность — две важнейшие характеристики современности. Не вступая в дикуссию, относительно того, насколько полно эти две особенности характеризуют современное общество, мы должны согласиться с тем, что невозможно переоценить степень влияния визуальных образов на культуру конца XX — начала XXI в., степень вовлечения визуального в социальные практики, основанность коммуникации на использовании визуального канала восприятия информации. Борьба за умы и души людей на многие века определила борьбу за форму восприятия — визуальную или вербальную [8, с. 296].

Р. Ю. Порозов отмечает, что современную культуру отличает не только умение, но и необходимость и неосознаваемая потребность изображать все и вся: не только людей или объекты, но и результаты сложных исследований, теоретических концептов и прочего представлять в наглядной визуализированной форме. Это подтверждено многими историческими фактами: в раннем Средневековье создавались «библии в камне», как называют иногда христианские храмы, от ориентации в пространстве и архитектурной формы до скульптурного декора и внутренней росписи представляющие собой визуализированное христианское вероучение. Однако для сложных богословских трактатов был предназначен метод схоластического рассуждения, которое развертывалось в виде записанного текста. На дисциплинированность, упорядоченность данной формы обращает внимание М. Маклюэн в работе «Галактика Гутенберга».

Визуальность в любом своем проявлении — от изобразительного искусства до дизайна одежды — не выступает дополнительным компонентом по отношению к тексту или устным (вербальным) формам конструирования социальной реальности. Это фундаментальное основание существования современной культуры, общий принцип структурирования форм [4, с. 90]. В. В. Колодий также отмечает, что даже политические концепты, такие как «капитализм», «демократия», «неоколониализм» или «американизация», сегодня конструируются визуально [4, с. 91]. А уж повседневный опыт и повседневные практики теперь не просто документируются при помощи создания визуальных артефактов (фотографий, репрезентирующих отдельные моменты реальности). Можно говорить о *логировании*, т. е. сохранения *лога* — хронологический протокол или журнал событий, когда каждый поступок человека фиксируется им через создание соответствующего визуального образа: от селфи (фотографического автопортрета) до фотографирования достопримечательностей или еды.

В силу всего этого меняется и отношение к визуальности. Например, такие современные исследователи феноменов визуальной культуры, как Е. В. Гиниятова и Г. Ю. Тихонова, считают, что визуальность, под которой традиционно понимают фото-, кино-, медиаобразы и т. д., является не просто стереотипной частью повседневности, а представляется полноценной категорией современного философского дискурса, формирующей вокруг себя некий особенный методологический каркас для препарирования реальности.

Новое осмысление социальной реальности во второй половине XX века оказалось связано с так называемым «визуальным поворотом» в гуманитарных науках. Впервые за долгое время исследователи обратили внимание «на внешне наблюдаемое лицо повседневной жизни». Как считает П. Штомпка, в самом визуальном образе повседневности имеется «некий стратегический исследовательский ресурс анализа и объяснения повседневной жизни» [7, с. 4].

Само становление визуальных исследований как специфической научной дисциплины стало возможным в XX в. в связи с появлением и массовым распространением в предшествовавшее столетие новых форм искусства (фотография, кинематограф, комикс и т. д.) и если не стиранием, то потерей четкого понимания грани между искусством и неискусством [5, с. 126].

В числе предшественников визуальных исследований часто называются общая иконология (Э. Панофски, А. Варбург, Д. Т. Митчелл), а также психология зрительного восприятия (Т. Липпс, В. Вундт, Р. Архейм) [5, с. 126]. Хотя, конечно, понятие «визуального» в гуманитарной парадигме существенно отличается от такового в естественнонаучных и близких к ним дисциплинах. Психология исследует «механистическое регистрирование элементов в пространстве и предлагает универсальные схемы зрительного восприятия действительности», в то время как спектр гуманитарных подходов к проблеме визуального исходит из предположения, что «любое восприятие есть также и мышление, любое рассуждение есть в то же время интуиция, любое наблюдение — также и творчество» [1, с. 21].

Еще одним источником для формирования особой дисциплины «визуальные исследования» становится коммуникативистика и медиатеория. Первым исследователем роли медиа в формировании видения и визуальной культуры стал канадский ученый М. Маклюэн. Его работа «Понимание медиа» до сих пор остается классическим трудом не только по медиатеории, но и для визуальных исследований в целом. М. Маклюэн считал визуальные медиа «холодными», поскольку они не оставляют простора для воображения, для достраивания внутреннего образа, однако сегодня мы должны пересмотреть эту позицию. Каждое следующее поколение, например, кинематографической технологии оставляет для воображения все меньше и меньше возможностей (немое черно-белое плоское кино, звуковое черно-белое плоское кино, звуковое цветное плоское кино, звуковой цветной 3D-фильм с объемным звуком, эксперименты в области моделирования запахов в кинотеатре и т. д.). Однако по степени эмоционального вовлечения современные фильмы не уступают раннему кинематографу, а возможно и превосходят его.

Для того чтобы разобраться в логике языка визуальных образов, обратимся к цитате Жан-Клода Карьера: когда он «ходил в кино в Сарагосе в 1907–1908 гг., там был “explicador” с длинной палкой, который должен был объяснять, что происходит на экране. Новый язык был еще непонятен. Он еще не был усвоен. Прошло время, мы к этому языку привыкли, но сих пор великие режиссеры непрестанно его оттачивают, совершенствуют и даже — к счастью — его извращают» [3, с. 46].

Достоинство ранних исследований М. Маклюэна в том и заключалось, что канадский публицист и ученый не считал какие-то медиа проще или сложнее, он считал, что медиа отличаются по степени вовлечения человеческого воображения в транслируемое при их помощи сообщение и, таким образом, ха-

рактер средства коммуникации сам отчасти определяет содержание передаваемого послания.

В трудах таких исследователей, как Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Лакан, Г. Дебор, Т. Дж. Митчелл, К. Силверман, Ж. Бодрийяр, Г. Поллок, визуальные средства определяются как приоритетный фактор формирования новой системы социальной коммуникации.

Таким образом, мы видим возрастающий интерес к данной проблематике. Визуальная культура расширяет границы влияния на культуру общества в целом и постоянно увеличивает давление, совершенствует язык и формы воздействия на рецепиентов, гарантируя тем самым вовлеченность массы.

Литература

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие [Текст] / Р. Арнхейм. — Москва : Прогресс, 1974.

2. Дебор, Г. Общество спектакля [Текст] / Г. Дебор. — Москва : Логос, 2000.

3. Карьер, Ж.-К. Не надейтесь избавиться от книг! [Текст] / Ж.-К. Карьер, У. Эко ; интервью Ж.-Ф. де Тоннака. — Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2010. — 336 с.

4. Колодий, В. В. Визуальность и ее влияние на социальное познание: философско-методологическое основание [Текст] / В. В. Колодий // Вестник Томск. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. — 2011. — № 2. — С. 90–96.

5. Крышталева, М. К. Визуальные исследования: генеалогия и культурологический потенциал [Текст] / М. К. Крышталева // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. — 2014. — № 169. — С. 125–129.

6. Маклюэн, М. Понимание медиа [Текст] / М. Маклюэн. — Москва : Кучково поле, 2007.

7. Штомпка, П. В фокусе внимания повседневная жизнь. Новый поворот в социологии [Текст] / П. Штомпка // Социологические исследования. — 2009. — № 8.

8. Яо, М. К. Визуализация как тенденция форм культуры, искусства, коммуникации [Текст] / М. К. Яо, С. Д. Бородина, Ю. Г. Еманова // Вестник ТГГПУ. — 2011. — № 4. — С. 296–302.

Соковиков С. С.

ТЕМПОРАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ

Понятие популярной культуры многократно переопределялось. В отличие от относительно устойчивых представлений о таких типах культуры, как традиционная народная, массовая и элитарная, популярная культура в дефиниционных видениях предстает стохастической, неупорядоченной совокупностью принципиально разных представлений о ней.

Диапазон подобных разноречивых толкований простирается от популярной культуры как синонима массовой или же развлекательной, от понимания ее как совокупности любых широко распространенных явлений до некоего поля

сопротивления доминируемых доминирующим и т. д. Так, например, вполне очевидно, что под этим термином различные теоретизирующие авторы полагают принципиально разные субстанциальные и феноменологические поля, говоря проще — сугубо разные реальности и практики. Вместе с тем, существует достаточно обширное предметное поле социокультурного бытия, включающее вполне очевидные явления и их практические воплощения, которые, с одной стороны, не фиксируются как целостность, с другой же — обладают наиболее полной совокупностью смысловых коннотаций самого концепта «популярная культура».

Речь идет о различных проявлениях спонтанной реакции однотипно настроенных неформальных общностей по отношению к остро актуальным для них диссонансным коллизиям в тех случаях, когда возникающую при этом потребность не могут удовлетворить существующие системы институций, а также наличествующие в обществе традиции. По сути, речь идет об активном, по-настоящему самодеятельном культуротворчестве, хотя уже в силу вышесказанного часто несколько редуцированном по сравнению с деятельностью институтов и устойчивых традиций. Именно таким образом мы и видим в качестве наиболее приемлемой дефиниции, означающей этот феномен, термин «популярная культура». Среди множества аспектов, существенно важных для понимания этого явления, необходимо выделить и его темпоральные характеристики. При всей кажущейся незамысловатости таких явлений популярной культуры, как, например, постфольклор (чрезвычайно разнообразный по формам и жанрам), неоязычество (прежде всего — в его «самодеятельных» формах), стрит-фэшн (а не ее модификации у профессиональных модельеров), буккроссинг, спонтанные локусы самодеятельной активности в пространстве города, фэнзины, фэндомы и т. д., их совокупность образует относительно целостный тип культурной активности, воплощающей интересы ситуативно возникающего в социокультурном пространстве субъекта. Все это представляет своеобразную лабораторию спонтанных поисков путей наиболее адекватного удовлетворения насущных, остро актуальных потребностей. Следует отметить, что в фактуру «произведений» популярной культуры самым причудливым образом вписываются и включаются элементы, фрагменты «материи» культур, принадлежащих разным явлениям, расположенным и бытующим как в синхронной, так и диахронной развертке. Неслучайно поэтому нередкое возникновение в сфере популярной культуры эффекта коллажности или бриколажа. Вместе с тем это не снимает самоценности и самодостаточности каждого проявления популярной культуры. В этом смысле ее темпоральные параметры можно увидеть как минимум в нескольких аспектах.

Первый из них — это собственно путь движения популярной культуры от ее зарождения как относительно самостоятельного явления (в том числе и путем

ретроспекции ее исторических прототипов) через актуальные состояния этого феномена в некоторое относительно предсказуемое будущее.

Сложность изучения этого состоит прежде всего в том, что и прототипы, и первые отчетливые проявления, и даже многие современные феномены популярной культуры терминологически маркируются чрезвычайно произвольно. Преодолеть это возможно только через формирование отчетливого концепта самой популярной культуры, с помощью которого можно реинтерпретировать и эту терминологическую разноголосицу. Парадоксальным образом даже в этой терминологической пестроте, не говоря уж о гораздо более существенных признаках, можно отчетливо констатировать высокую социокультурную пластичность этого явления, органически и незамедлительно отвечающего на специфичные культурные потребности, суть которых означена выше. В представленном плане популярная культура отвечает признакам историчности, в том числе показывает рост степени свободы, доступной неформализованным, внеинституциональным, но вполне объективно существующим общностям. Аналогичным признакам соответствует и кардинальное увеличение разнообразия тематики и стилистики практик, свойственных этому культурному типу, что также обусловлено особенностями развития исторических условий.

Вторым аспектом темпоральных измерений популярной культуры выступает ее актуальное состояние. В числе прочего здесь необходимо отметить постоянную ретроспекцию в культурное прошлое, при котором «раритеты» ушедших эпох реинтерпретируются в соответствии с актуальными потребностями. В то же время актуальная современность популярной культуры даже в этих ретроспективах обнаруживает вполне отчетливо проективный потенциал.

Таким образом, этот темпоральный срез показывает представленность в актуальных состояниях популярной культуры элементов, хронологически соотнесенных с разными временными пластами. Подобное свойство универсально для явлений культуры. Однако специфичным здесь выступает способность использовать в качестве темы и исходного материала тексты любых деятельностных сфер культуры (политики, экономики, права, религии и т. п.). Стоит отметить также спорадичность возникновения общностей как субъектов популярной культуры, поскольку их спектр и срок существования в актуальном времени определяется ситуативно. Поэтому такие субъекты парадоксальным образом вписаны в диахроническую ось времени, переживают свое прошлое и будущее, но, с другой стороны, их существование кратковременно и прекращается вместе с породившей их ситуацией.

Следующим аспектом, показывающим своеобразие темпоральности популярной культуры, является собственно ее проективность, составляющая одну из важнейших сущностных характеристик.

Дело в том, что, отвечая на актуальные запросы, популярная культура способна (и делает это) создавать формы, выступающие своеобразными моделями возможного будущего. Эту роль особенно значимо выполняет та часть популярной культуры, которую условно можно обозначить как «авангардистскую». Речь идет, например, о начальной фазе возникновения неформальных субкультур, которая полностью соответствует признакам популярной культуры.

Впоследствии та или иная субкультура способна развиваться, усложняться, в определенной степени формализуясь, в том числе — оснащаясь собственными субститутами, но при этом сохраняя генетическую связь со средой популярной культуры. В других случаях некоторые формы последней, зародившиеся спонтанно, позже используются как технологии институциональными системами, как это произошло, например, с феноменами флэш-моб и стрит-фэшн. При этом сама популярная культура остается в собственных пределах, но включенной в темпорально развертывающиеся процессы социокультурных трансформаций.

Особым образом темпоральный характер популярной культуры заключается в потенциале самого явления как органически присущего современности, неустранимого и имеющего очевидные перспективы развития. На наш взгляд, вполне отчетливо эту интенцию поддерживает продолжающаяся субкультурализация общества, развитие сетевых принципов культурной коммуникации (отнюдь не только в сетях интернет) и т. д.

Это лишь некоторые аспекты темпоральных измерений популярной культуры. Отметим только, что она сама по своей сущности плотно вписана в темпоральные векторы развития общекультурной ситуации. На наш взгляд, этот феномен явно недооценен современными теоретиками, при том, что в реальном культурном пространстве он развивается чрезвычайно разнообразно, интенсивно и динамично.

Из сказанного можно сделать вывод, что популярную культуру, как существенную часть культурных практик в целом, необходимо учитывать в разработке программ культурной политики любого уровня. В том числе чрезвычайный интерес представляет изучение и использование опыта продуцирования популярной культуры, где очевидной трудностью выступает слабая фиксированность, неинституциональный характер и спонтанность ее проявления, что, впрочем, преодолимо и в теоретической рефлексии, и в использовании соответствующих практических методик. На наш взгляд, оптимальным было бы изучение этого явления в рамках принципиально междисциплинарных подходов, включающих теоретическую базу и инструментарий таких дисциплин, как социальная психология, эстетика, искусствознание, социология и культурология. На основе полученных материалов вполне возможно и глубокое философское осмысление этой проблематики. Важным выступает то обстоятельство, что отмеченная проблематика остро актуальна для условий социокультурного пространства города

как многоукладного, полифункционального, динамично трансформирующегося и весьма проблематичного сообщества-поселения. Именно город, в основном, и породил собственно популярную культуру, именно он задает ей существенные характеристики бытия и развития, именно он и питается тем, что продуцирует сама популярная культура. Таким образом, последняя представляет собой один из существеннейших компонентов городского культурного уклада, именно здесь и возникают поля своеобразных спонтанных самодеятельных культурных проявлений горожан в своей чрезвычайной пестроте, часто скоротечности и, тем не менее, очевидной неустранимости.

Стрельцов Д. Г.

ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОДЮСИРОВАНИЯ

История самого удивительного из искусств — сценического — насчитывает уже несколько тысячелетий. Театр — явление синтетическое по своей природе, способное вмещать в себя абсолютно все другие виды творчества и, вместе с тем, чрезвычайно хрупкое и недолговечное, более других зависимое от влияния внешней среды. Государство, общество, религия, экономика и политические коллизии определяют судьбу и само существование спектакля в не меньшей степени, чем талант и труд его создателей. Каждая эпоха налагает свой отпечаток, и именно поэтому изучение театра, начатое еще Аристотелем, продолжается по сей день, обрастая все новыми направлениями поиска.

Театр, существующий одновременно во множестве ипостасей, достоин и требует объемного, стереоскопического научного взгляда. С одной стороны, сценическое искусство — епархия художников, то есть предмет исследования для теоретиков и историков искусства, критиков, философов. С другой стороны, театральный репертуар — результат регулярной коллективной художественной деятельности, подразумевающей производственные циклы, следовательно, он попадает в поле интересов наук об управлении и планировании, а также различных экономических и юридических дисциплин. В то же время театр, который, по известному тезису Брехта, «без зрителя — нонсенс», зависим от восприятия зрителя и обладает большой властью над ним же.

Организация театрального дела как социокультурного процесса должна исходить из принципа согласования интересов всех участников театральной жизни: государства, общества, самого театра и зрителя. Облик российского театра с 1917 года зависел прежде всего от того, кто из участников театрального процесса брал на себя ответственность и риски продюсера. Ответственность продюсера складывается, с одной стороны, из обязательств перед творцами (актеры, режиссеры, драматурги), которые, собственно, реализуют проект, а с

другой — из обязательств перед потребителями этого проекта, т. е. зрителями. Одним продюсер обязан обеспечить возможность творчества, другим — предоставить художественный продукт, соответствующий их ожиданиям. В условиях рыночной конкуренции продюсерский риск неизбежен. Продюсер рискует деньгами и репутацией. Его цель — получить прибыль, которая в культурном пространстве измеряется не только рублем, но и идеологическими и репутационными дивидендами. Ведь рано или поздно они превращаются в материальный ресурс — доступ к новым источникам финансирования и воспроизводства. Сказанное в равной степени относится ко всем, кто берется за продюсирование культурного проекта, в том числе и такого крупного, как «российский театр» в целом. В дореволюционном театре продюсерами могли выступать и чиновники, и частные лица. Директорам императорских и казенных театров продюсерские полномочия и функции делегировались верховной властью — двором или правительством, руководителям городских театров — театральными комиссиями городских дум; антрепренерам и выборным руководителям актерских товариществ — профессиональным сообществом, и, наконец, руководителям народных театров — широкими слоями склонной к сценическому творчеству общественности. Таким образом, разные социальные группы выбирали продюсеров в соответствии со своими интересами и потребностями.

После революции ситуация радикально изменилась. В театр пришел новый, «первобытный в отношении искусства» (К. Станиславский) зритель. Новая власть еще не утвердилась и даже не представляла себе, какими принципами следует руководствоваться в организации культурной жизни. К середине 1930-х годов государство становится главным и единственным распорядителем театральной жизни, своеобразным генеральным продюсером. Как и положено продюсеру, оно изыскивает средства и направляет их туда, куда считает правильным, контролирует соответствие того, что делают творцы (актеры, режиссеры, драматурги), собственной продюсерской концепции, в данном случае — государственным приоритетам культурной политики, своей идеологической стратегии и тактике.

Система, просуществовавшая более шестидесяти лет, в окончательном виде выглядела так: по подчинению театры делились на союзные, республиканские, областные и городские, структура театральной сети была жестко привязана к статусу территории.

Первые годы перестройки ознаменовались попыткой выхода из системного кризиса театрального дела. В августе 1986 года принимается постановление Совмина СССР «О комплексном эксперименте в театре». С 1 января 1987 года по 1 января 1989 года в эксперименте приняли участие 83 театра, из них 44 — в РФ.

Эксперимент предполагал опробование новых творческих, организационных и экономических условий функционирования театра. В частности, он предусматривал отмену репертуарных совещаний, актов приемки спектаклей, предва-

рительной цензуры пьес. Театры де-факто получили творческую свободу. Что касается организационной стороны, то государство утверждало четыре показателя, обязательные для выполнения и отчетности: количество зрителей, фонд заработной платы, норматив прироста фонда заработной платы за счет экономии расходов и дотацию. Для всех видов театров были выработаны три вида нормативов: численность артистического, художественно-творческого и управленческого персонала, количество спектаклей за сезон и расходы на новые постановки. Кроме того, в 1987 восстанавливается статус художественного руководителя театра, отмененный в 1949 году — сначала для академических, а с 1989 — для всех театров. До 1987 года во главе театра, согласно принципу единоначалия, был директор, а с 1987 года появилась альтернатива — худрук. А в 1999 году было разрешено двоевластие — по принципу разделения сфер полномочий между худруком и директором театра.

Однако социально-культурные и экономические реалии рубежа XX–XXI веков диктуют необходимость интеграции «новых разделов» — экономических, социологических, правовых и менеджерских дисциплин — в структуру театрального дела.

Подобно тому, как любой новый вид, подвид или жанр искусства может быть освоен театральной сценой (как это уже произошло с кино, фотографией, инсталляцией, рок-музыкой, обогатившими арсенал театрального творчества), так и новые отрасли знания способны обеспечить развитие науки о театре в постоянно изменяющихся условиях.

По мнению отечественных и зарубежных ученых, театр и другие зрелищные искусства сегодня бытуют в новой, медийной реальности. Ее экспансия приводит не только к изменению вкусовых, эстетических пристрастий аудитории, но и к тотальной трансформации системы ценностей, к смене их иерархии в общественном сознании. Постоянно нарастает поток информации, способствуя подмене размышления поглощением, собственное мнение все чаще замещается общепринятым. Параллельно существенно расширяется пространство проведения досуга, в том числе культурного (телеканалы и компьютерные игры, сети ночных клубов и кофеен, ледовые дискотеки и танцполы, киноимперии и попконцерты и т. д.). Шквал ярких красок и звуков привел к возникновению феномена «клипового сознания», удовлетворение которому приносит скорость смены впечатлений, а не глубина содержания. Эта тревожная для театра тенденция отмечалась исследователями еще три десятилетия назад, но сегодня информационный прибой 1970-х превратился в подлинное цунами, а объем досугового времени граждан отнюдь не увеличился…

Между тем, эпидемия повышения темпов не обошла и театральную сферу. В 2006 году в стране более или менее успешно функционировали около 950 театров, из которых всего 455 — государственного подчинения (25 федеральных и

430 региональных). В таких условиях борьба за время и деньги зрителя обостряется не только между медийной сферой и искусством, но и внутри самого театрального сообщества.

Очевидно, что борьба эта носит отнюдь не только культурный, но и чисто экономический характер, поскольку сегодня театры, как и вся страна, оказались в условиях рынка. Цивилизованный или дикий, жесткий или либеральный — он диктует свои законы: сегодня все стоит денег, даже воск и перья для крыльев Дедала. Сняв проблему дефицита и запустив свой основной механизм — конкуренцию — рынок сменил процветавший диктат продавца на власть капризного покупателя.

Одновременно все более очевидной становится тенденция сокращения государственной финансовой поддержки организаций культуры и искусства, что еще более осложняет проблему экономической стабильности театров. Таким образом, перед театром начала XXI века остро встал вопрос физического и морального выживания. Чтобы выстоять, сохранить традиции и обеспечить преемственность развития искусства, ему необходимо научиться трезво оценивать сложившуюся ситуацию и действовать сообразно правилам игры нынешнего дня — правилам поведения на рынке.

Маркетинг — «наука о рынке» — возник для упорядочивания и развития опыта по реализации (сбыту) произведенного. Тесно связанный с психологией человеческого поведения, с теориями о базовых потребностях индивидуума, он достиг за относительно малый срок столь серьезных результатов, что сегодня можно без особого преувеличения сказать, что маркетинг, порождение XX века, во многом стал определяющим фактором его развития.

Западные деятели культуры давно признали, что маркетинг — это инструмент, при помощи которого театр может остаться театром, музей — музеем, оркестр — оркестром и при этом выжить в условиях рынка. Разумеется, он «не должен диктовать художнику, как создавать произведения искусства; его роль — свести творения и интерпретации художника с соответствующей аудиторией». По формулировке Г. Г. Дадамяна и А. Я. Рубинштейна, одной из основных культурно-эстетических целей театра является «формирование и воспроизводство оптимальной (по критерию художественного развития) структуры аудитории». Согласно распространенной дефиниции, главная задача маркетинга культуры состоит в том, чтобы «определенное количество определенных людей привести к общению с определенным искусством» (К. Дигглес). Таким образом, очевидно, что именно знанием маркетинга должен обладать театральный продюсер в достижении одной из главных задач театра.

Профессиональная психология художников на всех континентах сходна, и в любой стране маркетологам приходится доказывать свое право на место под театральным солнцем. Просто и изящно сформулировал отношение истинного

художника ко всей «экономической суете» Иван Бунин: «Я не рубль золотой, чтобы всем нравиться». Однако сама история театрального искусства свидетельствует, что маркетинг (как бы он ни назывался и в каком бы виде ни существовал) всегда был предметом забот жрецов Мельпомены. Актерские труппы, колесившие по дорогам средневековой Европы, стремились обрести сиятельных покровителей, то есть, в современных терминах, занимались поиском меценатов. Российские актеры XIX века лично развозили билеты на свои бенефисы, то есть занимались адресной работой со зрителем и накоплением информационной базы, попутно формируя общественное мнение в преддверии премьер, то есть выполняя функции отдела PR. Открывший новую эру в российском театральном искусстве МХТ опирался в равной мере на новаторскую режиссуру и на жесткое профессиональное управление. Таким образом, отличие дня сегодняшнего лишь в том, что внешние условия существования театра как искусства и как самостоятельной организации усложнились и требуют уже не интуитивного, а профессионального к себе отношения и подхода. Несмотря на всю специфику театра как искусства, как творческой деятельности, он способен перенять опыт управления и маневрирования на рынке у коммерческих структур. Более того, именно специфика театра как искусства, существующего лишь при наличии зрительского внимания, делает формулу маркетинга («умение сделать предложение там и тогда, где и когда имеется высокая степень вероятности его принятия») особенно актуальной.

Свободный предприниматель в сфере культуры, ориентирующийся в конъюнктуре рынка, осознающий нужды потребителей культурного продукта и в то же время понимающий, каковы интересы тех, кто может поддержать и обеспечить продюсерские проекты, может стать реальным организатором культурной жизни.

Продюсер не создает художественных ценностей, это дело творцов, но именно продюсер обеспечивает художнику нормальные условия для творчества. Именно деятельность независимых продюсеров будет определять во многом реальное содержание и тенденции культурной жизни общества.

Тищенко В. Г.

«НОВАЯ ВОЙНА» «НОВОГО ВЕКА»

В январе 2013 г. начальник ГШ ВС РФ генерал В. В. Герасимов заявил, что Россия должна быть готова к войне нового типа [1, с. 2]. Последовавшие затем события на Украине, в Сирии лишь подтвердили, что мир вокруг нас стремительно меняется, а вместе с ним меняется и само понятие войны. Так к какой «новой войне» должна быть готова Россия и что это такое? Во-первых, необходимо помнить, что войны были всегда. Историки подсчитали, что наше время,

время современной человеческой цивилизации — это 5,5 тысяч лет. За это время на нашей планете прошло более 15 тысяч войн. И за эти 5,5 тысяч лет в войнах было потеряно около миллиарда человеческих жизней. За все время существования человечества было шесть поколений войн [3, с. 18].

Первое поколение — войны с использованием холодного ударно-колющего оружия — от костяного и кремневого наконечника к бронзовому, а затем и к железному оружию. Эти самые длительные в истории человечества войны шли около четырех тысяч лет. В XII веке, когда в Китае был изобретен порох, начинаются войны нового, второго поколения. Появляются мушкеты и пищали, аркебузы и фузеи — отныне густой дым от применения черного, дымного пороха окутывал поля сражений. Ну и, конечно, громовой гул пушек. Отныне именно артиллерия стала решать исход всей войны. В XVIII веке появилось винтовальное оружие — оружие с нарезами в канале ствола. А технологии XIX века сделали оружие многозарядным и скорострельным. Именно дальнобойное и многозарядное оружие ознаменовало собой войны третьего поколения. Но в конце XIX — начале XX века войны поменяли свой характер, они стали более массовыми, мобильными. Кому-то необходимо было изобрести пулемет, и этим изобретателем стал американец Максим. Именно пулемет Максима стал царствовать на поле боя, где находилось огромное количество солдат. Применение этого оружия изменило, а появление танков и самолетов резко расширило масштаб войн четвертого поколения.

Войны четвертого поколения — Первая и Вторая мировые — велись с применением фронтовых наступательных и оборонительных операций стратегического масштаба. В 1945 г. с применения «Малыша» и «Толстяка» против японских городов Хиросима и Нагасаки начинается новая эпоха в истории войн. Это эпоха ядерного, а затем и термоядерного оружия, применение которого могло уничтожить не просто жизнь на планете, а саму Землю минимум восемь раз. Все эти пять эпох в истории войн объединяет одно — они были контактными, т. е. противоборствующие войска непосредственно входили в контакт друг с другом.

С 1991 г. начинается шестое поколение войн — качественно новых «дистанционных бесконтактных войн» [4, с. 48]. Война 1991 г. в зоне Персидского залива — первая война, проведенная США дистанционным, бесконтактным способом. Именно война в Заливе стала не образом, а прообразом войны будущего. А символом такой войны стала крылатая ракета «Томагавк». Иракская война стала прелюдией к войне против Югославии 1999 г., первой в истории человечества действительно новой, «дистанционной» войны. Чтобы осознать это, необходимо постоянно помнить, что Югославия — это уже Европа. Новая война в 1999 г. шла уже в Европе. В войне против Югославии участвовала мощная, способная к неограниченному наращиванию вооруженных сил натовская группировка. Ее основу составляли военно-воздушные силы США, Великобритании,

ФРГ и Франции. В военной операции против Югославии участвовало 1200 самолетов. По различным оценкам, в Сербии погибло 1300 человек мирных жителей, а также около 5000 югославских полицейских и военнослужащих. Потери НАТО оцениваются двумя самолетами, в том числе самолет-невидимка F-117A «Стеллс», семью вертолетами, тридцатью беспилотными летательными аппаратами. Натовское командование делало все, чтобы избежать боевых контактов, ведения боевых действий на суше. Потери НАТО в ходе войны оказались ничтожны. Ни один военнослужащий натовских войск не погиб в ходе воздушной войны против Югославии. Война в Югославии была проведена в режиме дистанционной бесконтактной войны. Высокоточные крылатые ракеты запускались с расстояния от 80 до 800 километров и очень точно поражали свои цели. На территории Сербии и Косово подлежало уничтожению порядка 900 объектов экономики и военной инфраструктуры. Туда было запущено 1,5 тысячи крылатых ракет, которые все это уничтожили с эффективностью порядка 80–90 %. Ни один самолет и ни одна подводная лодка не зашли в зону поражения ПВО Югославии. Сама система ПВО была уничтожена в течение первых суток. Натовское командование запустило несколько спутников «Лакрос», которые висели над театром военных действий и регистрировали каждое включение сербского радара на земле. После этого они немедленно запускали в точку излучения «Томагавк» с воздушного или морского носителя. Таким образом, в течение суток было уничтожено 90 % зенитно-ракетных комплексов ПВО.

Следует обратить внимание на скоротечность дистанционной бесконтактной войны — всего 11 недель, 78 суток. В этой войне не было театра военных действий, когда противники встречаются в противоборстве. Здесь не было привычной нам вооруженной борьбы. Один противник — «агрессор» — наносит удары из воздушно-космического пространства, а второй не может их отразить, ему просто нечем их отражать. Сербия в ходе войны с НАТО не только не смогла противостоять высокоточным ракетным ударам, но и нанести неприятелю серьезного ущерба. Официальный Белград решил принять натовские требования, вывел сербские войска из автономной области Косово и согласился на ввод туда миротворческого контингента.

В югославской войне мир впервые столкнулся с «театром войны» [5, с. 27]. Он отличается от театра военных действий тем, что там господствует одна сторона. Американцы уже оторвались от всех стран мира: у них есть театры войны, но нет театров военных действий. Югославские вооруженные силы проиграли потому, что остались в прошлом «четвертом поколении войн», которое основывается на противоборстве сухопутных войск.

Поражению подвергались не только войска и военная техника, но и радиолокация, системы радиоэлектронной борьбы, компьютерные центры, телевидение, радиостанции, ретрансляторы. Все, что было связано с прямым или

косвенным излучением (передачей информации), подвергалось уничтожению. Американцы провели высокоточную операцию против информационного ресурса Югославии. Они уничтожили все информационно-электронные ресурсы и бумажные редакции страны. Население не должно было получать информацию об истинном ходе этой войны.

Вскоре после того как война с Югославией закончилась, Пентагон получил от американского конгресса миллиард долларов для создания электронной карты нашей планеты с трехмерным объемным изображением. Такая карта была создана. При помощи этой карты США могут наносить удар по любой стране, по отдельному городу, по отдельно стоящему зданию и даже по отдельному окну. Высочайшая разрешающая способность до нескольких сантиметров позволяет очень точно обозначить то место, куда надо послать крылатую ракету. Это сделано для того, чтобы вести войну не с конкретным противником, а с любым противником на нашей планете, где бы он ни находился.

Впервые в истории человечества была отработана воздушно-космическо-морская военная операция. Она дала новые стратегические варианты ведения современной войны и войн будущего. Геополитические последствия этой войны — фактический отказ мировой системы от принципов нерушимости национальных границ, неприкосновенности государственных суверенитетов.

Мы должны четко понимать: Югославия 1999 г. была большой репетицией «новой» войны нового века. К нам в Россию по суше противник уже никогда не придет. Не будет танковых клиньев, западных, южных или восточных фронтов. Если война начнется, она придет через воздушно-космическое пространство, и удар будет нанесен высокоточным оружием. Причем удар будет нанесен не столько по вооруженным силам, грубо говоря, по казармам, а по важнейшим элементам экономической и информационной инфраструктуры. И главной силой этой новой войны становится высокоточное оружие — такое оружие, у которого вероятность поражения цели на межконтинентальном уровне, даже в условиях помех и неблагоприятных климатических условиях, близка к стопроцентной. Выстрелил и забыл. Ракета сама находит и с высокой вероятностью поражает нужную цель.

Чтобы понять возможности высокоточного оружия, приведем один пример. Во время Второй мировой войны, чтобы уничтожить железнодорожный мост через крупную реку, надо было послать туда 4,5 тысячи самолетовылетов (один самолет мог участвовать в налете несколько раз) и сбросить на этот мост порядка 9 тысяч авиационных бомб. Во время войны во Вьетнаме такой мост уничтожался посредством примерно 90 самолетов, которые сбрасывали на него 200 управляемых авиабомб. А в Югославии в 1999 г. такой мост уничтожался одним самолетом с корректируемой бомбой или одной крылатой ракетой [2, с. 187] высокоточного оружия.

В сентябре 2015 г. во время проведения военно-воздушной операции в Сирии весь мир и американцы в первую очередь увидели наши новые крылатые ракеты «Калибр». И по своим характеристикам они гораздо лучше дедушки «Томагавка». А еще есть С-400, чтобы сбивать эти самые «Томагавки». И всем сегодня стало понятно: Россия готова к новой, дистанционной войне. И не надо никому пытаться проверять это на практике.

Литература

1. «Горячие точки» вблизи наших границ [Электронный ресурс] / Н. Журавлева // Взгляд. Деловая газета. — 2013. — 26 января. — Режим доступа: http://www.vz.ru/society/2013/1/26/617599.html.

2. Добреньков, В. И. Война и безопасность России в XXI веке [Текст] / В. И. Добреньков, П. В. Агапов. — Москва, 2011. — 224 с.

3. Слипченко, В. Н. Бесконтактные войны [Текст] / В. Н. Слипченко. — Москва, 2001. — 74 с.

4. Слипченко, В. Н. Войны будущего [Текст] / В. Н. Слипченко. — Москва, 1999. — 87 с.

5. Слипченко, В. Н. Войны шестого поколения: вооружение и военное искусство будущего [Текст] / В. Н. Слипченко. — Москва, 2002. — 115 с.

Федоринина Н. Р.

ТЕХНОЛОГИИ БРОНИРОВАНИЯ ТУРОВ

Современный туристский рынок находится в состоянии развития. Текущая экономическая и социально-политическая ситуация заставляет коммерческие организации разрабатывать новые технологии для того, чтобы полнее удовлетворить желания туристов и одновременно повысить эффективность своей деятельности.

Рассматривая традиционно сложившийся производственный цикл реализации туристского продукта конечному потребителю, можно выделить следующие этапы с учетом того, что туроператором уже проведена работа по заключению договоров с поставщиками туристских услуг:

1. Изучение спроса (потребностей) потребителей туристских услуг: осуществляется непосредственно в контакте с потребителями через различные каналы (встреча в офисе, Интернет, телефонные переговоры). В этот период необходимо получить сведения о потребностях потенциального клиента, выяснить состав путешественников, их возраст, предпочтения в виде отдыха, сроки путешествия, бюджет поездки, наличие загранпаспорта и так далее. Качественная работа на данном этапе дает возможность собрать необходимую информацию и сформировать клиентскую базу.

2. Подбор туристского продукта (туристского маршрута) в соответствии с пожеланиями клиента. Традиционно туристская организация, в частности,

турагентство, оперирует уже готовыми вариантами путешествия, разработанными туроператорскими компаниями. Турагент обращается к туроператору и получает определенный набор вариантов. Список предложений передается туристу и проводится консультирование по конкретным вопросам путешествия.

Этап может завершиться согласованием деталей путешествия, запросом к туроператору о подтверждении наличия мест в отеле, бронированием билетов или продолжиться новым поиском.

3. В случае положительного ответа от туроператора турагентом проводится работа по документальному оформлению сделки: заключение договора, решение вопросов оплаты, визовые и иные формальности. Турагент при наличии полномочий оформляет страховой полис для туриста, информирует его об особенностях отдыха в выбранном регионе.

4. Завершающий этап цикла подразумевает контроль за качеством оказываемых туристских услуг. Туристская организация должна быть доступна для связи с туристом, своевременно решать возможные проблемы, помогать туристу в случае наступления страховых или непредвиденных случаев. Туристские организации также проводят оценку своей деятельности по реализации туристского продукта и вносят необходимые изменения для повышения качества обслуживания.

Современные технологии изменяют традиционную схему работы туроператоров и турагентств. С 2013 года некоторые туристские организации, в основном сетевые турагентства, стали использовать технологию динамического бронирования (пакетирования) туров.

На первом этапе сущность данной технологии заключалась в том, что потребитель, используя сайт турагентства, формировал заявку о желаемом направлении, сроках и составе путешественников, а агентство-агрегатор выдавало ему данные о наличии вариантов у разных туроператоров. В дальнейшем либо потенциальный турист перенаправлялся на сайт туроператора, либо само агентство проводило дальнейшую работу по оформлению документов, приему оплаты и так далее. Такая форма работы позволяла туроператорам увеличить продажи своих турпродуктов, турагентству — сократить затраты на офис, а потребитель мог самостоятельно заняться поиском. Тем не менее варианты путешествия представляли собой все те же готовые туристские продукты.

Следующим шагом стало использование технологии динамического пакетирования туроператорскими компаниями. В настоящее время туроператоры предлагают своим агентам самостоятельно формировать туристский продукт в соответствии с запросами туристов на основе специальных программ. Можно привести пример туроператора «Натали Тур», который предлагает работу на платформе «Натекния» (Natecnia). Это корпоративная система онлайн-бронирования пакетных туров, отелей, авиабилетов и индивидуальных услуг по всему миру, с гибкой системой поиска, огромным выбором поставщиков. Турагенты могут осуществлять поиск и бронирование пакетных туров, авиарейсов, отелей, экскур-

сий, трансферов и дополнительных услуг [1]. Аналогичная система разработана и используется туроператором PAC World [2].

Турагенты пока достаточно сдержанно относятся к технологическим инновациям [3]. По данным опроса журнала HotLine.travel, в ноябре 2016 года только 17 % турагентств активно пользовались преимуществами динамического пакетирования [4].

Тем не менее очевидно, что преимущества такого вида онлайн-бронирования будут востребованы, поскольку позволяют снизить стоимость турпакета для туриста и подобрать продукт в соответствии с его запросами. Кроме того, турист может получить не только стандартный набор «отель+авиабилеты», но и другие услуги. Фактически будет разработан тур, созданный по индивидуальному запросу. Это позволит туристским компаниям привлечь потребителей, которым не интересны массовые направления.

Литература

1. «Натали турс» — туроператор [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.natalie-tours.ru/ (дата обращения: 25.12.2016).

2. Турагенты рассказали всю правду о PAC World [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.hotline.travel/ (дата обращения: 25.12.2016).

3. Почему буксует динамо-машина? [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.hotline.travel/ (дата обращения: 25.12.2016).

4. Онлайн-журнал HotLine.travel [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.hotline.travel/ (дата обращения: 25.12.2016).

СОЦИАЛЬНЫЕ КОММУНИКАЦИИ В ОТРАСЛЕВОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ

Александрова Н. О.

МЕЖДУНАРОДНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО В ОБЛАСТИ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДЕЛА

Международное сотрудничество в области издательского дела осуществляется по нескольким направлениям: обеспечение и защита свободы издательской деятельности; защита авторских прав и интеллектуальной собственности; вывоз и ввоз печатной продукции, книгообмен, продвижение национальных литератур; организация и проведение международных книжных выставок-ярмарок.

Заметную роль в налаживании и обеспечении сотрудничества в области издательского дела играет *Международная ассоциация издателей* (International Publishers Association — IPA). В состав МАИ в настоящее время входит более 60 профессиональных объединений издателей из 59 стран Европы и Америки, Азии и Африки, Австралии. Международная ассоциация издателей была основана в 1896 г. в Париже ведущими в то время издателями. Ее первоначальная цель состояла в соблюдении авторских прав, реализации нового международного договора — «Бернской Конвенции по охране литературных и художественных произведений» (1886). До сегодняшнего дня поощрение и защита авторских прав является одной из главных задач МАИ.

В настоящее время в соответствии с уставом основная задача МАИ — обеспечение и защита свободы издательской деятельности и чтения как одного из основополагающих аспектов права человека на свободу слова. Раз в два года МАИ в сотрудничестве с одной из своих организаций-членов проводит Международный конгресс издателей с целью всестороннего и открытого обсуждения основных проблем отрасли, ее возможностей и перспектив.

Международному сотрудничеству в области издательского дела содействуют профессиональные объединения разных стран — ассоциации издателей, книгораспространителей, книготорговцев. Например, интересы российских издателей в различных международных организациях представляет Ассоциация книгоиздателей России (АСКИ). По инициативе Ассоциации в 2012 г. был создан Консультативный совет издателей СНГ, в функции которого входит налаживание систематического информационного взаимообмена, организация единого информационного канала и условий направления и обработки информации, проведение консультаций по различным аспектам развития книжной культуры.

Международные книжные выставки и ярмарки проводятся с целью рекламы и сбыта издательской продукции, активизации ее сбыта в международном

масштабе, расширения профессиональных, деловых и коммерческих контактов книгоиздателей и книготорговцев, других представителей мирового издательского сообщества. Выставки и ярмарки расцениваются в профессиональной среде как важнейшие события мировой книжной индустрии и собирают тысячи профессионалов: издателей, литературных агентов, авторов, переводчиков, дистрибьюторов и продавцов, книгораспространителей и библиотекарей. Они привлекают внимание СМИ к книжной отрасли, предоставляют авторам площадку для встреч с читателями и являются главным стимулом для издателей.

Как считают аналитики МАИ, основная функция профессиональных выставок — быть торговой площадкой для специалистов отрасли. На таких выставках осуществляются покупки и продажи авторских прав, а агенты предлагают издателям новые книги [3]. Кроме того, книжные выставки выполняют свою непосредственную функцию – демонстрируют книги. Издательства и другие предприятия отрасли используют выставку в качестве площадки для демонстрации бренда, рекламы своей продукции и услуг. Некоторые аналитики отмечают, что в последние годы происходит постепенная утрата книжными ярмарками выставочной функции и превращение их в брокеров идей и услуг [4, с. 68–69]. Наконец, выставки выполняют образовательную функцию: именно здесь специалисты отрасли знакомятся с ключевыми трендами посредством конференций, семинаров, обсуждений и презентаций.

Специалисты выделяют следующие разновидности книжных выставок-ярмарок по представляемому ассортименту: *международные универсальные* выставки (с универсальной по видам и типам изданий и наиболее объемной экспозицией, например Франкфуртская, Лондонская, Московская, международный книжный салон «Либер» в Мадриде и Барселоне поочередно и др.); *международные специализированные* выставки (например, Международная ярмарка детской книги в Болонье (Италия), фестиваль Детского Чтения в Шардже (ОАЭ)); *крупные национальные* выставки, формально не называясь международными, фактически приобрели этот статус (например, Парижский книжный салон) и др. [2, с. 751].

Крупнейшие мировые книжные выставки-ярмарки, как и центры книгоиздания, располагаются в Европе — Франкфуртская, Лейпцигская (Германия), Лондонская (Великобритания), Болонская (Италия), Московская (Россия), Парижская (Франция), Пражская (Чехия) и др. На американском континенте это BookExpo Америка (США). Самая большая книжная ярмарка испаноязычной части мира проходит в Буэнос-Айресе (Аргентина), для издателей испаноязычной книги это Liber (Испания) и Guadalajara (Мексика). Самые крупные ярмарки в Азии — Каирская (Египет), Тегеранская (Иран), Калькуттская (Индия), Токийская (Япония). Для китайского рынка крупнейшие выставки — в Пекине, Гонконге и Тайбэе.

Масштабное сотрудничество между странами осуществляется в рамках отдельных проектов. Например, к 400-летней годовщине памяти У. Шекспира 2016 г. был назван не только Годом Шекспира в Великобритании, но и Годом языка и литературы Великобритании и России. В рамках обширной программы года, разработанной Британским Советом при поддержке Посольства Великобритании в РФ, проведен открытый конкурс на лучший перевод произведений современных британских писателей [1, с. 68].

Открыта программа грантов для российских издательств, которая предоставляет гранты на перевод и продвижение публикаций лучших образцов современной британской художественной литературы и нон-фикшн.

Литература

1. Год языка и литературы Великобритании и России [Текст] // Книжная индустрия. — 2016. — № 3. — С. 68.

2. Горбась, В. Е. Ярмарки и выставки книжные международные [Текст] / В. Е. Горбась // Книга : энцикл. / под ред. В. М. Жаркова. — Москва, 1999. — С. 751.

3. Перспективы книжных выставок [Электронный ресурс] : аналит. доклад // Междунар. ассоциация издателей IPA. — Режим доступа: http://aski.ru/ru/analytics/id-3/ (дата обращения: 27.12.2016).

4. Франкфуртская книжная ярмарка как анатомия издательской индустрии [Текст] // Книжная индустрия. — 2014. — № 9. — С. 68–69.

Андреева И. В.

ЗАЧЕМ ФАКУЛЬТЕТУ МУЗЕЙ? (МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО ВУЗА КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ РЕСУРС И ИНФРАСТРУКТУРА УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ)

Визуализация деятельности вуза в среде учебного заведения — одно из приоритетных направлений развития ЧГИК, важный инструмент позиционирования образовательных услуг во внешней среде и ресурс внутренней корпоративной культуры. Значительная часть образовательных направлений, реализуемых ЧГИК, связана с визуальной культурой, с практиками экспозиционно-выставочной деятельности. Следовательно, выставочная среда вузовских аудиторий и рекреаций должна стать не только имиджевым, но и учебно-методическим ресурсом для изучения специальных дисциплин учебных планов по ряду направлений[1], она должна формировать представление о стандартах качества, инновационных подходах к созданию экспозиционного пространства.

В октябре 2003 г. музейно-выставочные аспекты данного направления деятельности получили концептуальное оформление в создании Музейного комплекса[2]. Положение о Музейном комплексе не в полной мере отражает типоло-

гию презентационно-выставочных пространств ЧГИК. В общем виде ее можно представить следующим образом:

– тематические стационарные экспозиции в коридорах и рекреациях (историческая, «Хоровод народов Южного Урала», выставки общефакультетского профиля);

– именные аудитории;

– специализированные аудитории по основным направлениям подготовки;

– аудитории и рекреации с экспозициями произведений живописи и скульптуры;

– сменные выставки в Музее книги;

– сменные выставки в многофункциональных рекреационных пространствах.

Все типы презентационно-выставочных пространств, кроме выставки общефакультетского профиля, представлены на факультете документальных коммуникаций и туризма. Территориально факультет находится во втором корпусе института — здании, в котором с 1937 по 1941 г. находилась школа № 58 (ныне — школа им. Героя Советского Союза. И. Г. Газизуллина), с 1941 по 1945 — эвакогоспиталь № 1722 (знаменитый «тарасовский»), с 1945 по 1968 г. — вновь школа № 58, с 1968 г. — Челябинский государственный институт культуры. Это единственное здание ЧГИК, имеющее столь богатую историю. С него начинается история ЧГИК, т. к. в 1968 г. именно в нем разместились факультеты вновь открытого вуза культуры.

Пространственные границы «основной территории» ФДКиТ в вышеописанном здании — это, главным образом, коридор и учебные аудитории 3 этажа. С точки зрения выставочной организации в настоящее время в этом пространстве реализуется «микс-концепция». Она включает: зону деловой информации (общие определяющие знаки факультета, информационные стенды кафедр); презентационную зону (баннеры «Выпускники академии», «Лауреаты Сапроновской премии»), музейно-выставочную зону **(**стационарная часть — экспозиция триптиха В. Качалова «Источник» и картины Л. Костиной «Свадьба в Малиновке»; динамичная часть — фотовыставки Музейного комплекса, презентация деятельности Совета ветеранов и Ассоциации общественных музеев). Для аудиторий ФДКиТ характерно три типа оформления — интерьерно-эстетический (ауд. 32, 37, 40, 41), учебно-вспомогательный (ауд. 23, 33), музейно-выставочный (ауд. 31, 36). К «пограничным территориям» ФДКиТ следует отнести общевузовские проекты, в которых ведущая или определяющая роль в создании и поддержании экспозиций принадлежит кафедре туризма и музееведения (историческая экспозиция на 4 этаже 2 корпуса, Киноцентр им. А. С. Герасимова, выставка «Хоровод народов Южного Урала»).

Основными формами реализации образовательного и культурно-воспитательного потенциала выставочного пространства на факультете являются: разра-

ботка выставочных проектов «от замысла к зрителю»; проведение экскурсий (по институту, исторической экспозиции, выставке «Хоровод народов Южного Урала», выставкам Музея книги); практических занятий и мастер-классов по дисциплинам. В системе воспитательной работы практикуется организация выставок в рамках общевузовских конкурсов, волонтерская помощь студентов в создании выставок в Музее книги.

Огромное значение для формирования профессиональных компетенций будущих музеологов имеет практика разработки и организации музейных выставок «от замысла к зрителю».

С 2008 г. она осуществляется ежегодно в рамках производственной практики студентов и дисциплины «Технологический практикум по выставочной работе» под руководством доцента И. В. Андреевой. Работа организуется по типу проектной деятельности и является реальным воплощением модели практико-ориентированного и компетентностного обучения.

В течение нескольких месяцев студенты осваивают полный цикл работ по созданию выставки: научно-исследовательский этап, этап проектирования и разработки проектной документации, комплектование коллекции, учетно-охранные мероприятия, монтаж, PR и маркетинг, предоставление музейных услуг, программы музейной педагогики, демонтаж, мониторинг эффективности. Масштабы выставок сопоставимы со стандартами выставочной деятельности государственных музеев: студенты осваивают выставочные площади от 50 до 150 кв. м, предметная емкость достигает 600–700 наименований. Коммуникации проекта предполагают широкие партнерские связи: с другими факультетами (ФДПТ, ФТКТ, КФ), музеями города, общественными организациями, коллекционерами, частными лицами. Большая часть выставочных проектов была реализована в Музее книги при участии НБ ЧГИК (выставки «Ю. Н. Либединский. Нам о нас», «Старый альбом: история в сафьяновом переплете», «Я выбираю свободу быть просто самим собой», «Просто жизнь на фоне войны», «Космос на ладони»). Выставка «Формула счастья: свадьба в традициях наших предков» в 2015 г. прошла в выставочном зале «Апрель» Областного центра народного творчества. А в декабре 2016 г. в Музейно-выставочном центре Исторического музея Южного Урала открылась выставка «Щелкунчик. Дорогами сказки».

Несмотря на разнообразие форм и направлений музейно-выставочной работы, очевидно, что ее потенциальные возможности используются далеко не в полной мере. Так, к числу управленческих проблем относится:

– отсутствие скоординированной взвешенной выставочной политики, ориентированной на интересы и потребности *студенческой молодежи*;

– отсутствие производственно-технологической базы (оборудованного выставочного пространства) для организации сменных музейных экспозиций;

– отсутствие важного звена корпоративной жизни на факультете — презентационной зоны музейного типа об истории факультета, динамичного выставочного пространства по профилю направлений, визуальной «зоны быстрого реагирования» на события на факультете;

– отсутствие инициативной группы — межкафедрального научно-творческого объединения студентов и преподавателей, мотивированных к выставочной проектной деятельности.

Решение этих проблем видится в создании своего сегмента музейно-выставочного комплекса ЧГИК на ФДКиТ и необходимой «группы обеспечения».

Иными словами, оно связано с реализацией двух проектов: созданием на факультете экспозиции и научно-творческого объединения — Студенческого бюро музейного проектирования, деятельность которого будет направлена на формирование качеств профессионального лидерства.

Предварительное исследование целевой группы (интервью, творческие задания студентов) показало, что для нее малопривлекателен образ классической историко-хронологической или «парадно-представительской» экспозиции.

Студенты — молодые люди, обращенные в будущее, обеспокоенные перспективами социальной и профессиональной самореализации. Визуальный образ факультета, с их точки зрения, должен быть зеркалом текущих событий, которые «на глазах» становятся историей, и «нитью» из прошлого в будущее. Таким образом, идея будущей экспозиции может опираться на реконструкцию прошлого факультета и моделирование будущего через создание привлекательного образа профессий и моделей самореализации выпускников. Коротко ее можно сформулировать как «прошлое в настоящем и будущем». Эта идея оправдана тем, что генетическая связь всегда приводит к воспроизведению в сжатом виде на современных стадиях развития основных черт и особенностей предшествующей истории.

ФДКиТ — старейший факультет ЧГИК, его корпоративная история насчитывает около 50 лет. В 1968 г. он был одним из трех факультетов вновь созданного вуза и назывался библиотечным. С конца 1990-х г. состав образовательных программ на факультете стал расширяться. Началась подготовка по специальностям и направлениям «документоведение», «книговедение», «издательское дело», «книгораспространение», «музеология», «информационные системы», «туризм». В связи с этим факультет неоднократно менял название, но *не утратил своей целостности*. Эта особенность объясняется не формальным отношением или волевым решением руководства, а внутренним единством специальностей факультета. ФДКиТ — **единственный в вузе факультет, специальности которого объединены концептуальной целостностью наук, связанных с коммуникацией документа в обществе**. Содержательно это самый наукоемкий и академичный факультет в сравнении с другими.

Внутренней объединяющей факультет идеей является единство документо-коммуникационного пространства. Все образовательные программы связаны с профессиями, осуществляющими социальную коммуникацию посредством документа и информационных ресурсов. Единое документо-коммуникационное пространство включает в себя книжную коммуникацию и коммуникацию электронного и управленческого документа, коммуникацию в сфере природного и культурного наследия, основанную на музейном предмете и недвижимом памятнике. Институциональным измерением этого пространства являются библиотека, музей, архив, книжный магазин, издательская организация, туристическая фирма. Таким образом, история факультета может рассматриваться как динамичная часть общемирового документо-коммуникационного пространства, его сегмент, характеризующий подготовку кадров.

Музейную экспозицию планируется разместить в центральной части коридора 3 этажа второго корпуса ЧГИК. В контексте идеи экспозиции длинный вытянутый коридор может интерпретироваться как «ось» или «стрела» времени. В центре коридора вдоль северной и южной стен планируется оборудование двух пристенных выставочных витринных комплексов, каждый из которых оборудован в единый модуль. Они расположены симметрично (друг напротив друга) и визуально образуют единое, но не замкнутое пространство. Соответственно выделяются **2 функциональные зоны**. Содержательно они образуют две самостоятельные экспозиции:

«Школа — госпиталь — школа — вуз» — постоянная экспозиция. Презентация истории здания с 1937 по 1974 г.: историческое пространство школы — эвакогоспиталя — школы — вуза (до момента строительства главного корпуса, когда *все* три факультета располагались в одном здании). Размещается в витринном комплексе и занимает пространство вдоль северной стены между ауд. 35 и 36. Условно выделяется 4 раздела: «Двухкомплектная школа» (1937–1941 гг.); «Эвакогоспиталь 1722» (1941–1945 гг.); «Воспитывать полезного члена общества» (1945–1968 гг.); «ЧГИК: нестандартный студент» (1968–1974 гг.).

«Документ и коммуникация» — зона сменных тематических выставок. Программа их создания осуществляется в рамках концепции *Музея документа*, не имеющего аналогов в российской музейной практике. Размещается в витринном комплексе и занимает симметричное (относительно оси коридора) пространство вдоль северной стены между ауд. 41 и левым и правым оконными проемами. На первом этапе в рамках общей темы «Документ и коммуникация» планируется создание выставки **«Рождение документа»** с демонстрацией разных видов документов и этапов их создания — управленческого, архивного, библиотечного, музейного предмета; письменного, печатного, электронного, вещественного; личного, общественного пользования и пр. Следующим этапом может быть эпическая выставка «История ФДКиТ в документах, фактах, лицах» (к 50-летию ЧГИК),

следующим — выставка-поиск «История одного документа», затем выставки, посвященные одному типу вещественного источника (книга, игрушка, открытка и пр.) как документу музейного значения и т. д. Отдельное направление выставочного проектирования — популяризация коллекций общественных музеев, объединенных в Ассоциацию под эгидой Музейного комплекса.

Реализация данных проектов будет способствовать укреплению корпоративного духа на факультете, созданию его позитивного имиджа, укреплению материально-технической базы образования, а самое главное — полноценному использованию выставочного ресурса ЧГИК в подготовке специалистов. Выставки, созданные студентами, станут формой предъявления профессиональной компетентности студентов потенциальным работодателям.

Примечания:

[1] Например, в учебные планы по направлениям «Музеология и охрана природного и культурного наследия», «Социально-культурная деятельность», «Народное художественное творчество» входят такие дисциплины, как «Научные основы проектирования музейных экспозиций», «Технологии выставочной деятельности», «Галерейно-выставочное дело».

[2] Согласно Положению в его состав входят: Историческая экспозиция на 4 этаже 2 корпуса; Музей книги НБ; Этнографическая экспозиция «Хоровод народов Южного Урала»; Фольклорно-этнографический музей народов Южного Урала (ауд. 308); Кабинет музееведения (ауд. 31); Кабинет декоративно-прикладного творчества (ауд. 3004); Киноцентр имени С. А. Герасимова (ауд. 49); Именные аудитории Б. Т. Уткина (ауд. 36), А. И. Лазарева (ауд. 307); Читальный зал им. И. Г. Моргенштерна (ауд. 16); Мастерская сценарных технологий им. Н. П. Шилова (ауд. 3407). Печатным органом Музейного комплекса является «Музейный вестник», он выходит два раза в год с 2006 г.

Бачурина И. А., Моковая Т. Н.

О РЕЗУЛЬТАТАХ ЭКСПЕРИМЕНТА ПО КОМПЛЕКТОВАНИЮ БИБЛИОТЕКИ ВУЗА КУЛЬТУРЫ СРЕДСТВАМИ ЭБС

Анализ возможностей наиболее популярных электронно-библиотечных систем (далее — ЭБС), проводившийся вузами культуры в течение 2011–2014 гг. [3; 5; 6], позволил выявить два существенных недостатка ЭБС применительно к комплектованию библиотек вузов данной сферы учебной литературой в электронной форме:

1. Относительно высокая стоимость подключения к системам для высших учебных заведений, учитывая количество образовательных программ, контингент обучающихся и требования стандартов, в том числе по сравнению с альтер-

нативной возможностью приобретения той же литературы в традиционной (печатной) форме.

2. Незначительный объем специализированного контента, предназначенного для образовательной деятельности в сфере культуры (особенно по направлениям искусств), даже при условии подключения дополнительных коллекций.

В качестве возможного решения данных проблем в Челябинском государственном институте культуры (далее — ЧГИК) в 2011 г. была предложена идея [3], суть которой заключалась в необходимости заключения партнерского соглашения хотя бы с одной из ЭБС, которое позволило бы:

– учитывать пособия преподавателей вуза в числе показателей обеспеченности посредством ЭБС;

– дополнять специфический для отрасли культуры контент системы;

– получать не только авторский процент за использование изданий вуза, но и иметь скидку при приобретении базового массива системы.

Достаточно высокий уровень информатизации ЧГИК [2], наличие определенного объема собственных изданий в электронной форме, в том числе специализированного наполнения, например по направлению музыкального искусства [4], позволили сформировать начальную совокупность электронных версий учебных пособий, достаточную для заключения такого партнерского соглашения (договора).

В развитие отдельных процессов подготовительного этапа и придания им комплексного характера в течение 2012–2014 гг. был проведен ряд дополнительных мероприятий [1]:

– на средства, сэкономленные за счет скидки, базовый массив партнерской ЭБС точечно дополнен сформированной (исходя из потребностей ЧГИК) пользовательской коллекцией;

– подобрана и подключена коллекция еще одной ЭБС (издания, связанные с различными видами искусства);

– разработаны меры стимулирования подготовки учебных пособий профессорско-преподавательским составом вуза через включение данной позиции в эффективный контракт.

Сформировавшаяся системная совокупность организационных процессов в ЧГИК стала предпосылкой к возможности **проведения** библиотекой в период 2015–2016 гг. **научно-практического эксперимента**, основными задачами которого, в том числе, стали: 1) повышение доли учебных изданий из ЭБС в общем фонде библиотеки; 2) оптимизация финансовых средств вуза, затрачиваемых на комплектование.

Эксперимент включил в себя ряд элементов и показателей, использованных в процессе его мониторинга. Так, были отобраны две группы образовательных программ, для первой из которых (5 программ: 43.03.02 Туризм; 51.03.02 Народ-

ная художественная культура (3 профиля); 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников) осуществлялось специальное (точечное) комплектование средствами ЭБС с максимальными (имеющимися для этого у вуза) возможностями.

Во вторую группу вошли другие (хотя и достаточно близкие к первой группе) образовательные программы (7): 42.04.03 Издательское дело; 46.03.02 Документоведение и архивоведение; 51.03.01 Культурология; 51.04.03 Социально-культурная деятельность; 51.04.06 Библиотечно-информационная деятельность; 52.03.01 Хореографическое искусство; 54.03.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы. Точечного комплектования дисциплин программ второй группы не проводилось, однако аналогично велся детальный мониторинг по следующим показателям:

1) доля дисциплин образовательной программы, обеспеченных учебной литературой из ЭБС, в общем числе дисциплин программы;

2) доля дисциплин образовательной программы, обеспеченных литературой, изданной преподавателями ЧГИК, в общем числе дисциплин, обеспеченных учебной литературой из ЭБС.

Кроме того, отслеживалось общее число изданий и соответствующие финансовые затраты (в год) как на традиционную (печатную) литературу, так и электронную (из ЭБС).

Основные **результаты научно-практического эксперимента** на декабрь 2016 г. представлены в табл. 1 и 2.

Таблица 1

Образовательные программы	Доля дисциплин, обеспеченных средствами ЭБС	Из них доля дисциплин, обеспеченных ППС ЧГИК
Первая группа программ	52,7 %	34,9 %
Вторая группа программ	48,2 %	28,8 %

Таблица 2

Показатель	2014 г.	2016 г.	Динамика
Печатные издания, экз.	2405	2025	–15,8 %
Расходы на печатные издания, руб.	562 238	389 891	–30,7 %
Электронные издания, экз.	38 850	836 392	2052,9 %
Расходы на электронные издания, руб.	154 000	333 487	116,6 %
Общие расходы, руб.	716 238	723 378	1,0 %

Так, за счет проведения точечного комплектования литературы для дисциплин образовательных программ первой группы удалось довести долю их обеспеченности в среднем до 52,7 %. При этом использованная процедура фактически отразилась и на других (близких) образовательных программах (вторая

группа), где доля обеспеченности из ЭБС оказалась ниже всего на 4,5 % по сравнению с первой группой программ. Важно отметить, что доля изданий профессорско-преподавательского состава самого вуза в этом объеме в настоящий период играет достаточно существенную роль и составляет около трети изданий, что, с одной стороны, подтверждает проблему слабого представления специфического для сферы культуры контента, а с другой — показывает реально возможный способ ее решения.

Данные табл. 2 подтверждают тот факт, что одна из основных задач эксперимента, связанная с оптимизацией затрат, была фактически полностью достигнута, поскольку общие расходы на комплектование возросли лишь в пределах статистической погрешности (1 %). При этом произошло перераспределение расходов в сторону значительного повышения доли ЭБС (с 21,5 % до 46 % в общем количестве расходов за год), а общее число изданий, к которым обеспечивается доступ через сеть, существенно выросло.

Литература

1. Буцык, С. В. Взаимодействие электронно-библиотечных систем с электронной информационно-образовательной средой вуза культуры и искусств [Текст] / С. В. Буцык // Библиотековедение. — 2015. — № 5. — С. 44–48.

2. Буцык, С. В. Информатизация вузов культуры и искусств: анализ текущего состояния : моногр. [Текст] / С. В. Буцык ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. — Челябинск, 2009. — 131 с.

3. Буцык, С. В. О роли вузов культуры и искусств в создании электронно-библиотечных систем [Текст] / С. В. Буцык // Библиотековедение. — 2011. — № 4. — С. 44–46.

4. Буцык, С. В. Построение музыкальной медиатеки в вузе культуры и искусств [Текст] / С. В. Буцык // Медиатеки и мир. — 2008. — № 3. — С. 22–24.

5. Демина, М. Н. Электронно-библиотечные системы: проблемы интеграции электронных образовательных ресурсов [Текст] / М. Н. Демина // Труды ГПНТБ СО РАН. — 2014. — № 7. — С. 104–113.

6. Демина, М. Н. Электронные информационно-образовательные ресурсы библиотек вузов культуры и искусств [Текст] / М. Н. Демина, Л. Г. Тараненко // Вестник Кемеровского гос. университета культуры и искусств. — 2013. — № 22-1. — С. 116–124.

Гушул Ю. В., Тихомирова Л. Н.

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ ЛИТЕРАТУРНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ВУЗА: ОПЫТ ПЕРВОГО ГОДА РАБОТЫ

Формирование полноценного специалиста, тем более информационного, невозможно без чтения и изучения художественной литературы. Тем не менее на протяжении последних десяти лет количество учебных часов, к примеру, для библиотечной специальности по дисциплинам, связанным с чтением, осмысле-

нием и анализом художественного (и не только художественного) текста, неуклонно сокращается.

Составителями новых образовательных стандартов такая ситуация объясняется в том числе тем, что в мире электронной информации библиотекарь перестает быть хранителем вековой мудрости и становится техническим работником: он должен овладевать новыми информационными технологиями, навыками поиска информации в Интернете, уметь пользоваться техническими средствами, быть компетентным в вопросах дизайна, маркетинга и т. д. — по сути дела, библиотекаря превращают в поставщика информации ее потребителю.

Образование сталкивается с двуличием в профессиональной подготовке специалиста: с одной стороны провозглашается, активно исследуется и теоретически обосновывается гуманитаризация, необходимость чтения и постижения художественной литературы специалистом для ее продвижения и рекомендации читателю, обращения и глубокого проникновения в смыслы научной, с другой — на формирование культуры и овладение технологиями чтения, постижение литературоведческих проблем, изучение истории и современного состояния литературы и культуры будущим библиотекарем отводится минимум аудиторных занятий, в лучшем случае преподаватель может запланировать на чтение (и художественной, и научной книг) и работу по итогам чтения часы самостоятельных занятий (к которым большинство студентов не приучены и не готовы).

Мы уже имеем корпус молодых специалистов-библиотекарей, которые, владея технологиями создания информационных ресурсов (буктрейлер, электронное библиографическое пособие, презентация, электронная выставка и др.), не имеют представления, каким качественным контентом наполнить программную оболочку. Умея ответить на вопрос «как», они не знают ответа на вопрос «чем». Библиотечное образование забывает, что «при всей важности технократической стратегии и модернизации России самые высокие технологии — это технологии духовной сферы человеческой жизни, а главная проблема образования — проблема человека» [13].

Имея серьезную теоретическую базу (которую составляют работы В. Я. Аскаровой и ее читателеведческой школы [2–5], текущие публикации различных центров изучения чтения [8] и др.), мы практически реализуем тезис, что «в век прогресса и господства информационных технологий чтение классических произведений по-прежнему необходимо для полноценного развития человеческой личности» (В. А. Лекторский) [8]. Мы исследуем, что меняется сегодня в чтении классики, какие дополнительные усилия нужны, чтобы понять сегодня классическое произведение, как читать классику. Мы ставим педагогические и библиографические эксперименты в нашей инновационной междисциплинарной литературно-библиографической лаборатории. В данной статье лишь тезисно определим главные направления нашей деятельности в рамках лаборатории и обобщим

первые результаты (более полно все это рассмотрено в статье и докладе Ю. В. Гушул и Л. Н. Тихомировой «Междисциплинарная лаборатория как инновационная форма работы в современном образовательном пространстве вуза» на международной конференции и др. публикациях [6; 7; 12]).

1. Кроме как поднять престиж художественной литературы, лаборатория нацелена формировать комплексный характер чтения и его прагматическую направленность. Преподаватели выступают организаторами «этапа предчтения», который «является главной “территорией” библиотечно-библиографической помощи будущему читателю» [9, с. 64], демонстрируя будущим библиотекарям *набор «причин»* для рекомендации книги, среди которых юбилейные даты, государственные праздники, региональные события, персоны и т. д. Так, последняя лаборатория была проведена в рамках Года Карамзина в России. Нами было показано, что произведения Карамзина, в частности, «Письма русского путешественника» (по которым был сделан один из лучших студенческих докладов) — это и, во-первых, высокие образцы эстетического вкуса, литературного стиля, и, во-вторых, классические произведения, к которым каждый образованный человек должен обратиться хотя бы один раз в жизни, и, в-третьих, тексты, которые позволяют проводить междисциплинарные исследования и практикумы, благодаря тому, что «сама композиционная организация повествования неизбежно обращала автора “Писем” (*а сегодня — вслед за автором — читателя. Курсив Ю. В. Гушул*) к вопросу о соотнесенности повторения и слушания, письма и чтения, взаимодействие которых определило бы самый факт текста» [1, с. 168].

2. Лабораторией от студентов требуется достаточно глубокое проникновение в содержание текста, от преподавателя — оценка понимания текста. Важно сформировать *навык трезвого самооценивания* своих достижений у студентов. Конечно, мы понимаем, что «индивид абсолютно уверен в собственной полноценности», но одновременно мы видим, что он «не осведомлен относительно возможного богатства душевной жизни, полета фантазии, утонченности эстетического вкуса и оптимистично катится по направлению к дегенерации» [11, с. 89], последнее исправить и предотвратить и призвана наша совместная работа. Умение оценивать собственное понимание текста достигается за счет рассмотрения и аргументированного анализа своей работы, сравнения ее с работами однокурсников, видения допущенных ошибок и умения определить, какие ресурсы, дополнительные тексты помогут восполнить пробелы в знаниях; преподаватель же учитывает, насколько грамотно студент проводит аналитико-синтетическую переработку информации, свертывая первичный текст, предлагая жанр и форму вторичного документа, цитируя, реферируя, библиографируя выявленные для анализа или рекомендации тексты.

3. Без сомнения, явный «плюс» лаборатории видится в возможности *использовать* в ней неформальные, *нетрадиционные формы работы*, которые

нельзя включить в традиционную (и традиционно оцениваемую) лекцию, семинар, практическое занятие. Лаборатория — это именно поиск новых образовательных идей и технологий, форм проведения занятия, соответствующих образованию XXI века, в том числе по совмещению работы с традиционным и электронным текстом, чтением с листа и чтением с экрана. Лаборатория дает импульс поиска не только новых образовательных технологий в формирующейся среде электронного чтения, но и толчок для эмпирического наблюдения и последующих научных выводов о культуре чтения с экрана, о характеристиках электронного текста, читательском поведении в электронной среде, процедурных возможностях чтения и др.

4. Ученые [10] констатируют факт затруднений при использовании экранного чтения в учебном процессе. *Разработка методических рекомендаций* на основе знакомства с работами коллег, собственных наблюдений и внедрения инноваций — одна из задач лаборатории. Требуются решения по следующим направлениям: предложение новых практико-ориентированных на электронный текст заданий, т. к. «задания, подготовленные для чтения текста печатного», несопоставимы с характером чтения с экрана; как меняется роль преподавателя «в связи с новыми технологиями и новыми видами грамотности»; суть новых видов грамотности и методы их формирования; изменение стратегий и приемов чтения и усложнение работы преподавателя, т. к. «в ситуации экранного чтения при наличии доступа к Интернету важнейший фактор — объем имеющейся у читателя фоновой информации — по существу, стирается. Любой читатель может узнать немедленно в режиме онлайн все те сведения, которые ему необходимы для глубокого понимания текста. Снижение уровня влияния разнообразных фоновых знаний читателя на качество понимания текста требует от преподавателя формирования и развития общеучебных умений и качеств личности. Центральными для обучения становятся метакогнитивные и интерактивные стратегии и приемы» [10, с. 65]. Участие литературоведов в работе лаборатории и ее явная литературоцентричность должны обеспечить изучение проблемы — насколько чтение с экрана «сможет развивать когнитивную и эмоциональную сферы личности человека» [10, с. 65].

5. Удивительно, но невероятно трудным заданием для студентов стало *формулирование вопросов* по тексту. Во-первых, сразу видно качество чтения самого студента (не читал / читал в сокращенном варианте / читал, не понимая, для галочки, запоминая только сюжетную канву). Во-вторых, явственно видно неумение формулировать и устно, и письменно собственные мысли, пусть даже поверхностные. В-третьих, видно отсутствие фоновых знаний. Несмотря на то, что студенты два месяца пытались выполнить задание по формулировке вопросов к тексту, они так и не справились с ним.

В процессе работы надеемся, что ожидания от лаборатории: развитие критического мышления и читательской активности, формирование читательского поведения студентов-будущих информационных специалистов — будут реализованы.

Литература

1. Алпатова, Т. Карамзин-филолог на страницах «Писем русского путешественника». О механизме взаимодействия «своего» и «чужого» [Текст] / Т. Алпатова // Вопросы литературы. — 2006. — № 4. — С. 159–175.

2. Аскарова, В. Я. Читателеведческая подготовка специалиста библиотечно-информационной деятельности: в преддверии разработки образовательного стандарта четвертого поколения [Электронный ресурс] / В. Я. Аскарова // Труды Санкт-Петербургского гос. ин-та культуры и искусств. — 2015. — Т. 205. Непрерывное библиотечно-информационное образование. — С. 52–57. — Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/chitatelevedcheskaya-podgotovka-spetsialista-bibliotechno-informatsionnoy-deyatelnosti-v-preddverii-razrabotki-obrazovatelnogo (дата обращения: 31.12.16).

3. Аскарова, В. Я. Читателеведческая подготовка библиотекарей в условиях вузовского образования: от шумерских табличек до цифровых технологий [Текст] / В. Я. Аскарова // Человек читающий: Homolegens — 7. Стратегия инновационного развития профессиональной подготовки специалистов в области чтения : сб. ст. / под общ. ред. М. В. Белоколенко [и др.]. — Москва, 2015. — С. 117–132.

4. Аскарова, В. Я. Читателеведческая подготовка библиотечных специалистов в свете разработки образовательного стандарта четвертого поколения / В. Я. Аскарова // Библиотечное дело-2015: документно-информационные коммуникации и библиотеки в пространстве культуры, образования, науки. Скворцовские чтения : материалы двадцатой междунар. науч. конф. (22–23 апр. 2015 г.). В 3 ч. [Электронный ресурс] / науч. ред. и сост. Л. И. Сальникова. — Москва, 2015. — Ч. 3. — С. 129–133. — Режим доступа: http://www.spsl.nsc.ru/FullText/konfe/%D0%A1%D0%BA%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%86%D0%BE%D0%B22015-3.pdf (дата обращения: 31.12.16).

5. Аскарова, В. Я. Психолого-педагогические аспекты использования каналов и механизмов моды в активизации чтения молодежи [Текст] / В. Я. Аскарова // Инновационный поиск словесников: практики гуманитарного образования : учеб.-метод. пособие / сост. Е. О. Галицких [и др.]. — Киров, 2015. — С. 5–22.

6. Гушул, Ю. В. Общество знания — общество активной работы по выявлению и обработке скрытого знания (открытый библиографический урок) [Текст] / Ю. В. Гушул // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2016. — № 1. — С. 209–211.

7. Гушул, Ю. В. Краеведческая деятельность как основа патриотического воспитания (на материале электронной хрестоматии «Судьба села в судьбе страны») [Текст] / Ю. В. Гушул // Природное и культурное наследие Урала : материалы VII регион. науч.-практ. конф. (Челябинск, 2 июня, 2016 г.) / сост. А. В. Лушникова. — Челябинск, 2016. — С. 81–90.

8. Постоянный Круглый стол Научного Совета по проблемам чтения РАО (г. Москва) [Электронный ресурс] // Научно-методический отдел виртуальный методи-

ческий центр. Российская государственная детская библиотека. — Режим доступа: http://metodisty.rgdb.ru/2013-04-17-14-27-05/meropriyatiya-rgdb-dlya-spec/229-meropriyatiya-rgdb-dlya-spetsialistov-izbrannoe/8398-postoyannyj-kruglyj-stol-nauchnogo-soveta-po-problemam-chteniya-rao-g-moskva-post-reliz (дата обращения: 03.01.17).

9. Серебряная, М. Я. Типология чтения художественной литературы. Этап предпочтения [Текст] / М. Я. Серебряная, Г. Н. Швецова-Водка // Библиотековедение. — 2014. — № 1. — С. 59–63.

10. Сметанникова, Н. Н. Продвижение чтения с помощью чтения с экрана [Текст] / Н. Н. Сметанникова // Библиотековедение. — 2015. — № 3. — С. 60–68.

11. Терещенко, Е. В. Почему в современной России не популярна поэзия... [Текст] / Е. В. Терещенко // Вопросы философии. — 2013. — № 8. — С. 85–92.

12. Тихомирова, Л. Н. «…Чтобы в сердце и память войти навсегда» (подводя итоги научно-просветительского проекта «Поэт и война») [Текст] / Л. Н. Тихомирова // Культура — Искусство — Образование: научные и прикладные аспекты. XXXVI науч.-практ. конф. проф.-преподават. состава акад. — Челябинск, 2015. — С. 70–74.

13. Хомич, Э. П. Литература как феномен культуры, или зачем учить в школе литературу [Электронный ресурс] / Э. П. Хомич // Евразийство: философия, культура, экология : электрон. науч. журнал. — Вып. 3. — Режим доступа: http://eurazistvo.ru/vipusk3/literatura-kak-fenomen-kulturyi-ili-zachem-uchit-v-shkole-literaturu/ (дата обращения: 03.01.17).

Ермолаева М. В.

«ДОКУМЕНТ» И «ДОКУМЕНТНЫЙ ТЕКСТ» КАК КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ ДОКУМЕНТНОЙ ЛИНГВИСТИКИ

Документ — одно из основных понятий современной документной лингвистики и документоведческой науки. Однако в рамках лингвистики и документоведения понятия «документный текст» и «документ» часто употребляются как идентичные или близкие понятия, что представляется нам не совсем корректным.

Знания о документах содержат различные научные области: документоведение, книговедение, библиографоведение, информатика, теоретическое языкознание, стилистика, прикладная лингвистика, теория и практика коммуникаций. Поскольку документ обслуживает разные сферы жизни человека, то каждая из них стремится дать собственное определение этому понятию.

Безусловно, между документом и документным текстом существует связь, однако характер этой связи в среде лингвистов и книговедов, а также в словарях не имеет четких толкований.

В качестве документа выступает материальный носитель природного или искусственного происхождения, в структуру которого целенаправленно внесены изменения, отображающие смысл информации, т. е. документ имеет четко обозначенную цель — нести социальную информацию в своей структуре. Матери-

альный носитель и язык, на котором выражено сообщение, представляют собой форму документа, которая находится в неразрывном единстве с его содержанием.

Содержательную основу документа составляет текст. Современная лингвистика рассматривает текст как определенную структуру. В настоящее время в лингвистике насчитывается около трехсот определений текста. Профессор Л. М. Лосева подчеркивала, что «текст — один из сложнейших объектов лингвистического исследования, поэтому наука не выработала еще приемлемого и общепринятого определения текста» [1, с. 4].

Традиционно под текстом в лингвистике понимается динамическая единица высшего порядка, речевое произведение, обладающее признаками связности и целостности в информационном, структурном и коммуникативном планах. Под это определение можно подвести лишь вербальные тексты.

Общепринятым и широким определением считается следующее: «Текст — упорядоченная совокупность выразительных средств, объединенная целостностью замысла и смысловой законченностью». Под это определение попадают тексты письменные, изобразительные, музыкальные и т. д.

Узкое определение текста документа дает ГОСТ Р 7.0.8-2013 «Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения»: «Текст документа — основная содержательная часть документа».

Тексты большинства документов, в том числе и официальных, распространяются в социуме только в форме документа, вне документа они остаются «вещью в себе», что согласуется с узкой трактовкой документа официально-деловой сферы деятельности: «Официальные документы — это издания, публикуемые от имени государственных или общественных организаций, ведомств, учреждений и предприятий».

На сегодняшний день среди исследователей нет единого мнения о том, как толковать термин «документ», что объясняется многоаспектностью самого феномена. Представители разных эпох вкладывали в это понятие разные смыслы.

Так, в Энциклопедическом словаре Ф. Ф. Павленкова документы рассматриваются как письменные источники, имеющие юридическую силу:

1. Всякая бумага, составленная законным порядком и могущая служить доказательством прав на что-нибудь (прав имущественных, прав состояния, прав на свободное проживание) или выполнения каких-либо обязанностей (условия, договоры, контракты, деловые доказательства).

2. Вообще всякое письменное доказательство.

В третьем издании Большой Советской Энциклопедии дано более широкое толкование этого понятия: «Акт, письменное свидетельство о чем-нибудь, деловая бумага, подтверждающая какой-либо факт» [2, с. 51].

В эпоху информатики, век распространения информационных коммуникаций термин «документ» наполнен новым содержанием. В информатике документ

рассматривается как материальный объект, содержащий информацию в закрепленном виде. Под это определение попадает множество объектов: фотография, чертеж, кинофильм, газета, книга, деловая бумага — все это документы, поскольку являются источниками социально значимой для человека информации.

ГОСТ Р 7.0.8-2013 «Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения» определяет документ как «зафиксированную на носителе информацию с реквизитами, позволяющими ее идентифицировать».

Мы понимаем документ как информационную систему, служащую для фиксации, передачи и трансляции информации, главными составляющими которой являются материальный носитель и содержательная, информационная сторона документа, т. е. документный текст. Таким образом, документный текст понимается нами как важнейшая информационная составляющая документа, причем достаточно сложная и хорошо организованная.

Рассмотрим основные признаки документного текста:

1. Завершенность, т. е. текст документа имеет начало и конец.

2. Структурная связность, т. к. все языковые единицы внутри текста связаны по смыслу и грамматически.

3. Смысловая целостность, т. е. все высказывания в тексте связаны единой идеей.

4. Информативность, поскольку текст документа содержит логическую и другие виды информации.

5. Регулятивность проявляется в том, что документный текст способен управлять познавательной деятельностью человека.

6. Антропоцентричность, т. к. документ создается человеком и служит ему.

7. Социологичность, поскольку документный текст всегда отражает определенную эпоху, выполняет социальные функции.

8. Алгоритмизированность и унифицированность проявляется в том, что текст представляет собой реализацию четкого алгоритма его составления, который включает обязательный набор реквизитов и стилистически маркированных языковых средств.

Таким образом, мы рассматриваем текст как содержательную, информационную составляющую в структуре любого документа и не отождествляем понятия «текст» и «документ». Специфика текста, его назначение во многом определяют типологические особенности документа.

Недостаточная разработанность проанализированных терминов, сложность выделения их классифицирующих признаков, их взаимосвязанность и взаимопроницаемость, по-видимому, еще долгое время не позволят специалистам прийти к единому согласованному варианту в определении данных понятий.

Литература

1. Ворожбитова, А. А. Теория текста: антропоцентрическое направление [Текст] / А. А. Ворожбитова. — Москва : Высш. шк., 2005. — 365 с.

2. Зиновьева, Н. Б. Документоведение [Текст] / Н. Б. Зиновьева. — Москва : ИПО Профиздат, 2001. — 207 с.

Запекина Н. М.

ПУБЛИКАЦИЯ АРХИВНЫХ ДОКУМЕНТОВ: НАПРАВЛЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПЕРЕЗАГРУЗКИ

Специфика развития современного информационного общества предусматривает непрерывное создание и использование оригинального фактического материала в публикациях прессы, сообщениях мультимедийных СМИ, конвергентных медиасистемах. Этому способствуют сменяющие друг друга события экономической, общественной и политической жизни различных стран. Однако зачастую осмыслить, понять и спрогнозировать развитие тех или иных событий в мире помогает обращение к авторитетным источникам исторической информации, в числе которых ведущее место занимают архивные документы.

Архивный документ как объект деятельности архивов и архивных учреждений идентифицируется и хранится постоянно, пройдя экспертизу ценности, ставится на постоянный государственный учет, т. е. представляет собой наиболее достоверный источник документальной информации [1]. Архивные документы используются в деятельности архивных учреждений по-разному. Прежде всего, это обеспечение доступа к документам архивных фондов для физических и юридических лиц. Представляя информацию государственным общественным организациям и гражданам, архивы постоянно информируют о новых и изданных архивных документах по актуальным вопросам политического и экономического развития, вопросам культуры и науки [2].

В рамках использования документальных источников архивы самостоятельно публикуют документы своих фондов через СМИ, периодическую печать и интернет-ресурсы. Архивные публикации сегодня — один из важнейших факторов удовлетворения широких запросов в существующей документальной информации исторического характера. В свою очередь, использование документов архива в публикациях является предметом изучения археографии — специальной вспомогательной исторической дисциплины, разрабатывающей теорию и практику издания письменных источников, в том числе изучающей особенности организации работы по публикации источников, выявлению и сбору исторических памятников, разработке методов и способов публикации, выработке правил научно-критического издания документов и т. д. [2].

За период становления археографии как учебной и научной дисциплины выпущен ряд учебных и учебно-методических пособий, систематизированы нормы отбора и археографического оформления документальной публикации, усовершенствовался механизм организации публикационной деятельности. Отечественными археографами подготовлены и защищены докторские и кандидатские диссертации, в которых специалисты подробно освещают частные аспекты подготовки архивных публикаций. Наряду с этим большое количество статей, докладов, сообщений по археографии опубликовано на страницах «Археографического ежегодника», журналов «Отечественные архивы», «Вестник архивиста» и пр.

Вместе с тем, в современный период можно выделить несколько проблемных аспектов, характерных для отечественной теоретической и прикладной археографии. Наиболее важной из них является использование устаревшей нормативно-правовой базы, поскольку современная теория и практика археографии оперирует в основном Правилами издания исторических документов в СССР (далее «Правила») от 1990 г. [3]. Это не просто идеологизированный, но и во многом морально устаревший документ, содержащий ряд положений и примеров, касающихся давно не существующего государства и его политического строя.

Теоретической перезагрузки требуют и представления о типах, видах и формах публикаций архивных документов. «Правила», и все учебные издания по археографии вслед за ними, предлагают следующую классификацию: научный, научно-популярный и учебный типы публикаций; пофондовые и тематические виды, а также виды публикаций, включающие документы одной разновидности или одного лица. Документы могут быть изданы в форме серий, отдельных сборников, публикаций в периодической печати, в альбомах, плакатах, приложениях к печатным трудам и в их тексте, в том числе нетипографских формах (фотоальбом, документальный фильм, грампластинка или ферромагнитная лента).

Исходя из условий современной издательской практики, эту классификацию следует пересмотреть, существенно обновить и дополнить, используя в формах публикаций понятие цифрового документа (сетевого или локального доступа), в том числе мультимедийного и аудиального, как его разновидностей, конвергентного медиаресурса и пр.

Археографы-практики отмечают, что научно-публикационная работа архивов определяется интересами общества, поэтому и устоявшиеся типы публикаций можно расширить, например, включить в их число справочно-информационные и массово-политические типы публикаций.

Раздел полиграфического оформления изданий (прежде всего, рекомендации относительно форматов, иллюстрированности, выбора шрифтов) вызывает искреннее умиление простотой и незамысловатостью использовавшихся в советский период полиграфических технологий. Следовать этим рекомендациям

нецелесообразно, т. к. умелое использование издательско-полиграфического оформления приносит современному изданию до 50 % коммерческого успеха.

Достаточно вспомнить о возможностях новейших полиграфических технологий (флокирования, выборочного лакирования, вырубки, фольгирования, термопереноса и пр.), комфортных типах переплета (спираль), специальных расходных материалах (тактильные краски и лаки, бумага и краски с оптическими, одорологическими и т. п. эффектами), различных техниках иллюстрирования (имитации, гротеска, минимализма и др.). Определением этих особенностей, актуальных для каждого типа и вида публикаций, должны заниматься специалисты — оформители, типографы, техреды и пр. Именно поэтому животрепещущими остаются вопросы наличия и профессиональной подготовки архивных кадров, способных обеспечить соответствующую допечатную подготовку изданий.

Особенно значимым является этап выбора и передачи текста документов, требующий применения навыков редакторского мастерства. Современная практика архивной деятельности показывает, что для выпуска качественной архивной публикации археограф должен владеть азами издательской профессии, иметь навыки корректуры, знать специфику современной полиграфии. Все эти знания, умения и владения археограф приобретает на практике, т. к. специальное образование (по направлению «Документоведение и архивоведение»), предусмотренное его должностными инструкциями, абсолютно не учитывает подобной профессиональной специфики [4].

Таким образом, вопросы повышения достоверности исторических фактов, их широкого распространения и популяризации, развития интереса общества к историческому прошлому основываются не только на качестве работы архивных учреждений, но и на создании, обновлении и повышении соответствия нормативной археографической базы современным достижениям научно-технического развития общества. Глобальное обновление археографической теории покажет практике архивного дела рациональные пути опубликования архивных документов в содружестве с координирующими органами — комиссиями, советами, редакционными коллегиями.

Литература

1. ГОСТ Р 7.0.8-2013 Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения [Электронный ресурс] // СПС «Гарант», 2017.

2. Об утверждении Правил организации хранения, комплектования, учета и использования документов Архивного фонда Российской Федерации и других архивных документов в государственных и муниципальных архивах, музеях и библиотеках, организациях Российской академии наук (с изменениями на 16 февраля 2009 года). Приказ Минкультуры России от 18 января 2007 года № 19 [Текст] // Российская газета. — 2009. — № 29. — 20 мая.

3. Правила издания исторических документов в СССР [Текст] / Главное архивное управление при СМ СССР. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва, 1990. — 82 с.

4. Приказ Минобрнауки России от 06.03.2015 № 176 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 46.03.02 Документоведение и архивоведение (уровень бакалавриата)» [Электронный ресурс] // СПС «Гарант», 2017.

Каминская Е. А.

ПОЛИТИЧЕСКАЯ РИТОРИКА И ФОЛЬКЛОРНАЯ КУЛЬТУРА

Одним из пластов современной культуры выступает политическая риторика, понимаемая как один из видов ораторского искусства политика с целью воздействия на аудиторию с помощью слова [10]. Система аргументации риторики включает, в том числе, доводы к этосу, апеллирование к коллективному опыту, к коллективной памяти [13]. Одним из носителей коллективной памяти выступает фольклор. Таким образом, система аргументации, которая может быть использована в политической риторике, может опираться на фольклор, и более того, отдельные элементы политической риторики могут входить в фольклорную культуру, в частности, в квазифольклор, являющийся одной из подсистем постфольклора [12]. В отдельных случаях даже публичная привлекательность и дистанционность политика может быть обусловлена обращением к фольклорным образам, формам, формулам, стилистике и пр.

Так, например, известно высказывание Н. С. Хрущева «Мы вам еще покажем кузькину мать!» [5], которую лингвисты связывают, в том числе, с русскими старинными простонародными выражениями [6]. После озвучивания данного высказывания на весь мир фраза именно в этом варианте стала бытовать по фольклорному типу.

По принципу пословицы, под которой будем понимать краткое, законченное, образное изречение обобщающего характера; поучительное жизненное наблюдение, применимое к самым различным случаям и ситуациям [8], создано его же высказывание «Политики везде одинаковы: они обещают построить мост там, где и реки-то нет» [5].

В этой же форме выстроены высказывания и других политических деятелей России, например: «Лучше полный ноль, чем отрицательная величина» (М. Е. Фрадков) [10], «Если в доме заводятся мыши, это не значит, что дом надо сжечь», «Жуликов надо ловить, а не деньги перепрятывать» (Е. М. Примаков) [1]. Наибольшую популярность среди высказываний премьер-министров России получили фразы В. С. Черномырдина, по материалам которых активно распространяются «цитатники» его крылатых выражений, которые уже давно бытуют по фольклорному типу. Приведем несколько из них: «Курс у нас один — правиль-

ный», «Надо же думать, что понимать», «Хотели, как лучше, а получилось, как всегда» [2]. Последняя фраза является одной из самых прославленных среди всех его высказываний, хотя некоторые исследователи считают, что авторство должно принадлежать не ему. Однако, не углубляясь в данную проблему, приведем варианты ее современного бытования, чтобы доказать ее существование по фольклорному типу: например, заголовки статей «Хотелось, как лучше, а получился потоп» [16], «Ченцы: хотели, как лучше, а получился кризис» [17], «Хотели, как лучше, а получили Yahoo» [14], «Хотели, как лучше, а получили … ну вы знаете» (форум по обсуждению вопросов реконструкции аэропорта Кневичи [15]) и пр. Все эти модификации существования текста служат подтверждением тому, что фраза прочно вошла в фонд современной фольклорной культуры.

Не менее знаменитыми становятся в последнее время высказывания Д. А. Медведева [7], которые аналогичным образом начинают бытовать по фольклорному типу: их варьируют, с их применением сочиняют анекдоты, частушки, авторские песни, тем самым доказывая их постепенное включение в фольклорную культуру.

Конечно, с первого взгляда трудно распознать фольклорные звучания в таких вариациях. Однако следует отчетливо понимать, что в этом, казалось бы, пестром калейдоскопе проявлений культурной активности воплощается феноменологическая основа, возникшая, сконденсированная и далее воспроизводимая смысловая сущность вековой народной мудрости, присущей традиционному фольклору. Однако мы отчетливо видим инстинктивное обращение авторов посланий к тем же самым корневым фольклорным кодам, которые в значительной мере составляют формульный корпус традиционного фольклора. Сама лексика, спецификация выразительных средств этих сообщений отчетливо демонстрируют неосознаваемую, но легко прочитываемую связь с механизмами, органично свойственными именно традиционному фольклору.

Таким образом, на общеизвестных примерах мы показали, что фольклорная культура — активно развивающееся явление современности, чей корпус способен пополняться даже за счет столь далеких, на первых взгляд, феноменов, как корпус политической риторики.

Литература

1. Афоризмы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://stuki-druki.com/Aforizmi-Primakov.php (дата обращения: 19.08.2016).

2. Бессмертные фразы В. Черномырдина [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rg.ru/2013/11/02/frazi-site.html (дата обращения: 27.11.2015).

3. Каминская, Е. А. Традиционный фольклор в контексте бытования современной фольклорной культуры : моногр. [Текст] / Е. А. Каминская. — Москва : Спутник+, 2016. — 127 с.

4. Каминская, Е. А. Традиционный фольклор в современной фольклорной культуре [Текст] / Е. А. Каминская // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. — 2016. — № 2 (150). — С. 126–132.

5. Крылатые фразы Хрущева [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://pikabu.ru/story/kryilatyie_frazyi_khrushcheva_850925 (дата обращения: 19.08.2016).

6. Кузькина мать [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru (дата обращения: 19.08.2016).

7. Медведев Дмитрий — знаменитые и крылатые фразы и выражения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://paers.ru/documents/medvedev-znamenitye-krylatye-fraza-vyrazhenie-good-phrases (дата обращения: 19.08.2016).

8. Мещерякова, М. Литература в таблицах и схемах [Электронный ресурс] / М. Мещерякова // Домашний репетитор. — Москва : Айрис, 2000. — Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/zaharova1.htm (дата обращения: 19.08.2016).

9. Морозова, И. Н. Традиция в современной культуре: преемственность, новаторство [Текст] / И. Н. Морозова // Культура — Искусство — Образование : XXXVII научно-практическая конференция профессорско-преподавательского состава вуза. — Челябинск, 2016. — С. 27–31.

10. Политическая риторика: Введение [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://genhis.philol.msu.ru/politicheskaya-ritorika-vvedenie/ (дата обращения: 19.08.2016).

11. Самые уморительные фразы Фрадкова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.newizv.ru/lenta/2007-09-12/76051-samye-umoritelnye-frazy-fradkova.html (дата обращения: 19.08.2016).

12. Смирницкий, Г. А. Политическая риторика [Электронный ресурс] / Г. А. Смирницкий. — Режим доступа: http://www.uran.donetsk.ua/~masters/2010/fknt/smirnitskiy/library/smirnitskiy_rit.htm (дата обращения: 29.11.2015).

13. Хазагеров, Г.Политическая риторика. Часть 1. Аппарат риторики [Электронный ресурс] / Г. Хазагеров. — Режим доступа: http://genhis.philol.msu.ru/article_115.shtml (дата обращения 19.08.2016).

14. Хотели как лучше, а получили Yahoo [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.korporativnaya-pochta.com/news/hoteli-kak-luchshe-a-poluchili-yahoo (дата обращения: 29.11.2015).

15. Хотели, как лучше, а получили … ну вы знаете [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://forums.drom.ru/vladivostok/t1151475485.html (дата обращения: 29.11.2015).

16. Хотелось, как лучше, а получился потоп [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://variant-v.ru/ekspressnovosti1/6852/ (дата обращения: 29.11.2015).

17. Ченцы: хотели, как лучше, а получился кризис [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.yarnews.net/news/show/yaroslavl/19452/chency_hoteli_kak_luchshe_a_poluchilsya_krizis.htm (дата обращения: 29.11.2015).

Михайлова А. В.

ОЦЕНКА ИНФОРМАЦИОННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ РЕСУРСОВ В ПРОЦЕССЕ РЕАЛИЗАЦИИ ИНТЕГРАТИВНОЙ ФУНКЦИИ ВУЗОВСКОЙ БИБЛИОТЕКИ

Сегодня библиотеки вузов могут приобрести удаленный доступ к электронным ресурсам библиотек других российских вузов, образовательных и научных организаций, отраслевых библиотек, многих крупных зарубежных библиотек и даже к мировым образовательным ресурсам в целом. Благодаря внешней интегративной политике вузовской библиотеки пользователи обеспечиваются информацией о содержании иностранной периодики, получают адреса баз данных по профилю вуза, а также ссылки на мировые и государственные серверы, списки веб-адресов, электронных журналов, учебников, сайтов по отраслям знания. Таким образом, применение интернет-технологий в библиотеках вузов, включение информационных ресурсов глобальной сети в образовательный процесс приводит к наполнению информационно-образовательного пространства вуза очень важной и нужной информацией.

Для многих задач вузовской библиотеки, в том числе для комплектования фонда электронными информационно-образовательными ресурсами, имеется потребность в оценке электронных документных коллекций, которые могут быть объектом комплектования и включены в состав интернет-ресурсов научно-образовательной направленности.

В науке появились и активно используются различные информационные инструменты, позволяющие получить количественные оценки информационных ресурсов. Как справедливо отмечает А. Б. Антопольский, «единственная отрасль, где ресурсы находят хоть какое-то отражение в статистике, — это библиотечная отрасль» [2, с. 10]. В проводившейся всероссийской библиотечной переписи нашли отражение такие показатели, как объем электронного каталога, количество электронных изданий и число посещений веб-сайта данной библиотеки. Однако, по мнению А. Б. Антопольского, «…данные показатели совершенно недостаточно отражают состояние библиотечных информационных ресурсов» [2, с. 10]. Поэтому автором в ходе исследования информатизации учреждений культуры был предложен более детальный набор показателей [1]. Этот набор был экспериментально опробован в упомянутом исследовании, однако дальнейшего распространения не получил.

Существует множество различных каталогов научно-образовательных интернет-ресурсов. Кроме того, они различаются по охвату, полноте, точности и другим параметрам. Библиотекам вузов чаще всего приходится работать с перечнем каталогов электронных библиотечных систем, которые являются одним из наиболее актуальных и полезных видов научно-образовательных ресурсов.

Сегодня в помощь библиотекам для оценки информационно-образовательных ресурсов могут быть предложены следующие сервисы.

1. **Библиометрия** является пока основной дисциплиной по исследованию проблем количественной оценки информационных ресурсов. Однако существующие методы библиометрических служб, таких как Web of Knowledge, Scopus, Web of Science, Google Academia, Карта российской науки, основаны почти исключительно на измерении научной периодики [3].

2. **Сервисы, ориентированные на измерения интернет-ресурсов,** позволяют оценить объем интернет-ресурса (объем в физических единицах; количество страниц или документов на сайте или количество файлов определенного типа; объем текстовых ресурсов — в словах, графических — в числе уникальных изображений, аудиовизуальных ресурсов — измеряется длительность).

3. **Веб-аналитика —** сервисы, связанные с использованием информационных ресурсов, основанные на анализе статистики посещаемости сайтов и страниц. *Счетчики-рейтинги* дают количество посетителей за день, неделю, месяц, за всю историю. *Системы интернет-статистики* дают суммарную информацию по посещениям, выбранным по некоторому срезу, заданному пользователем. *Системы интернет-статистики с детализацией по просмотрам страниц* дают информацию по просмотрам страниц внутри каждого посещения. *Системы интернет-аналитики с детализацией поведения посетителя на странице* дают максимально возможную детализацию с возможностью просмотра всех действий посетителей: движений мыши, кликов, нажатий клавиш и т. д. По собранной поведенческой информации строятся отчеты в виде карт активности посетителей на странице [4].

4. **Индексы цитирования (ИЦ) —** это обобщенные численные показатели ссылочной популярности (ссылочной цитируемости) страниц. ИЦ подсчитываются поисковыми системами для дальнейшего использования в алгоритмах ранжирования результатов. И если показатели ИЦ для сайтов в целом могут служить показателем их «раскрученности», то знание рангов отдельных страниц сайта позволяет определить как слабые, так и сильные стороны информационного ресурса.

5. **Вебометрика** использует показатели, которые являются единственным инструментом, официально используемым для оценки научно-образовательных ресурсов Интернета, а конкретно сайтов научных и образовательных учреждений. На этих показателях основан *Вебометрический индекс университетов мира*, эти показатели используются для формирования большинства известных университетских рейтингов.

6. **Альтметрика —** сервис, который является агрегатором упоминания научного контента в СМИ, социальных сетях, блог-постах и других интернет-источниках. Измеряемый таким образом уровень интереса к научным работам в

Интернете служит индикатором их социальной значимости (для образования, политики, профессиональной деятельности и т. п.), резонансности и популярности, чего так недостает традиционной наукометрии [5, с. 11].

В научном сообществе происходит пересмотр того, как наука определяется, собирается, документируется, обсуждается, сохраняется и используется. Исследователи и библиотекари сегодня стоят перед открытием новых возможностей в использовании новых средств и методов в профессиональной деятельности. Все упомянутые сервисы должны функционировать на каждом интернет-ресурсе образовательной направленности, в том числе и на веб-странице вуза и веб-странице вузовской библиотеки, а информация о показателях, оценивающих эффективность ресурса, должна находиться в открытом доступе. Библиотеке для общей системы мониторинга интернет-ресурсов образовательной направленности целесообразно сформировать сводную базу данных, где учтенные научно-образовательные ресурсы будут описаны набором метаданных, достаточно полно отражающих их специфику по признакам, релевантным для различных оценок ресурсов. Использование инструментов по оценке информационно-образовательных ресурсов поможет библиотеке обеспечить навигацию читателей в публикациях каждой предметной области; осуществлять загрузку ссылок на избранные ресурсы глобальной сети для обеспечения доступа; проводить анализ потребностей пользователей и соответствия им ресурсов библиотеки.

Библиотекари должны научиться изучать и организовывать информацию, извлеченную из сервисов вебометрики, альтметрики и пр.; библиотеки должны рассмотреть возможность активной работы в этом пространстве с целью его систематизации. Кроме того, библиотекари и библиотеки могут быть создателями, исполнителями и сильными партнерами в развитии инфраструктуры платформ по оценке информационно-образовательных ресурсов, повышении осведомленности и грамотности в области новых измерений научного охвата.

Таким образом, в процессе осуществления внешней интеграции важной задачей вузовской библиотеки является оценка информационно-образовательных ресурсов. Целью выявления наиболее качественных, популярных и актуальных интернет-ресурсов образовательной направленности является интеграция в них библиотеками собственного контента либо включение данных электронных ресурсов в собственные электронные каталоги и обеспечение к ним доступа студентам и преподавателям образовательного учреждения.

Литература

1. Антопольский, А. Б. Состояние электронной культуры в отдельных регионах России: итоги комплексного исследования, проведенного в 2010 году [Текст] / А. Антопольский, С. Горушкина, О. Шлыкова // Справочник руководителя учреждения культуры. — 2011. — № 5. — С. 6–21.

2. Антопольский, А. Б. Коллаборационистские методы измерения информационных ресурсов [Текст] / А. Б. Антопольский // Информационные ресурсы России. — 2014. — № 4. — С. 9–17.

3. Бредихин, С. Методы библиометрии и рынок электронной научной периодики [Текст] / С. Бредихин, А. Кузнецов. — Новосибирск : ИВМиМГ СО РАН, НЭИКОН, 2012. — 256 с.

4. Основные показатели посещаемости сайта [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia. org/wiki/Вебометрика.

5. Цапенко, И. П. Перспективы применения альтметрики в социогуманитарных науках [Текст] / И. П. Цапенко, М. А. Юревич // Информационное общество. — 2015. — № 4. — С. 9–16.

Овчинникова З. А.

К ВОПРОСУ ОБ ИННОВАЦИОННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ФУНКЦИЯХ МУЗЕЕВ

Институт музеев принимает в современном обществе специфический облик, который тесно связан с социальными запросами населения. Это меняет саму природу музея с функциональной точки зрения.

Что такое музей? Это учреждение, занимающееся собиранием, изучением, хранением и экспонированием предметов-памятников естественной истории, материальной и духовной культуры, а также просветительской и популяризаторской деятельностью. Как мы видим, данное определение уже кратко определяет функции музея: поиск и сохранение, а затем репрезентация в культурном пространстве культурных памятников, просвещение и популяризация культурного наследия.

Кроме этого, в музеологии и культурологии существуют расширительные трактовки, которые определяют содержание такой частнодисциплинарной категории, как «музей». Ю. Э. Комлев указывает, что музей является исключительным социальным институтом и организацией, которая служит пространством продуктивного межкультурного взаимодействия, обмена информацией и ценностями между различными социальными группами, этносами, поколениями, различными профессиональными, возрастными, территориальными и иными субкультурами [4].

Мы видим из этого, что у музея возникает совершенно специфическая группа функций — культурная и, в связи с осуществлением музеями функции сопровождения научно-исследовательской деятельности, а также некоторыми особенными обстоятельствами, которые мы раскроем ниже, культурологическая функция.

Культурные функции связаны с тем, что музей сам по себе является объектом культуры, определенным образом формируя культурное пространство (территориальный масштаб влияния, конечно, связан со значимостью музея и хранящихся в нем экспонатов). Культурологические функции связаны с тем, что

музей сам осуществляет научно-исследовательскую деятельность, является институтом поддержки таковой деятельности.

Итак, культурные и культурологические функции музеев начинаются с того, что музей осуществляет **информационное обеспечение научно-исследовательского процесса**. Конечно, в первую очередь подразумевается историческая наука [2], однако современный музей как институт сопровождения научно-исследовательской деятельности также привлекателен для антропологов, этнографов, этнологов и, конечно же, культурологов.

К числу культурологических функций музеев относится иной комплекс выполняемых ими функций.

Как отмечает Т. Е. Максимова, в сохранении нуждается отнюдь не только культурное наследие прошлого. В современном мире, с его текучим и непостоянным информационным пространством, возникает проблема сохранения культурных достижений самой **современности.**

Создаваемые современным обществом художественные объекты подчас имеют изначально недолговечный характер. Это определяется рядом факторов, например интересом художников к недолговечным материалам: песку, льду, цветам, бумаге, пищевым продуктам и т. д.

Особенно остро проблема недолговечности произведения искусства стоит в отношении стрит-арта, который может быть уничтожен конкурентами, муниципалитетом, вандалами и пр. Исследовательница отмечает, что в силу этих и ряда иных причин ознакомиться с данными художественными объектами «в реальности» может только ограниченный круг лиц.

Высокую потенциальную и актуальную ценность представляет собой электронный культурный контент, современное искусство, творчество частных лиц, краткосрочно возникающие, развивающиеся и исчезающие культурные практики и т. д. Так, исследовательница отмечает, что функцию сохранения «современности» сегодня осуществляют практически исключительно виртуальные музеи.

Кроме того, некоторые объекты художественного творчества недолговечны даже вопреки ожиданиям создателей и коллекционеров. Так, например, известно, что картины М. А. Врубеля сегодня выглядят не так, как их задумывал и реализовал художник: в своей работе он использовал некоторые специальные добавки к краскам, которые придавали его работам особенные свет и блеск. Спустя почти столетие этот эффект оказался безвозвратно утрачен [1]. Увы, но в конце XIX — начале XX в. просто не существовало высокотехнологичных методов оцифровки и фотографирования, благодаря которым удалось бы сохранить для современных и грядущих поколений авторское сияние картин Врубеля [5].

Таким образом, виртуальные музеи — это один из компромиссных вариантов разрешения остро стоящего противоречия, которое порождено развитием туристической отрасли, между необходимостью популяризации культурного

наследия и требованиями, которые предъявляются к сохранности объектов культурного наследия [5].

Музей сохраняет культурное наследие в широком смысловом пространстве: создает точную копию того произведения, которое создавалось автором, копии произведений, которые по различным обстоятельствам быстро исчезнут в силу создания их из недолговечных материалов или размещения в неблагоприятной среде. Наконец, музей осуществляет функцию документирования современности, что также чрезвычайно важно.

Различные специалисты также указывают и на непосредственно культурные функции музеев.

Музей осуществляет **трансляцию (передачу) накопленного человечеством опыта** (за счет «хранения, комплектования, учета, изучения и популяризации памятников истории и культуры, а также природных объектов» [3]).

Осуществляя **интерпретацию культурного наследия,** музей участвует в формировании **культурного ландшафта**, которое происходит в том числе за счет организации культурных *событий* [4].

В силу этого музей реализует две дополнительные культурные функции: он **стабилизирует культурное пространство и историческое время** и осуществляет **культурную поддержку и адаптацию** современников. В процессе репрезентации современного искусства и реализации своего образовательного и просветительского потенциала музей помогает аудитории адаптироваться к современной культурной среде.

Как отмечает Е. Н. Мастеница, «музеи в глобальном мире, отвечая на вызовы XXI века, призваны оставаться территорией стабильности, сохранять и транслировать культурное наследие, формировать культурное поведение человека и определять устойчивое развитие общества» [6].

Особую роль играют функции **удовлетворения потребностей индустрии туризма и гостеприимства** [4] и **удовлетворения культурных потребностей местных жителей** [там же]. Как отмечает П. Н. Насруллаева, «задача музеев заключается не столько в том, чтобы лишь пассивно принимать посетителей и туристов, сколько в том, чтобы активно играть роль “посредника” при осуществлении взаимовыгодного обмена между туристами и носителями культуры гостеприимства» [7].

Литература

1. Michael Vrubel. Галерея картин. Живопись [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://vrubel-world.ru/vrubel3.php (дата обращения: 19.11.2016).

2. Воронцова, Е. А. Роль музея в информационном обеспечении исторической науки [Текст] / Е. А. Воронцова // Историческая информатика. Информационные технологии и математические методы в исторических исследованиях и образовании. — 2014. — № 2–3. — С. 124–129.

3. Дунаева, С. В. Изменение функций и роли музея и его положения в современном обществе [Текст] / С. В. Дунаева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2001. — № 6. — Ч. II. — С. 52–54.

4. Комлев, Ю. Э. Музей как социально-культурный центр региона [Электронный ресурс] / Ю. Э. Комлев // Аналитика культурологии. — 2011. — № 20. — Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/muzey-kak-sotsialno-kulturnyy-tsentr-regiona-1 (дата обращения: 4.11.2016).

5. Максимова, Т. Е. «Виртуальные музеи»: функции сохранения современности [Текст] / Т. Е. Максимова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 7 (33). В 2 ч. — Ч. II. — С. 89–91.

6. Мастеница, Е. Н. Социальные функции музея в глобальном мире [Текст] / Е. Н. Мастеница // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусств. — 2015. — Т. 210. Петербургская культурологическая школа С. Н. Иконниковой: история и современность. — С. 229–236.

7. Насруллаева, П. Н. Музейное дело в системе туризма [Текст] / П. Н. Насруллаева // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 6. — С. 555.

Рубанова Т. Д.

ЖУРНАЛ «БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ИЗВЕСТИЯ» КАК ИСТОЧНИК ИНФОРМАЦИИ ПО ИСТОРИИ ОТЧЕСТВЕННОГО КНИЖНОГО ДЕЛА

Журнал «Библиографические известия» издавался в Москве с 1913 до 1929 г. как орган первого профессионального объединения библиографов России — Русского библиографического общества, созданного при Императорском Московском университете. Его бессменным редактором был выдающийся российский книговед, библиограф, крупный ученый и педагог Богдан Степанович Боднарский (1874–1968). Кроме Б. С. Боднарского в состав редколлегии входили Н. М. Лисовский и У. Г. Иваск.

История создания «Библиографических известий» основательно изучена [3–6], поэтому остановимся на краткой характеристике издания, позволяющей выявить наиболее ценный для истории контент.

При использовании журнала как источника исторической информации необходимо учитывать следующие его особенности.

1. Тематическая направленность журнала была определена его программной установкой, сформулированной в первом же номере в обращении редакции: «Главным лозунгом нашего журнала будет — чистота типа» [7, с. 1].

Под чистотой типа понималось всемерное содействие развитию библиографии как науки. Хотя современники называли журнал «исключительно биб-

лиографическим» [цит. по: 1, с. 1], следует иметь в виду, что предметные области библиографоведения и книговедения в этот период еще не определись, терминология не устоялась, а сами эти науки находились в зачаточном состоянии. Для определения формирующегося научного знания использовались термины «библиография (как наука и техника)», «библиология», «книговедение», «теория библиографии», «научная библиография», «теоретическая библиография» и др.

Для большинства авторов «Библиографических известий» было характерно расширительное понимание библиографии. Определенное представление об этом дает заглавие статьи Б. С. Боднарского «Библиография как синтез книжной мысли» [2]. Это обстоятельство, с одной стороны, затрудняет понимание публикаций, с другой стороны, расширяет содержательный диапазон журнала, включая в него кроме собственно библиографии (библиографоведения, если пользоваться современной терминологией) и книговедение.

С учетом тематической доминанты и времени издания журнала, на которое приходится активное осмысление наук о книге, «Библиографические известия» являются неоценимым источником информации об истории становления библиографоведения и книговедения.

На страницах журнала впервые были опубликованы ставшие уже классическими статьи Б. С. Боднарского («Библиография как синтез книжной мысли», «Классификация библиографии»), Н. М. Лисовского («Книговедение как предмет преподавания, его сущность и задачи»), А. М. Ловягина («Что такое библиология», «О труде библиографа и библиолога»), Э. А. Вольтера («Что такое библиология»), К. Н. Дерунова («Жизненные задачи библиографии»), П. Отле («Библиографическая наука»), М. И. Щелкунова («Классификация библиологии»), Н. Ю. Ульянинского («Основные предпосылки к построению науки библиография») и др.

В этих и других публикациях были на уровне генетического кода заложены многие идеи, которые получили дальнейшее развитие в отечественной науке в последней четверти XX века.

К таким принципиально важным методологическим вопросам, намеченным авторами начала столетия, можно отнести долго дискутировавшееся позднее понимание объекта и предмета библиографоведения и книговедения, трактовку основных функций и принципов; соотношение науки и практики, а также их размежевание; сложные аспекты библиографической и книговедческой типологии, история библиографии и др. Из вопросов, находящихся в практической плоскости библиографической работы, получили освещение методы библиографирования, деятельность библиографических обществ (из которых максимально отражена деятельность Русского библиографического общества), организация библиографической деятельности в масштабе библиотеки и страны.

Из-за «чистоты типа» издания [7, с. 1] в меньшей степени освещены вопросы библиотечного дела и библиотековедения. Из полнообъемных статей наиболее важны работы К. Н. Дерунова («Типичные черты в эволюции русской общественной библиотеки» и «Типичные черты в эволюции русских центральных государственных книгохранилищ»), в которых автор на основе анализа эволюции библиотек с 1830-х годов до 1917 г. рассматривает динамику объема, состава и обращаемости книжных фондов библиотек, характеризует степень их доступности.

Многие из названных выше публикаций составляют золотой фонд отечественного библиотечного, библиографического и книжного дела.

2. Значительный интерес для историков представляет раздел «Хроника», в котором за годы существования журнала было опубликовано более 800 небольших по объему заметок. По подсчетам В. И. Рожновой около 400 из них были посвящены библиографической науке и практике, 200 — библиотечному делу и библиотековедению, 200 — библиофилии, книгоизданию и книжной торговле, типографскому делу [1, с. 27]. При работе с хроникальными заметками следует иметь в виду, что две трети публикаций были написаны членами Русского библиографического общества, которые разделяли сформулированный Н. А. Рубакиным и Л. Б. Хавкиной принцип беспартийности библиотечной и библиографической работы. Поэтому отбор фактов для «Хроники» и характер освещения событий авторы стремились сделать по возможности объективным и беспристрастным.

Раздел «Хроника», даже с учетом того, что заметки очень краткие, необычайно интересен, потому что в нем отражены события тех трудных для страны лет (Первая мировая война, Февральская и Октябрьская революции, первые послереволюционные годы), которые недостаточно изучены и источниковая база по которым необычайно скудна. В частности, заслуживают внимания хроникальные записи, касающиеся реакции книжной общественности на подписание Россией и Германией «конвенции для защиты литературных и художественных произведений», практики книгоснабжения раненых и военнопленных в годы Первой мировой, введения «самоокупаемости библиотек» в период НЭПа, влияния «бумажного кризиса» конца 1920-х на профессиональную периодику и др. любопытные сюжеты.

3. Особенностью журнала «Библиографические известия» является принцип структурирования материала, который условно может быть назван «жанровым»: вместо привычных для периодических изданий тематических разделов здесь был раздел теоретических статей, хроники, информации, справочный отдел. Только 6 выпусков были тематическими (четыре из них были посвящены персонально Д. В. Ульянинскому, Р. Ф. Брандту, А. Д. Торопову, Н. М. Лисовскому, один — 35-летию Русского библиографического общества, и еще один представлял собой публикацию докладов Всероссийского библиографического съезда 1926 г.).

Отсутствие тематической (или систематической) группировки материала существенно затрудняет исследовательский поиск, требуя тщательного полистового просмотра всего издания. Для облегчения поиска начиная с 1917 г. Б. С. Боднарский публиковал сводные выпуски систематического указателя к «Библиографическим известиям» (всего было издано три таких указателя), но, во-первых, сами указатели скоро стали библиографической редкостью, во-вторых, они не отражали содержания журнала за весь период его существования. Этот пробел в 2006 г. был восполнен В. И. Рожновой, подготовившей к изданию указатели содержания «Библиографических известий» [1]. Благодаря наличию алфавитного и систематического указателей (последний разработан составителем) поиск нужной информации значительно облегчается.

Литература

1. Библиографические известия. 1913–1927, 1929 гг. : указатели содержания [Текст] / авт.-сост. В. И. Рожнова. — Екатеринбург, 2006. — 164 с.

2. Боднарский, Б. С. Библиография как синтез книжной мысли [Текст] / Б. С. Боднарский // Библиогр. известия. — 1916. — № 3–4. — С. 83–90.

3. Тарасенко, И. Н. Журнал «Библиографические известия» и его роль в становлении советского книговедения [Текст] / И. Н. Тарасенко // Книга. Исследования и материалы : сб. — Москва, 1978. — Сб. 37. — С. 127–151.

4. Сухорукова, Е. М. Научная и издательская деятельность российских книговедческих обществ конца XIX — первой трети XX в. [Электронный ресурс] : автореф. дис. … канд. пед. наук / Е. М. Сухорукова. — Москва, 2000. — Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/nauchnaya-i-izdatelskaya-deyatelnost-rossiiskikh-knigovedcheskikh-obshchestv-kontsa-xix-perv#ixzz4Vocbbuih (дата обращения: 7.01.2017).

5. Машкова, М. В. История русской библиографии начала XX в. (до октября 1917 г.) [Текст] / М. В. Машкова. — Москва : Книга, 1969. — 492 с.

6. Михеева, Г. В. История русской библиографии (февраль 1917–1921 гг.). Ч. 1 [Текст] / Г. В. Михеева ; Рос. нац. б-ка. — Санкт-Петербург, 2006. — 559 с.

7. От редакции // Библиогр. известия. — 1913. — № 1. — С. 1–2.

Торопова О. В.

ЛОГИКА И ГРАММАТИКА РУССКОГО ЯЗЫКОВОГО МЫШЛЕНИЯ

Высказывания о богатстве русского языка стали расхожими и, к сожалению, зачастую даже лишенными конкретного содержания. Как правило, речь в таких случаях идет об объеме словарного состава, однако узость такого взгляда очевидна даже для неспециалиста. Вместе с тем и для большинства отечественных языковедов тезис о богатстве родного языка — это, скорее, абстрактное суждение, хотя, изучая языковые явления с разных сторон, лингвист открывает все новые и новые грани языкового многообразия.

В первую очередь сложность и разнообразие языка не как абстрактной системы, а как практического инструмента общения — в образном и эмоционально-экспрессивном потенциале не только всех его единиц, но и семантико-грамматических категорий, что обусловлено особой логикой мышления русскоговорящего человека. Известно, например, что отдельная морфема способна изменять коннотацию и в ряде случаев стилевую принадлежность слова (***по***требовать — ***вос***требовать, ***по***солить — ***за***солить), а образный потенциал лексем и фразем достаточно изучен в отечественном языкознании, поэтому в данной статье мы обратим внимание на некоторые особенности отражения нюансов мыслительной логики в грамматическом строе языка. Подчеркнем при этом, что мы имеем в виду устоявшиеся в грамматической системе модели, а не оценочные характеристики грамматического строя (например, разнообразие и др.), применимые исключительно к речи.

Эволюция русского языка имеет примечательную тенденцию, связанную с развитием абстрактного мышления, — формальное упрощение языковой системы при обогащении логико-семантической насыщенности отдельных грамматических форм, парадигматических и синтагматических моделей (то есть образцов словоизменения и набора синтаксических схем). В неменьшей степени это касается содержательного расширения и развития абстрактной семантики морфологических категорий.

В морфологии существительного широко известно явление перехода собственных существительных в нарицательные, что рождает образно-оценочную номинацию значимых социальных явлений или характеризует мировоззренческие категории (*молчалины, хлестаковы, обломовы* и т. д.). В этой связи мы зачастую говорим о метафорическом значении, не задумываясь, что многие метафоры возникают на базе взаимоперехода грамматических категорий. Вместе с тем одна из распространенных разновидностей метафоры — олицетворение — рождается благодаря взаимодействию категорий одушевленности и неодушевленности: *дождь идет, часы спешат, совесть гложет, мечта рождается* — неодушевленное имя в одушевленном значении (последняя пара примеров иллюстрирует также взаимодействие категорий конкретности и отвлеченности: абстрактные существительные конкретизируются за счет синтагматического фона).

Семантико-грамматические признаки имен прилагательных, иногда не будучи закрепленными за одним и тем же словом, также во многом определяются коммуникативной логикой языковых субъектов. Например, разряды прилагательных формируются за счет актантной структуры контекста, что в большинстве случаев сопряжено с явлениями полисемии и омонимии: *лисья шуба* (относительное прилагательное) — *лисья нора* (притяжательное прилагательное) — *лисья хитрость* (качественное прилагательное). Даже краткие и полные формы могут

различаться не только внешними признаками (морфемной структурой слова и парадигмой словоизменения), но и, как правило, семантическим наполнением:

1) полные прилагательные обозначают постоянный или длительный признак (*больной ребенок, свободный человек*), краткие формы указывают на временный признак (*ребенок болен, все свободны*);

2) полные прилагательные реализуют прямые и переносные значения (*холодный суп — холодный взгляд, короткие волосы — короткие волны*), краткие формы используются преимущественно либо в прямом, либо в переносном значении (*взгляд холоден* — перен*., волосы коротки* — прям.).

Богатство русского языка проявляется и в способности одного слова быть «морфологическим хамелеоном», то есть выступать в статусе разных частей речи: *У меня всего лишь один вопрос* — числительное; *Одна бабушка заботилась о его воспитании* — ограничительная частица; *Одно время мне нравилось приходить в этот сад* — прилагательное или определительное/указательное местоимение (в зависимости от контекста). Смежное явление — наличие омоформ (морфологических омонимов): наречия / слова категории состояния / краткие прилагательные (*хмуро, печально, радостно* и т. д.), существительные/глаголы (*печь, плачь/плач* и т. д.). Некоторые слова полностью утрачивают свою частеречную принадлежность. Например, яркой чертой разговорного стиля является слово «такой» в оценочном значении (*Это такое событие!*), при этом очевидна утрата связи с разрядом указательных местоимений. Аналогичный процесс усматриваем и в формировании класса модальных слов (*Господи! Кошмар! Мамочка!*), которые не могут соотноситься с именами существительными ни по морфологическим, ни по синтаксическим признакам: они теряют номинативную функцию и служат лишь средством коннотации.

Разнообразие логических моделей мышления носителей русского языка (в определенном смысле стандартов языкового мышления) получает глубокое отражение в категории времени, которая является морфолого-синтаксической, поскольку она присуща не только глагольным формам, но и предложению в целом. При этом бесспорно, что синтаксическое время гораздо шире морфологического, так как не во всех предложениях есть глагол-сказуемое, но все предложения выражают временные значения. Кроме того, в русской речи широко встречается несоответствие формы и значения категории времени (*Подхожу и вижу* — настоящее время в значении прошедшего; *Вдруг он как выпрыгнет!* — будущее время в значении прошедшего; *С завтрашнего дня завожу дневник* — настоящее время в значении будущего). Это особая стилистическая функция, присущая и другим глагольным формам (наклонению, лицу, числу). Все эти грамматические категории взаимозаменяются в соответствии с логикой языкового мышления; чтобы уловить эту логику, недостаточно только выучить русский язык.

Разнообразие речевого строя определяется также и тем, в какой степени языковой субъект владеет синтаксической синонимией, то есть способен выражать одну и ту же мысль, применяя разные, но логически однородные синтаксические структуры (*Дом, стоящий у дороги / Дом, который стоит у дороги*). Нельзя не обратить внимание на типы придаточных предложений, значение которых определяется по так называемой «логике» или, выражаясь в терминах грамматики, по вопросу, задаваемому от главного предложения к придаточному. На практике это выражается в семантическом несовпадении средства связи (подчинительного союза или союзного слова) и типа придаточной части сложноподчиненного предложения (СПП): *Это был дом, где прошло мое детство* — СПП с придаточным определительным, отвечающим на вопрос «какой», несмотря на средство связи — союзное слово «где». *Мама попросила, чтобы я помогла ей с уборкой* — СПП с придаточным изъяснительным («попросила о чем?»), хотя формально придаточное предложение присоединяется к главному с помощью подчинительного союза со значением цели. Рассмотренные примеры иллюстрируют синтаксическую синонимию, при этом конкретному высказыванию расхождение формы и содержания придает экспрессивную динамику.

Таким образом, при общей тенденции к упрощению русского языка (сокращению грамматических форм, упрощению в построении предложений, редукции словосочетаний и отдельных слов) мы фиксируем расширение и обогащение содержательного плана, в чем, по нашему убеждению, заключается сущностный логико-коммуникативный аспект грамматики родного языка.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Гашева Н. Н.

I-я УРАЛЬСКАЯ ТРИЕННАЛЕ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

С 6 по 30 октября 2016 г. в Екатеринбурге проводилась I-я Уральская триеннале декоративного искусства — цикл выставок с участием художников Урала, Сибири, регионов Центральной части России и зарубежья.

В течение месяца на различных площадках проводилась серия выставок по видам декоративно-прикладного искусства, объединенных темой единства различных природных стихий в едином выставочном пространстве. Параллельно проходили персональные выставки мастеров декоративного искусства. В рамках триеннале прошел конкурс по объявленным номинациям, победители были награждены дипломами 1, 2, 3 степеней. По итогам триеннале был издан каталог работ.

В рамках I-й Уральской триеннале декоративного искусства прошла научно-практическая конференция «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы: исторический опыт, современное состояние, перспективы развития», были проведены мастер-классы для художников, учащихся художественных учебных заведений, любителей искусства.

Местом проведения триеннале были выбраны выставочные залы Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Музей архитектуры и дизайна, Галерея ФГБОУ ВПО «УралГАХА», другие выставочные площадки города.

Целью триеннале была активизация творческого объединения художников декоративного искусства Урало-Сибирского и Центральноевропейского регионов в рамках системного культурного взаимодействия евразийского сообщества художников. При этом организаторы Триеннале ставили перед участниками следующие задачи:

– презентация достижений различных направлений современного декоративного искусства;

– расширение регионального экспозиционного пространства за счет показа произведений мастеров декоративного искусства из городов России и зарубежья;

– укрепление межрегиональных и международных культурных связей;

– формирование «образа места» г. Екатеринбурга как одного из центров декоративного искусства России;

– создание постоянного художественного информационного поля в области декоративного искусства как одного из ведущих, перспективных и развивающихся видов изобразительного искусства;

– презентация широкой общественности и профессиональной аудитории творческих работ молодых авторов, поддержка и продвижение талантливой молодежи.

Организаторами триеннале явились Свердловское региональное отделение ВТОО «Союз художников России» и ФГБОУ ВПО «Уральская государственная архитектурно-художественная академия» (ФГБОУ ВПО «УралГАХА») при поддержке Российской Академии художеств, Государственного Российского Дома народного творчества.

Партнерами триеннале были ГБУК СО «Музей истории камнерезного и ювелирного искусства», МБУК «Екатеринбургский музей изобразительных искусств», факультет искусствоведения и культурологии ФГАОУ ВПО «УрФУ имени первого Президента России Б. Н. Ельцина», Свердловское региональное отделение ООО «Союз дизайнеров России».

В рамках каждой выставки выделены следующие номинации: «Верность традиции», «Талант и мастерство», «Прочтение темы», «Арт-объект», «Эксперимент», «Дебют».

Для участия в триеннале принимались работы, выполненные за последние три года по направлениям декоративно-прикладного искусства: керамика, стекло, дерево, кожа, художественный металл, камень, ювелирное искусство, искусство текстиля (гобелен, батик, войлок, смешанные техники), эмальерное искусство и др.

Подготовка триеннале проводилась в два этапа. До 15 апреля 2016 г. на электронный адрес оргкомитета триеннале были представлены изображения работ в цифровом формате. Авторы, чьи работы прошли конкурсный отбор, до 15 сентября 2016 г. за свой счет отправили отобранные художественным советом работы в адрес Оргкомитета.

Более восьмисот работ трехсот участников из шестидесяти городов России, Беларуси, Казахстана, Турции, Эстонии, ОАЭ были представлены в многочисленных экспозициях.

Торжественное открытие проходило в несколько этапов, по всем площадкам триеннале: сначала в музее истории камнерезного и ювелирного искусства зрители и художники встретились с авторами ювелирного и камнерезного творчества. Искусствоведами триеннале было отмечено, что авторы свободно работают как в рамках классических традиций, так и в русле авторского дизайна.

В музее архитектуры и дизайна открывалась главная экспозиция — **художественного текстиля, керамики и эмальерного искусства.**

Ведущие школы гобелена — московская, санкт-петербургская, екатеринбургская, самарская и др. — были представлены творчеством выдающихся российских мастеров С. Гавина, Ф. Львовского, А. Мадекина (Москва), О. Орешко, Г. Храмцовой (Екатеринбург) и многие другие. Оригинальные, этнически самобытные работы художников Б. Досжанова, А. Ж. Жамханулы, М. Муканова из

Казахстана продемонстрировали удивительное национальное мироощущение и раскрыли философский смысл бытия.

Индивидуальное видение предметного мира, способность художников раскрывать в декоративных композициях неповторимость и самобытность современного художественного текстиля, сохраняя неповторимую связь с народным творчеством и традиционной культурой — все это явилось главным показателем экспозиции.

Красота и история родного края, местные легенды и поверья, простые житейские сюжеты — неиссякающие источники вдохновения для художников по текстилю, а техники ручного ткачества, лоскутного шитья, валяния, вышивки, росписи по ткани, дополненные кружевоплетением, выжиганием по ткани и авторскими техническими находками, позволяют создавать совершенно уникальные текстильные композиции.

В разделе **художественной керамики** авторы создали огромное многообразие художественных форм. Основные материалы: шамот, ангобы, цветные глазури и воск, а главное творческое воображение и мастерство — позволили художникам создавать неповторимые работы, имеющие глубокий знаково-символический смысл. Мифологические сюжеты и персонажи древних культур и современного мира, жанровые сцены, орнаментальные мотивы, стилизованные портреты — все подвластно воплощению опытных мастеров и начинающих авторов, продолжающих традиции.

Художественная эмаль — уникальная живописная техника, когда красочные составы, нанесенные на медные пластины, переплавляются в жарком огне в холодноватую стекловидную цветную картину. Техника сложная, кропотливая, в ней есть момент непредсказуемости. Но тем удивительнее и интереснее работы художников Екатеринбурга — центра эмальерного искусства. Удивительные сочетания дерева, текстиля и эмали в работах художников — интереснейший эксперимент, показывающий и фантазию, и вкус, и мастерство участников триеннале.

Арт-объекты и народные промыслы — полное разнообразие творческих поисков от традиций до экспериментов показали художники, принявшие участие в триеннале.

В рамках выставки состоялась международная научно-практическая конференция «Исторический опыт, современное состояние, перспективы развития декоративно-прикладного искусства».

Были заслушаны доклады: «Уральский завод “Русские самоцветы”. История длиной в 100 лет»; «Междисциплинарные творческие связи на кафедре художественного образования в вузе»; «Национальное мироощущение в образах авторских гобеленов художников Алматы (1991–2016)»; «Методики формирования творческой личности в процессе обучения на кафедре “Дизайн-текстиль” в

МГХПА им. С. Г. Строганова»; «Очаги уральской художественной керамики»; «Сакрально-мифологические аспекты художественного образа всадника и его коня в искусстве современного казахского гобелена»; «Синтез монументального декоративного и эмальерного искусства».

Всего три художника от Челябинска приняли участие в триеннале: Т. Бердникова — мастер лоскутной техники, Н. Гашева с гобеленом «Под облаками», а также А. Пурик с декоративной скульптурой «Весна», получив диплом II степени.

Первая уральская триеннале декоративного искусства стала событием в культурной жизни страны, позволила выявить неожиданные грани талантов, открыть новые имена, доказав, что содружество опытных мастеров с молодыми дает неожиданные импульсы для дальнейшего творческого развития.

Гришанина-Мошкина О. В.

РОМАН С РОМАНСОМ: ИЗ ОПЫТА ПОСТАНОВКИ (май 2016 года)

Предлагаемая вниманию статья является итогом работы второго семестра обучения студентов первого курса по направлению 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников. На данном этапе попытка постановки и воплощения «зримых» романсов с группой студентов на сценической площадке аудитории Челябинского государственного института культуры показалась удачной, в связи с этим было решено перенести этот бесценный опыт на страницы данной публикации.

Практика постановки «зримых» песен в работе преподавателей ЧГИК со студентами 1–2 курсов по предметам «Основы режиссуры и актерского мастерства», «Режиссура театрализованных представлений и праздников» проводится довольно часто — это и инсценирование песен эстрадных жанров, и работа над театрализацией песен-пародий, а также разработка и воплощение песен-клипов и многое другое.

Профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры М. Г. Шаронина указывает, что работа над «зримой» песней связана, прежде всего, с развитием зрелищного мышления студентов, она способствует развитию умения синтезировать различные виды искусств — музыку, пластику, сценографию и слово, что для будущего режиссера театрализованных представлений и праздников является неотъемлемой частью профессиональной работы [2, с. 6].

Обращаясь к актуальности выбранного материала, хочется отметить следующее. Романс в XXI веке не потерял своей популярности: старинные романсы исполняются различными коллективами, группами, певцами, романсы перепе-

ваются, исполняются на новый лад, используются в аранжировках спектаклей, кинофильмов, концертов. Сегодня на основе романсов воплощаются зрелищные постановки, ярким примером служит спектакль Государственного театра наций «Русский романс». В свою очередь отечественный федеральный телеканал «Культура» в целях популяризации жанра в 2016 году проводил конкурс романсов, сочиненных в XXI веке, в котором приняли участие как профессиональные композиторы и поэты, так и любители. По итогам данного конкурса участники-победители презентовали свое творчество в финальном концерте, посвященном жанру романса. Творческое наследие жанра романса представляется в телепередаче «Романтика романса», транслирующейся на телеканале «Культура». Сложно перечислить все проекты и творческую деятельность, связанные с использованием и популяризацией романса, в данной статье приведены лишь наиболее яркие и общеизвестные факты для того, чтобы исключить возникающие подозрения по поводу утраты актуальности данного материала в настоящее время.

Нельзя не сказать и о том, что романс как таковой несет в себе большой эмоционально-эстетический заряд, и в этом удалось убедиться в процессе работы. Именно благодаря этой своей специфической особенности данный жанр явился мощным средством воспитания и пропаганды гуманистических и патриотических ценностей, творческого развития будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников.

В процессе практической работы со студентами хотелось также проследить закрепление первых выданных студентам теоретических основ классической режиссуры, определить пути их дальнейшего развития, наметить первые шаги видения необычного творческого в обыденном. Работа над постановкой «зримого романса» проходила в несколько этапов.

На первом этапе была закреплена идея того, что студентам необходимо будет заняться воплощением театрализованного романса на сценической площадке в качестве практической работы по предмету «Основы режиссуры и актерского мастерства». После этого начался длительный застольный период. Первое, с чего все началось, — это с работы над теоретическим материалом. Студенты разделились на подгруппы и подготовили материалы о жанре романса, начиная от его зарождения и заканчивая сегодняшним днем. Стоит отметить, что доклады, подготовленные студентами, носили устный характер, использовались также презентации, в которых можно было увидеть названия романсов, имена и лица поэтов, композиторов и исполнителей. Многие романсы были прослушаны и проанализированы студентами.

По итогам проделанной теоретической работы мнения расходились: большей части группы импонировали романсы из кинофильмов, некоторые остановили свое внимание на современных романсах, были и те, кому понравились романсы известных бардов, которые по большому счету скорее можно от-

нести к авторской песне. Но все же хотелось создать нечто обобщенное, собрать романсы, даже такие разрозненные в музыкальном плане, в некое стилевое единство. Тогда пришла идея обратиться к стилевому поведению, а именно к разделу конца XIX — начала XX века.

На этом застольный период не закончился. Далее последовала череда просмотров различных фильмов, живописи, прослушивание музыкального материала, отражающих данную эпоху. Фильмы находили студенты, обращая особое внимание на поведение в дружеской беседе, дуэли, на балу, в салоне, на работу с предметами, а именно перчатками, пенсне, тростью, веером, табакеркой, шляпкой, плащом и другими. В живописи отыскивались яркие мизансценические рисунки, отражающие внутреннее состояние персонажей. Музыкальный материал помогал в воплощении пластического характера эпохи. Одновременно создавались творческие зачины на заданную тему по выбранным преподавателями романсам. Все это анализировалось, пробовалось на сценической площадке и складывалось в режиссерскую «копилку».

Следующим шагом в этой работе был непосредственный отбор романсов и идейно-тематический их анализ. Ребята ответственно подошли к выбору романса для постановки, некоторые не останавливались на одном варианте, а брали 2–3 для идейно-тематического разбора. Студенты тщательно исследовали историю романса, разбирались с темой, идеей, конфликтом, работали с событийным рядом. Все это вносило понимание в работу, утверждало или сбрасывало со счета некоторые режиссерские наметки. Чувствовалось активное желание проб и ошибок на сценической площадке.

Начался репетиционный процесс. Параллельно с режиссерами: профессором А. А. Мордасовым, преподавателем О. В. Гришаниной-Мошкиной — работал педагог по дисциплине «Сценическое движение» доцент Н. В. Скрипина. Студенты осваивали материал по стилевому поведению, обращались к преподавателю с вопросами пластического воплощения собственной постановки романса.

Репетиции в выгородке плавно перетекали в репетиции на сцене с полным оснащением: подготовленными реквизитом, костюмами, бутафорией, светом, музыкальными эффектами. Студенты активно работали, задавали себе как режиссеру и исполнителям, которыми были одногруппники, большое количество вопросов. Многое менялось на ходу, от некоторых идей, с осознания студентов в процессе работы, приходилось отказываться, что-то получалось с ходу, что-то требовало времени и подготовки — в общем, работа двигалась и подходила к концу.

Наступила пора прогонов, инсценированные романсы группы студентов привели к последовательности, которая в основном складывалась из занятости в них исполнителей (во многих романсах было задействовано от 5 до 8 человек, что вызывало дополнительные трудности с переодеванием и подготовкой к номеру), переходами между зримыми романсами послужили написанные и зачи-

танные студентами эссе, отражающие внутреннюю проблематику музыкального материала, а также режиссерскую сверхзадачу. К ним добавилась работа с видеопроектором, который проецировал на все зеркало сцены бегущие строки слов из поставленных студентами романсов. Переходы также служили дополнительным временем в подготовке реквизита и бутафории для постановки. Параллельно с репетициями создавались афиши и программы.

Понятно, что работа над воплощением «зримых» романсов положительно повлияла на обучение студентов, развитие их творческого потенциала, режиссерскую грамотность. Помимо этого удалось закрепить на практическом уровне выданный в течение первого года обучения теоретический материал, связанный с театральной этикой, основными специфическими особенностями театра и театральной режиссуры.

В общем, работа со студентами была проделана большая и серьезная. После показа было получено много разных отзывов, но в основном они оказались приятными и положительными. Но самым важным оказалось то, что студенты поняли всю сложность работы над таким родом материала, их захватила возможность проникновения в тайны неповторимой авторской стилистики, они на наших глазах познали трудности мышления пластическими образами, научились находить зримое выражение музыкально-эмоционального строя произведения.

Литература

1. История романса [Электронный ресурс] // Letopis.Info, 2016. — Режим доступа: http://www.letopis.info/themes/music/istorija_romansa.html (дата обращения: 13.09.2016).

2. Шаронина, М. Г. «Зримая песня»: теория, методика, практика постановки [Текст] / М. Г. Шаронина. — Челябинск : Цицеро, 2010. — 115 с.

Ерхова И. Н.

РОМАНТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА. НАКОПЛЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В МУЗЫКЕ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX в.

Во французском языке под словом *romantique* в XVIII веке подразумевалось фантастическое, необычное, живописное. В начале XIX века термин «романтизм» стал использоваться для обозначения литературного направления, противоположного классицизму. С XX века он трактуется расширительно — не только как направление и сумма художественных приемов, но и как мировоззрение, тип мышления, тип художественного творчества. Проводится знак равенства между романтизмом и понятием «аклассический» (то есть выходящий за пределы типического, нормативного). Наконец, романтизм рассматривают как художественный метод, противостоящий, в широком смысле слова, реалистиче-

скому методу. Решающую роль в нем играет не воспроизведение действительности, а ее активное пересоздание в сознании художника, воплощение *его* идеала. Такому типу творчества присуще тяготение к субъективизму, демонстративной свободе формы, фантастике, гротеску, символике, а эти черты рассредоточенно проявлялись в разные века, XIX век лишь сфокусировал и соединил то, что накапливалось не в одном тысячелетии.

В конце XVIII века зарождается течение предромантизма. Ранее всего оно проявилось в Англии, поскольку буржуазная революция произошла здесь еще на исходе XVII века в 1688 году. Время, прошедшее с момента ее свершения, показало, что новый порядок не принес ожидаемого результата. Это побудило художников к возвращению забытых идеалов и представлений. Они считали, что именно в утрате этих идеалов и заключается причина неблагополучного развития. Так появляется интерес к старине — Средневековью и золотому веку английского Возрождения.

Оригинальным жанром предромантической литературы стал **готический роман**, возникший на основе старого рыцарского романа («Замок Отранто» Уолпола, «Роман в лесу» и «Удольфские тайны» Энн Радклиф).

В 1761 году шотландец Дж. Макферсон объявляет о находке древних текстов — лиро-эпических песнопений, автором которых, как он утверждает, является шотландский воин и поэт III века Оссиан. На деле, под Оссианом скрывался сам Макферсон, выдавший свои поэтические тексты за чужие, а себя — лишь за их переводчика. Война и любовь — две основные темы в поэмах Оссиана, которые переплетаются с пространными описаниями природы и лирическими отступлениями. Эта умелая фальсификация породила своеобразную традицию в английской романтической литературе. В 1765 году Томас Перси издает сборник «Памятники старинной английской поэзии», включающий в себя неизвестные английские и шотландские стихи и баллады, в котором Перси точно уловил потребность современников в литературе средневековой эпохи и создал ожидаемый читателем образ народной поэзии. В 1769 году опять в Англии выходит цикл произведений Томаса Чаттертона (1752–1770), который он выдает за сочинения вымышленного священника-поэта XV века Томаса Роули.

Все эти истории нам важны с двух точек зрения. Во-первых, они пробудили огромный интерес к народной поэзии, который будет столь характерным для романтиков. Во-вторых, эти истории с подлогами и фальсификациями позволили Чаттертону и Макферсону выступить сразу в двух лицах — мнимого и подлинного авторов, предвосхищая характерную для романтизма идею раздвоенности, или двойника.

Романтизм как самостоятельное направление появляется в Германии в 1790-х годах. Главной причиной его возникновения считается величайший пессимизм, воцарившийся после Великой французской революции.

Герой молодого романтизма уже не зрелый муж, образ которого утверждается в творчестве Бетховена и драматургов эпохи классицизма, а юноша, человек на пороге жизни, открытый любви, природе, искусству, фантазии, страданию.

В центре романтической картины мира, как и в Просвещении, **Личность,** но теперь неповторимая, «единичная» и, как правило, одинокая. Не случайно новым искусством будет востребована автобиография, автопортрет, новые жанры творчества: исповедь, монолог, личный дневник, роман в письмах, начало которому положили еще «Новая Элоиза» Руссо и «Вертер» Гете. Интересна именно непохожесть каждого, романтическая личность — принципиальный одиночка, зачастую бросающий вызов всему: бытовым нормам, закону, чувству общественности буржуазного Homo moralis, обыденности существования и даже ортодоксальной церкви. Но романтического героя влечет к себе Природа, Космос, Бог.

Романтическое сознание исследует излюбленное понятие — Универсум, под которым подразумевается совершенство природной и духовной жизни, а иногда — Космос, природа. Именно он является истинной, органической, «живой» жизнью.

Главным средством общения с мировой гармонией, живым инструментом является *творческий дух*. Не прилежное следование неким установленным правилам, а *свободное творчество*. Романтическая личность в идеале — это *художник*. Центральными для романтической системы ценностей становится понятие *дара*, таланта, Гения. Для композитора классицистской эпохи мерилом состоявшегося художника является общественное признание как знак успеха. Романтический художник одинок и часто непризнан, и это одна из причин раскола в его собственном сердце. В свете этого изменяется тип конфликта: сталкиваются не «личное» и «общественно необходимое», конфликт коренится в душе самого героя.

Традиционный мотив в романтическом искусстве — безумие («Крейслериана» Гофмана, Шумана). Его причиной становится ситуация «двоемирия», в которой пребывает герой. Один мир — идеальный, он зовет «ввысь», в мир видений и фантазий, другой — низменный реальный — способен раздавить художника, убить в нем дар. Это постоянное нахождение на границе двух миров нередко приводит героя к гибели или сумасшествию, что само по себе равнозначно.

Любовь — важнейшая тема романтического искусства. Это чувство предстает как объект неутолимой тоски, ностальгии по счастью, которое для романтической личности недостижимо, как и небесный идеал.

Романтический человек вынужден постоянно *пребывать* в состоянии выбора, на перепутье, у начала дороги. Так рождается любимейшая тема романтического творчества и самой жизни: тема *дороги*, пути, странничества, скитальчества.

Другая типично романтическая тема, связанная с первой — это уже упоминавшаяся тема *двойника* (двойничества). Вспомним «Тень» Г. Х. Андерсена или «Двойник» Гейне. Эта тема многих «Я» в «одном» ярко преломилась у Шу-

мана, создавшего не только своих художественных двойников Эвзебия и Флорестана, но и использовавшего контраст их характеров в качестве композиционного элемента в «Карнавале», где каждый герой имеет своего антипода-двойника: Эвзебий — Флорестан, Паганини — Шопен, Киарина — Эстрелла, Пьеро — Арлекин и т. д.

Сердцевиной творческого метода романтиков стала *романтическая ирония*. Она позволяет подняться над двумя мирами и почувствовать их условность, ложность. Одиночество и ирония заставили пересмотреть концепцию симфонии, сонаты. Не случайно вместо классических финалов, воспевающих единение, народно-жанровое начало, всеобщие праздники, победу, в романтических сонатах и симфониях часто встречаются иронические финалы. Вспомним «Фантастическую симфонию» Берлиоза, симфонию «Фауст» Листа. Не менее часты трагические финалы, как в сонате № 2 Шопена.

Художественный метод романтизма связан с потребностью уловить и зафиксировать *моментальное*, краткое, неуловимое настроение, одно из тех, что составляют интимную жизнь души. Этим объясняется их любовь к миниатюре, фрагменту, зарисовке, этюду, эскизу или циклу миниатюр для создания множественности впечатлений.

Романтизм предлагает свободное развертывание формы в искусстве. Типизированные классические структуры, основанные на принципе масштабного равновесия разделов, четкости их границ, следования логической триаде «начало — развитие — завершение», уступают место индивидуализированным, гибким структурам, проявляющим довольно свободное обращение с классическими структурными моделями, чему немало способствует принцип программности.

Музыка романтизма вступает в союз с поэзией, живописью, пластическими искусствами, порождая грандиозную идею синтеза искусств, где главенство принадлежит в первую очередь музыке. Наиболее ярко эта идея претворилась именно в программных симфониях и сонатах — инструментальных жанрах, обращающихся за помощью к внемузыкальным художественным сферам. Программа при этом может быть представлена по-разному: в виде вступительных текстовых пояснений, наперед указывающих поэтическую идею целого, или красноречивых названий произведения и его частей, отражающих смысл сочинения или отсылающих к известным сюжетам классической и романтической литературы.

Таковы симфония «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза, навеянная знаменитой поэмой Байрона, симфония «Фауст» Ф. Листа по трагедии Гете, его соната-фантазия «По прочтению Данте» с сюжетными мотивами «Божественной комедии», а также все симфонические поэмы Листа и его последователей: Вольфа, Франка, Сметаны, Р. Штрауса. Примечательно, что музыка классицизма, в противовес романтической музыке, не так часто опирается на программный принцип. Композиторы эпохи Просвещения предпочитают «чистый» инструмента-

лизм, выработавший свой музыкальный словарь, пригодный для отражения содержания обобщенного типа. Особняком стоят «Героическая», «Пасторальная» и Девятая с хором симфонии Бетховена, его же «Патетическая» и «Прощальная» сонаты или «Аппассионата», а также программные сонаты Я. Л. Дюссека, симфонии К. Диттерсдорфа и П. Враницкого. Все они являются предвестием программных сочинений романтической эпохи.

Синтез искусств породил и явление синтеза жанров. Примеров подобных гибридов немало в романтическом искусстве — симфония-оратория «Ромео и Джульетта» и концерт-симфония «Гарольд в Италии» Берлиоза, симфонии с дописанными хоровыми финалами у Листа («Фауст», «Данте»). Но самый плодотворный синтез заключался между песней и инструментальными жанрами. Так, сочетается почти «несочетаемое»: монументальность, лежащая в природе симфоний и сонат, и приватная исповедальность, камерность, идущие от песни и романса. Появляется песенный тип тематизма и песенность как тип мышления. Это означает наличие в инструментальном произведении протяженной мелодии, не предполагающей деление ее на мотивы. Из ее жанровой природы проистекают и определенные способы развития — вариантное и вариационное обновление, колорирование, переинтонирование, а не аналитический принцип мотивного дробления, как в классических инструментальных темах.

Обновлению музыкального тематизма во многом способствовала и романтическая литература. Она, как известно, отвергла мерную классическую просодию с равносложными строками, вобрала в себя находки разговорной речи, национальное своеобразие. Столь же гибка и музыкальная речь, нередко отвергающая принципы симметрии, периодичности. Нередко и она приобретает локальный национальный колорит. Музыкальная тема становится индивидуализированной; отношение композиторов к типовым классическим фигурам типа «тират», «фанфар», «ракет» отныне откровенно пренебрежительное. Каждый предпочитает говорить на «своем» языке.

Столь же ярко проявляется свобода фантазии в оркестровом и гармоническом мышлении романтиков. Главенствующий в эпоху Просвещения принцип функциональности, исходящий из стремления к рационалистической и логической упорядоченности, теряет у романтиков свое главенствующее значение. Чуткое ухо романтика прислушивается не только к возможным вариантам соподчиненности аккордов или групп в оркестре, их роли в общем развитии, но также ищет свежие краски, причудливые неповторимые сочетания.

Все эти новые черты, неизвестные прежде классическому стилю, привились в музыкальной практике достаточно быстро, в пределах двух-трех десятилетий. Смена мироощущения, таким образом, повлекла за собой не только изменения в образной сфере, но привела к полному пересмотру музыкально-выразительной системы.

Литература

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. — Ч. 1, 2. — Москва : Музыка, 1988. — 415 с.

2. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. — Ленинград : Худ. литература, 1973. — 568 с.

3. Бэлза, И. Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки / И. Бэлза. — Москва : Музыка, 1985. — 200 с.

4. Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. — Москва : Искусство, 1966. — 397 с.

5. Гумерова, О. А. Австро-немецкая симфония и соната в свете эстетики «Бури и натиска» / О. А. Гумерова. — Saarbrücken : LAP, 2010. — 161 с.

6. Гумерова, О. А. Музыка и движение «Бури и натиска»: параллели и взаимодействие / О. А. Гумерова. — Челябинск : ЧГАКИ, 2013. — 147 с.

7. Демченко, А. И. Мировая художественная культура как системное целое / А. И. Демченко. — Москва : Высшая школа, 2009. — 486 с.

8. Друскин, М. С. История зарубежной музыкальной культуры: 2 половина XIX века / М. С. Друскин. — Москва : Музыка, 1980. — 528 с.

9. Зенкин, К. Романтизм как историко-культурный переворот / К. Зенкин // в кн. : К. Жабинский, К. Зенкин. Музыка в пространстве культуры. — Ростов-на-Дону : Книга, 2001. — С. 8–28.

10. Краснова, О. Б. Романтизм как тип культуры, творческий метод и художественный стиль: Лекция по курсу «История искусств» / О. Б. Краснова. — Саратов : СГК. — 6 с. [рукопись].

11. Кудряшов, А. Музыкальный романтизм: Идеи эпохи и их воплощение / А. Кудряшов // Музыкальная академия. — 2002. — № 1. — С. 139–144.

12. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Ливанова. — Москва : Музыка, 1987. — Кн. 2. — 469 с.

13. Маркус, С. А. История музыкальной эстетики / С. А. Маркус. — Т. 2 : Романтизм и борьба эстетических направлений. — Москва : Музыка, 1968. — 387 с.

14. Михайлов, А. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века / А. В. Михайлов // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. — Москва : Музыка, 1981. — Т. 1. — С. 9–73.

15. Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков / ред. В. П. Шестаков. — Москва : Музыка, 1971.

16. Реале, Дж. Западная философия от истоков до наших дней / Дж. Реале, Д. Антисери ; науч. ред. Ю. А. Кимелев. — Т. 4 : От романтизма до наших дней. — Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. — 826 с.

17. Реале, Дж. Западная философия от истоков до наших дней / Дж. Реале, Д. Антисери ; науч. ред. Ю. А. Кимелев. — Т. 3 : От романтизма до наших дней. — Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. — 826 с.

18. Ручьевская, Е. Классическая музыкальная форма / Е. Ручьевская. — Санкт-Петербург : Композитор, 2004. — 300 с.

19. Соллертинский, И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / И. Соллертинский // Музыкально-исторические этюды. — Москва : Госмузиздат, 1963. — С. 234–283.

Кособуцкая Н. Ю.

ПРОБЛЕМА ОБРАЗНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Выразительный танец мыслится нами
прежде всего как сюжетная пантомима,
которая не только разыгрывается,
но и танцуется.

И. Соллертинский

Проблема сохранения произведений хореографического наследия как фактора культурной ценности (в виде смыслового художественного центра — хореографического образа) состоит в первую очередь в том, что новое поколение оставляет за собой право отрицать накопленный опыт, нечто игнорировать, позволяет не знать его или слегка, поверхностно быть с ним знакомым. Это способствует искаженному влиянию на формирование эстетического вкуса, нравственного этикета в процессе воспитания творческой культуры личности, особенно в новых танцевальных направлениях и течениях, которые оказываются наиболее привлекательными для подрастающего поколения. Отсюда формальное отношение к осмыслению произведений хореографических материалов ведет к потере в хореографических композициях сегодняшних авторов танцевальной образности, присутствию мелькающей бессодержательности, рефлекторного однообразия.

В общем контексте данной статьи рассмотрим несколько понятий, связанных с культурой и культурными ценностями: культура — это то, что регулирует совместное существование людей, сознание и поведение отдельного человека и превращает толпу в общество, индивида в личность [4, с. 6]. Как точно подчеркивает автор — «индивида в личность», индивида, способного выделить себя за счет логического и смыслосодержащего изложения (языком живописи и литературы, музыки, театра, хореографии и т. п.), имеющего социальный фактор воздействия на общество.

Под культурными ценностями Флиер определяет «сумму наиболее выдающихся по своему качеству произведений (шедевров) интеллектуального, художественного и религиозного творчества [4, с. 252]. Уникальное, непревзойденное творение, высшее достижение искусства, мастерства — это шедевры [6]. Чтобы быть непревзойденными или близкими к шедевральному значению, нужно изучать, быть знакомыми с прошлыми достижениями в области культуры и искус-

ства, стремиться превзойти уже имеющееся или создать свое, отличное, не похожее на образцы далекого прошлого наследия. Прийти к результату помогут динамика и точно выбранный вектор движения.

Мы знаем, что формирование эстетической культуры личности протекает в различных сферах общественной жизни, в том числе в сфере художественного творчества, как профессионального, так и любительского, но культура не наследуется генетически, а усваивается только методом обучения [4, с. 7].

В частности, хореографическое творчество, как важный компонент современной культуры, является сферой непосредственного контакта личного творческого опыта молодых исполнителей с обширнейшим художественным и эстетическим опытом педагогов и постановщиков, накопленным в сфере профессионального искусства. Данное обстоятельство объясняет значимость хореографического искусства. Флиер подчеркивает: «Художественное творчество — искусство… представляет собой один из важнейших механизмов познания феномена человека и окружающего его мира, аккумуляции этого знания и социального опыта людей (прежде всего нравственного аспекта их взаимодействий), порождения и селекции специфических ценностных установок индивидуального и коллективного бытия людей и актуализации этих ценностей путем опредмечивания их в художественных образах» [4, с. 211].

Он продолжает уточнять особенности механизма инерции бытового промысла, преобразованные в субстанцию художественного творческого претворения. Процесс постепенного сближения ремесленной, декоративно-прикладной деятельности с собственно художественной практикой длился на протяжении многих веков, пока не образовался тот синтез художественного образа и ремесла (мастерства!) его исполнения, которое называется искусством в современном понимании этого слова [4, с. 214].

Искусство — одна из специализированных сфер культуры, функционально решающая задачи интеллектуально-чувственного отображения бытия в художественных образах [4, с. 209].

Итак, хореографическое произведение и хореографический образ в произведении имеют один из ключевых способов влияния на формирование вкуса определенной возрастной категории личности. Обращение к наглядному методу в педагогической практике через использование приема иллюстрации и акцентного цитирования доказывает силу влияния художественного образа в произведении за счет глубины и содержательной наполненности, где образ отображает эпоху, является ассоциативной единицей произошедших событий, достоверным фактом исторического периода или эпизода.

Ценностная значимость искусства в рамках хореографии — обращение к истокам, знакомство, иллюстрирование и цитирование тех произведений, где логика формировалась по законам драматического жанра, где в образе заложена

основная мысль и идея, именно там наблюдается эмоциональный отклик зрителя, формируется его нравственная позиция и ведется полемика «по поводу и без…», пульсирует динамика параметров эстетического и этического спектров и интеллектуальная гипербола внутреннего содержания личности (субъекта) в момент обращения к произведению и задолго после, остается в движении маятника.

В настоящее время популярность хореографического искусства среди подростков очень велика. И упускать момента знакомства с «подлинным и настоящим» мы не имеем права.

Также нельзя упускать из вида отрицательного явления — насаждение искусственно созданного формата и представление его как продукта «хореографической новации». Это часто оборачивается снижением интереса к традиционным танцевальным системам в рамках не только классического и народно-сценического наследия, но и сформировавшегося опыта современной хореографии.

Зачастую преподавателей не волнует нравственная глубина произведений, влияние этого «шедевра» на его подопечных, лишь схема и механическая отработка танцевального материала — целевая установка на деятельный процесс зачастую встречается даже в образовании. «…Освоение технических средств — это еще не искусство танца, это всего лишь ремесленная работа, которая эмоционально не волнует зрителя» [2, с. 242].

В условиях хореографической деятельности должны рассматриваться как целостная совокупность взаимосвязанные и взаимодействующие компоненты, как предполагающие непрерывную педагогически целесообразную организацию внутри объекта (группы, коллектива), так и обеспечивающие лидирующие позиции руководителя объектной формы (группы, коллектива) как реального носителя высокоэстетической культуры. В этом контексте, говорит Филановская, «хореографический артист, балетмейстер, балетовед опосредованно формирует художественный вкус, эстетические потребности, нравственные ценности публики, вовлекая зрителя в гармоничное пространство искусства…» [2, с. 18]. Например, психологический метод Блазиса был направлен на раскрытие душевных способностей танцовщика: все движения танца, утверждает он, имеют физиолого-психологические соответствия, ускорение или замедление движения выражают гнев, а грациозные, воздушные движения — радость [2, с. 102]. Ученица Блазиса, Клодина Кукки, вспоминала, что «благодаря ему танец переставал быть гимнастикой, а превращался в интеллектуальное искусство» [2, с. 103]. Выдающийся педагог и хореограф подчеркивал: «Настоящий танцовщик должен вносить в свои па как бы свет и тени. Никогда не забывайте сообразовывать выбор ваших па с характером танца, который вы исполняете…» [5, с. 116], «техника не цель, а средство в искусстве» [3].

На каждом этапе формирования хореографического искусства предъявляются свои высокие требования к профессиональной исполнительской культуре. В любительских коллективах стремление к определенному результату является

аналогичной задачей. Нельзя упускать явления синкретичности в хореографии, как структурного момента, так и содержательной его части. Автор в своем исследовании определяет: классическое образование построено на эстетике красоты, гармонии, выразительности движения, актерской достоверности художественного образа [2, с. 182], констатирует, что «к выпускнику хореографических училищ предъявлялись требования высокого уровня профессиональной исполнительской подготовки, умение осознанно создавать художественный образ» [2, с. 182].

Неслучайно многие направления в балете соответствовали законам драматического спектакля: «Эстетическая программа Драмбалета строилась на смысловой оправданности и жизненной достоверности танцевального сценического поведения», — констатирует Филановская [2, с. 193].

И действительно, «в практику хореографического творчества прочно вошли новые понятия: “драматизация балета”, “образ в танце”, “поиск смысла и оправдания в танце”» [2, с. 193]. Д. Дидло считал, что танец — это «целая поэма» [2, с. 41].

Свое суждение по этому поводу высказывал известный русский композитор Б. В. Асафьев: «Встраивая хореографическое произведение в современную эпоху, исполнитель призван высветить те грани смысла, на которые откликается зритель. Театр — живой организм, следовательно, интерпретировать вечные темы искусства с позиций сегодняшнего дня может исполнитель, владеющий индивидуальным стилем, неповторимой интонацией, осмысленностью исполнения каждого па» [2, с. 254].

Только «недостаточное знание пластического материала восполняется трюками, “игрой на публику”, грубым “комикованием”. Появилась опасность штампа, опасность утраты первозданного своеобразия национальной пляски, ее неповторимой красоты», — отмечает Т. С. Ткаченко [1, с. 23].

Нельзя не согласиться, что главное в танце — создание эмоционально-одухотворенного художественного образа на сцене [2, с. 260].

Хореографическое искусство остается одной из наиболее традиционных сфер культуры в вопросах социально-нравственного содержания произведений, привязанных к «вечным ценностям» человеческого бытия, связанных с устойчивостью основных антропологических и социальных интересов людей и вытекающих из этого нравственных проблем [4, с. 215].

Неслучайное обращение к произведениям искусства хореографического жанра позволяет сформировать определенный, специализированный уровень знания и поведения, что способствует осознанию и адаптации материалов культуры и искусства в спектре интеллектуального взлета и эстетического наполнения, творческого подъема и художественного взросления. Это позволяет ощутить некоторую свободу в процессе, логику в мышлении, подлинность в произведении, где ценностными параметрами хореографического образа, несомненно, будут звучать искренность, точность, красота.

Литература

1. Ткаченко, Т. С. Сокровища народного танца [Текст] / Т. С. Ткаченко // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра. — Москва : ГИТИС, 1996. — С. 23.

2. Филановская, Т. А. История хореографического образования в России [Текст] : учеб. пособие / Т. А. Филановская. — Санкт-Петербург : «Лань» ; «Планета музыки», 2016. — 320 с. : ил.

3. Филановская, Т. А. ЦГАЛИ. Фонд 137. Оп. 1 / Т. А. Филановская.

4. Флиер, А. Я. Тезаурус основных понятий культурологии [Текст] : учеб. пособие / А. Я. Флиер, М. А. Полетаева. — Москва : МГУКИ, 2008. — 330 с.

5. Чесноков, М. В. Классики хореографии [Текст] / под ред. Е. И. Чеснокова, М. В. Борисоглебского. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1937. — 300 с.

6. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: ru.wikipedia.org.

Крысанков Т. Г.

ВЛИЯНИЕ ТРУДА Ж. Ж. НОВЕРРА «ПИСЬМА О ТАНЦЕ» НА ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Мой выбор в пользу «Писем…» Новерра как объекта анализа был сделан не случайно. Во многом это объясняется тем, что трудно найти из огромного количества театральных трактатов еще одну книгу, оказавшую такое же существенное влияние на развитие хореографии, как «Письма о танце». Составители учебников по тем или иным хореографическим дисциплинам награждают Новерра самыми разнообразными эпитетами, среди которых можно встретить: «основоположник действенного танца», «родоначальник балетного искусства», «главный реформатор классического танца» и проч. Все эти «ордена» Новерр носит абсолютно заслуженно; то огромное «поле», в котором заняты поиском все современные хореографы и балетмейстеры, находится под несомненным влиянием теоретической мысли Новерра.

Конечно, можно упрекнуть меня в том, что «Письма…», написанные в конце XVIII века, уже получили свою заслуженную хвалу и свою заслуженную критику, и что я собираюсь потревожить изрядно потрепанный и «выветрившийся» за давностью лет труд. Эти упреки совершенно логичны; на протяжении всего XX века хореографы-новаторы так или иначе ставили под сомнение определенные положения новерровских реформ. А масса современных студентов-хореографов (и не только студентов) в своих теоретических работах чаще, чем следовало бы, поют дифирамбы Новерру, анализируя его огромный вклад в развитие хореографии. Но в своей небольшой статье я бы хотел обратиться к самой сути новерровских реформ, а именно задать вопрос: чем было то, что сам Новерр и его последователи стали называть действенным балетом?

В эпоху, когда Новерр замыслил свои реформы, хореография еще не была самостоятельным жанром. Сценические танцы представляли собой некое действие развлекательного характера; это были малосодержательные, но яркие и нарядные интермедии или дивертисменты в операх или драматических спектаклях. Эти изысканные и галантные номера Новерр впоследствии станет разрабатывать в большие самостоятельные спектакли. Каким же способом это будет происходить?

Во-первых, действенный танец предполагает наличие определенных темы и сюжета, их развернутой драматургии, а также характерных образов и персонажей. Хотя хореография как таковая способна свободно функционировать и без всех этих нагромождений, Новерру было необходимо заставить танец нести в себе какую-то мысль. Вероятно, это явилось результатом влияния взглядов передовых мыслителей эпохи Просвещения. Зрелище, служившее лишь для услаждения взгляда зрителя, не имело права считаться «высоким искусством» в тот век. Хотя, казалось бы, что можно придумать глупее, чем привлечь повествовательный аспект в хореографию — искусство, по определению лишенное вербальных коммуникативных возможностей. Но подобный шаг был сделан.

Во-вторых, на протяжении всего текста «Писем…» Новерр то и дело сравнивает балетмейстера с живописцем, балетную сцену приравнивает к холсту, а балетный спектакль для него представляет цикл картин, связанных в одно целое действие. Связь хореографии с живописью — другим визуальным искусством — гораздо приятнее, нежели связь с литературой, но все же и она неправдива. Суть в том, что нет смысла заставлять хореографию отображать действительность тем же способом, которым это делает живопись — путем пространственной организации. Пусть даже хореографические картины способны двигаться — не столь это существенное преимущество.

И в-третьих, конечно же, не смог Новерр удержаться от соблазна связать хореографию с драматическим спектаклем. Слишком соблазнительная связь — и то и другое искусства суть сценические. Главное заимствование из драматических представлений — жесты и пантомима, пришедшие на смену «механике» танца. Во многом это было обусловлено излишне классическими взглядами Новерра на искусство, но также и необходимостью продвижения действенного танца в условиях отсутствия вербальных коммуникативных возможностей. «Поскольку балеты — театральные представления, они должны состоять из тех же элементов, что и произведения драматические», — говорит Новерр и ругает прежнее беспорядочное нагромождение сцен, делая акцент на развернутой драматургии: завязка, кульминация и развязка.

Из всего этого мы видим, что Новерр, считаясь одним из главных реформаторов хореографии, является на деле одним из главных ее врагов. Новерр не реформирует танец как таковой, не реформирует танец внутри танца и средствами танца; он лишь включает новые составляющие элементы других видов искус-

ств, а именно «большой тройки»: литературы, живописи и драмы. Все, что удалось сделать Новерру, — это создать определенный механизм синтетического типа, с безобразно подогнанными деталями и, как следствие, должным образом не функционирующий. Это можно называть по-разному: «неговорящий пластический театр», «видимая литература изящного типа», «набор движимых картин», но называть это хореографией нельзя. Хореография в изобретенном Новерром жанре скованна, униженна и не самостоятельна; она является прислугой искусств «большой тройки». Сегодня необходимо серьезно переосмыслить вклад Новерра, и вместо того, чтобы покорно благодарить его — убрать все ненужные нагромождения, предоставить хореографии возможность самостоятельно развиваться и больше не ограничивать ее развития ни литературой, ни живописью, ни драмой.

Литература

1. Новерр, Ж. Ж. Письма о танце [Текст] / Ж. Ж. Новерр ; пер. А. А. Гвоздевой. — Ленинград : Academia, 1927. — 316 с.

2. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. — Москва, 1994. — С. 384–391.

3. Фуко, М. Что такое автор [Электронный ресурс] / М. Фуко // Readr — читатель двадцать первого века, 2017. — Режим доступа: http://readr.su/mishel-fuko-chto-takoe-avtor.html.

Наумова Н. М.

ДЕТСКАЯ МУЗЫКА ПРОКОФЬЕВА

Искусство XX века формировалось под влиянием трагических исторических событий. Горе и душевное состояние народа в период Великой Отечественной войны нашли свое отражение в произведениях Д. Б. Кабалевского и Д. Д. Шостаковича. В это же время С. С. Прокофьев писал светлый и сказочный балет «Золушка», считая, что «в годы войны надо дарить надежду на свет и любовь».

Светлое, жизнерадостное, по-отрочески чистое и непосредственное восприятие мира — характерная черта произведений С. С. Прокофьева, которая берет свое начало во внутреннем мире композитора, сформировавшемся в детстве под влиянием теплых и доверительных отношений в семье. Именно поэтому детские образы в музыке Прокофьева лишены фальши и сентиментальной красивости.

«Оптимизм Прокофьева — врожденное качество, дарованное природой», — так характеризовал творчество Прокофьева А. Шнитке.

Детская музыка Прокофьева представляет собой одну из замечательных страниц его творчества. Никто из композиторов не уделял столько внимания и серьезных размышлений произведениям для детей. Вот как писал Д. Б. Кабалевский об этой области творчества С. С. Прокофьева: «Его детская музыка — это не просто дар большого художника детям. Мир детей и юношества, запечатленный

в музыкальных образах — это одна из важнейших граней всего творческого облика Сергея Прокофьева, окрасившая своим светлым колоритом далеко не только те сочинения, которые были написаны им специально для детей или о детях. Прокофьев часто и охотно обращался к сказочным сюжетам, любимым и близким детям».

Уже к девяти годам Прокофьев написал четыре оперы, множество фортепианных пьес, которые он называл «Песенки собачки». Среди этих сочинений опера «Великан», которая на сегодняшний день привлекла внимание оперных театров России.

Музыку для детей писали многие русские и зарубежные композиторы-классики: «Альбом для юношества» Шумана и «Детский альбом» Чайковского, детские песни, оперы и пьесы Кюи, Гречанинова, Саца, опера Равеля «Дитя и волшебство» и его же балет «Матушка-гусыня», детские пьесы Брамса, Чайковского, Лядова. Для детей писали и Л. Моцарт («Нотная тетрадь»), И. С. Бах («Нотная тетрадь А. М. Бах»), Гайдн («Детская симфония»), фортепианные сонатины Л. Бетховена. Однако и Шуман, и Чайковский, и Брамс создали музыки для детей значительно меньше, чем Прокофьев, и не в столь широком жанровом разнообразии.

Продолжая лучшие традиции детской музыки Шумана, Мусоргского, Чайковского, Прокофьев следует им и творчески развивает. Особенность детских произведений Прокофьева заключается в тонкой передаче композитором мироощущения самого ребенка, интонаций и образов современной жизни, близких детям.

Большинство произведений для детей Прокофьев написал между 1935–1939 гг., сразу по возвращении на Родину из-за рубежа, где пребывал последние 15 лет.

На написание произведений для детей Прокофьева вдохновляла новая кипучая музыкальная жизнь новой страны, большая детская аудитория воспитывалась во множестве открывающихся музыкальных школ и в детских кружках самодеятельности, в том числе в хорах и оркестрах.

Первое сочинение для детской аудитории Прокофьев создал в одном из излюбленных им жанров — цикле фортепианных миниатюр. Так появился сборник из двенадцати легких пьес «Детская музыка». «Детскую музыку» можно рассматривать как музыкальные картинки дня ребенка с утра до вечера.

Вспоминая о работе над этим циклом, композитор писал: «Летом 1935 года, одновременно с “Ромео и Джульеттой”, я сочинял легкие пьески для детей, в которых проснулась моя старая любовь к сонатинности, достигая здесь, как мне казалось, полной детскости. К осени их набралась целая дюжина, которая затем вышла под названием “Детская музыка”».

В основы детских произведений Прокофьевым положены сказки Андерсена «Гадкий утенок», Шарля Перро «Золушка», П. П. Бажова «Сказ о каменном цветке». К сказочным сочинениям относятся фортепианные пьесы «Сказки ста-

рой бабушки», балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Рядом с этим русско-сказочным балетом стоит пронизанная таким же острым юмором опера на сюжет итальянской сказки Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Симфоническая сказка «Петя и волк» ор. 67 — это не только интересная детям сказка с захватывающим сюжетом, но и наглядное знакомство с различными инструментами симфонического оркестра. Предшественником этого сочинения явились «Карнавал животных» Сен-Санса. «Петя и волк» имеет счастливую судьбу: по ее мотивам сняты фильмы, нарисованы мультфильмы, поставлены кукольные спектакли и балеты.

В жанре сюиты из жизни пионеров Прокофьев написал «Зимний костер» на стихи С. Маршака, а на стихи А. Барто — полную изумительного юмора песню-скороговорку «Болтунья».

Игровое мышление композитора является основой детскости, непосредственности и прелести его музыки.

Различные композиторы отдавали дань игре, некоторые из них даже предпосылали ее в качестве названия сочинения (или его части): «Игра воды» Равеля, «Божественная игра» Скрябина, “Ludus tonalis” Хиндемита, его опера-игра «Мы строим город», «Игра пар» в Концерте Бартока, балет «Игры Дебюсси» — данный список не исчерпывается только этими произведениями. Игровое начало часто обнаруживается там, где «игра» не выносится в название, но ощущается в ходе музыкальных событий.

Тяга Прокофьева к игре проявилась с детских лет. В «Автобиографии» композитор пишет о своем увлечении игрой в театр. Вместе со своими друзьями он разыгрывал родителям специально сочиненные пьесы — «по форме это была comedia del arte: выдумывался скелет, а затем актеры импровизировали». Множество примеров, подтверждающих склонность Прокофьева к игре: он придумал свой алфавит, чтобы зашифровать дневник, сочинял шутливые способы написания писем, например запись по спирали.

Из особенностей игрового мышления Прокофьева можно выделить прежде всего виртуозность владения оркестром, которая, как думается, целиком обусловлена его склонностью к игре. Композитора отличает умение использовать инструменты в самых неожиданных регистрах, с нехарактерной для них смысловой нагрузкой (при всем том, что мало кто мог использовать их по прямому назначению), и это придает звучанию всех сочинений необычайную характерность.

В концертном и педагогическом репертуаре «Детская музыка» утвердилась не сразу. В значительной мере причиной этому явился консерватизм многих педагогов, которых отпугивала непривычность интонаций, новизна гармонического языка Прокофьева. Другие были недовольны нарушением норм «педагогического» пианизма, точнее — устоявшихся представлений о нем (раздавались

голоса, что «Тарантелла» слишком трудна, а «Пятнашки» к тому же вообще и «нефортепианны»).

Новизна мелодического и гармонического языка в сборнике «Детская музыка» по своей природе словно «синхронна» непосредственности и свежести детского восприятия мира. Необратимо смещаются со временем и понятия о пианистической «удобности» музыки.

Методика преподавания и его практические достижения ушли далеко вперед. Теперь большинство пьес прокофьевской сюиты стало уделом не только «вундеркиндов», но и «обыкновенных» девчонок и мальчишек, неся им радость восприятия и собственного исполнительного воссоздания замечательной музыки.

Л. Гаккель писал: «Сергея Прокофьева смело можно назвать солнцем русской музыки двадцатого века. Его творчество напоено могучей жизненной силой, ослепительным светом, проникнуто безграничной любовью к жизни, к человеку, к природе».

Даже в самых печальных, самых драматически-напряженных трагедийных страницах его музыки непременно появляются светлые ноты.

Характер любого художника находит опосредованное, но адекватное воплощении в его произведениях. Проявившееся с детства игровые наклонности Прокофьева нашли отражение в его многообразных композиторских опусах.

Литература

1. Гаккель, Л. Исполнителю, педагогу, слушателю. Статьи, рецензии [Текст] / Л. Гаккель. — Ленинград : Сов. композитор, 1988. — 168 с.

2. Долинская, Е. С. Прокофьев в концепциях С. Слонимского и А. Шнитке [Текст] / Е. С. Долинская // Музыкальная академия. — 2016. — № 2. — С. 7.

3. Кабалевский, Д. Б. Предисловие к «Детской музыке» С. С. Прокофьева [Текст] / Д. Б. Кабалевский. — Москва : Музыка, 1987.

4. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева [Текст] / И. В. Нестьев. — Москва : Сов. композитор, 1973. — 713 с.

5. Прокофьев, С. С. Автобиография [Текст] / С. С. Прокофьев. — Москва : Классика XXI, 2007. — 528 с.

Панов Д. П.

СОЗДАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АРАНЖИРОВКИ КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТА

Творчество в любой области знаний является мощным механизмом совершенствования личности. Творчество — это всегда создание нового. Главной особенностью творчества является то, что оно всегда задействует в своих про-

цессах только положительные энергии, а также чувства и мысли. Это характерно для всех творческих профессий, в том числе и профессии аранжировщика.

Как отмечают исследователи-специалисты, «понятие “аранжировка” — достаточно многозначное понятие». В качестве специального музыкального термина это слово впервые появилось в сфере развлекательной музыки примерно в конце XIX — начале XX века и означало первоначально облегченное переложение, адаптацию оригинальных симфонических и иных оркестровых пьес (маршей, увертюр, танцев, отрывков и отдельных номеров из опер, оперетт, водевилей и т. д.) для салонных, бальных и садовых оркестров, а также фортепианных оригиналов для этих же составов. Сегодня под аранжировкой может пониматься переложение музыкального произведения для иного, сравнительно с оригиналом, состава исполнителей, например, оркестровка фортепианной пьесы. В отличие от транскрипции, которая имеет самостоятельное художественное значение, аранжировка-переложение обычно ограничивается приспособлением оригинала к техническим возможностям какого-либо другого инструмента или голоса, инструментального состава или вокального ансамбля. С другой стороны, аранжировкой называется также облегченное изложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте — аранжировка-адаптация. И, наконец, в джазовой музыке аранжировка — это создание эстрадно-джазовой партитуры, включающей гармонические, фактурные и другие изменения, характерные для различных вариантов исполнения произведения (Ю. Г. Кинус).

Собственно джазовая аранжировка возникла в 20-х гг. XX века вместе со сменой общего стиля развлекательной музыки и формированием основных типов оркестровых коллективов, обслуживающих новую эстрадную и танцевальную практику — симфоджаз, биг-бэнд, комбо и др. Джазовая аранжировка — это новая, зачастую уникальная звуковая структура, созидаемая на основе заранее заданной темы в соответствии с определенными принципами формообразования, а также традициями и приемами исполнения, обусловленными практикой живого джазового музицирования. От композиции такую аранжировку отделяет лишь заданность, предсосуществование темы, и по своей глубинной сущности джазовая аранжировка — это по большей части всегда в той или иной мере творческая фантазия на тему. Разделение на «серьезную» и «легкую» музыку, происшедшее в XIX веке, и начавшееся массовое производство, распространение и потребление последней принесли также изменение в творческий процесс как таковой. Для джаза, как правило, нетипична традиционная последовательность основных этапов реализации идеи, характерная для профессионального композиторского творчества европейской традиции: авторское представление идеального произведения — нотная запись произведения — интерпретация исполнителем музыки, готовой в своих главных параметрах — восприятие слушателем всегда (кроме первого исполнения) ожидаемого конкретного произведения.

В джазе эта последовательность выглядит несколько иначе: выбор ориентировочной основы для задуманного проекта — ее аранжировка для исполнения конкретным инструментальным составом (опять же для исходного ориентира, только более высокого порядка) — реализация задуманной идеи исполнителем, более-менее творчески и удачно домысливающим композиционную основу и аранжировку (которые, однако, еще не могут рассматриваться как законченное художественное произведение — восприятие слушателем относительно нового музыкального объекта, даже если данная композиция ему знакома, и он слышал ее неоднократно. Джаз, таким образом, как бы стирает грань между композитором-аранжировщиком и исполнителем-импровизатором. Аранжировка в джазе — это творческое переосмысление, обработка музыкального материала (темы или какого-либо произведения), уже существующего в виде аудиозаписи, партитуры, переложения, фортепианной партии (клавира) или даже только в виде мелодического голоса, снабженного лишь аккордовыми символами, для непредвиденного в первоисточнике конкретного, постоянного или варьируемого, переменного состава исполнителей. Причем не имеет значения, представлена она в нотной записи, то есть в виде партитуры, дирекциона, или только оговорена устно. Аранжировка — творческое явление, типичное для джаза. А аранжировщик — это специалист, главным образом, в джазе и популярной музыке, значение которого в последнее время неуклонно возрастает, так как его работа порой затмевает композитора, буквально спасая то или иное произведение. Ведь искусство аранжировки основано на стремлении придать произведению наиболее выгодную форму показа, представить его в наилучшем свете в зависимости от состава исполнителей. Тем не менее творческая роль аранжировщиков в развитии джаза и эстрадной музыки еще не оценена по достоинству и адекватно их вкладу.

Как отмечают специалисты, «главными причинами появления и развития искусства джазовой аранжировки являются: 1) увеличение количества музыкантов в джазовых составах, требующее упорядочения игры их участников; 2) повышение квалификации музыкантов, позволившее исполнение определенных разделов джазовых произведений по нотам; 3) поиск «нового звучания» (англ. *new sound*) в связи с многообразием звукового идеала джаза; 4) внедрение ранее нетипичных для джаза композиционных форм. В связи с этим практика джазовой аранжировки выработала целый ряд требований, согласно которым в ней должны найти отражение следующие моменты: 1) установление количества проведений основной мелодии (темы), что зависит от музыкальной формы, характера аранжируемого произведения (песня, танец, блюз, баллада и т. д.) и длительности его звучания; 2) распределение оркестровых средств (групп отдельных инструментов) для изложения всего музыкального материала; 3) выбор конкретных форм фактурного изложения мелодических и гармонических элементов, а также ритмической формулы для группы ритма.

За более чем 100-летнюю историю джаза сложилось несколько основных типов джазовой аранжировки. Главными критериями их типологии являются: 1) способ закрепления изначальной основы джазового произведения для повторного исполнения — устный или письменный и 2) степень соотношения устной и письменной фиксации музыкального материала. Исходя из этого, можно выделить следующие основные виды джазовой аранжировки:

1) *устная аранжировка*, в которой полностью отсутствует какая бы то ни было письменная фиксация;

2) *схематичная аранжировка* с различным соотношением устной и письменной фиксации;

3) *аранжировка-основа*, дающая возможность варьирования письменно зафиксированного материала;

4) *специальная аранжировка* с максимальной проработкой и максимумом письменной фиксации всей музыкальной формы.

Дальнейшая эволюция джазовой аранжировки происходит в 20–30-х гг. XX века и связана с формированием больших оркестровых составов (симфоджазов, биг-бэндов), с развитием шоу-бизнеса, концертной практики, грамзаписи, радиовещания и киномузыки. Обычными становятся детально выписанные симфо- и эстрадно-джазовые партитуры, максимально сближающие функции аранжировщика и композитора.

Аранжировка становится профессией, а сам аранжировщик из безымянного ремесленника, анонимного сотрудника нотноиздательских фирм превращается в одну из ведущих фигур эстрадно-джазовой музыки, во многом определяющую ее стилистический облик.

В последние годы в связи с «компьютеризацией» всех сфер человеческой деятельности очень буро развивается компьютерная аранжировка. Она требует от аранжировщика не только музыкальных знаний, но и навыков звукоинженера и звукооператора. Но здесь неограниченные возможности открываются только перед талантливыми, мыслящими аранжировщиками. В этом смысле заслуживают внимания, например, компьютерные аранжировки Э. Артемьева, Г. Гараняна и А. Козлова. Любые виды творчества служат совершенствованию души. Не бывает такого вида творчества, которое не служило бы этой великой цели.

Говоря о творчестве, надо выделить еще один важный момент. Оно обязательно связывается с такими особыми энергиями, как энергии добра и любви. Без наличия последних в душе человека оно (творчество) невозможно. Творчество невозможно без любви. «Чтоб понять произведение, нужно его полюбить», — говорил С. В. Рахманинов. А А. С. Пушкин кратко и ясно определил задачи культуры и искусства — пробуждать добрые чувства в человеке: «И долго буду тем любезен я народу, Что чувства добрые я лирой пробуждал».

Но на современном этапе жизни от человека требуется еще: 1) мощное развитие интеллекта; 2) приобретение огромного багажа знаний; 3) повышение духовности через познание Высших космических истин; 4) развитие качества любви и творчества; 5) каждая личность должна неустанно заниматься самосовершенствованием. Как писал известный поэт, «душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь». Одним из важнейших факторов, помогающих личности творить, является вдохновение. Процессы созидания связаны не только с интеллектуальной деятельностью, но и с определенными ощущениями и чувствами. Каждый участвующий в процессах творчества испытывает особое, непередаваемое состояние благодати, любви, добродетели, умиротворения. Часто это особое состояние, внутренний подъем именуют вдохновением. Оно относится к высоким духовным состояниям. Вдохновение присутствует там, где есть творчество. Вдохновение имеет огромное значение для человека. Прекрасные картины, стихи, музыка создаются под его влиянием. Кроме того, человек чувствует себя во время вдохновения счастливым, лучше, чем в повседневной жизни. Для развития души оно имеет большое значение. Вдохновение и добро — одно и то же. Вдохновение приходит, когда человек делает добро. У творящих людей все построено на чувствах, так как для человека эмоции, чувства первостепенны. Развитие личности через творчество ведет к приобретению одухотворяющей энергии, необходимой и очень важной для создания художественного образа. Сила (энергия) вдохновения, заложенная в гениальном произведении, обязательно входит в резонанс с такой же возвышенной душой, воспринимающей это произведение, зажигает в ней искру нового вдохновения. И другой человек создает другое произведение, но уже соответствующее новому времени. Точно так же одна идея рождает другую. Один факельный огонь вдохновения передается другим как в искусстве, музыке, так и в науке. Об этом писал великий А. Эйнштейн, называя это чувство мистическим: «…самое прекрасное чувство, которое мы испытываем, это чувство мистического. Оно основа настоящего искусства и науки. Тот, кому это чувство чуждо, подобен мертвецу». Созидая, человек воспитывает свою личность в добре, любви, трудолюбии, упорстве. Но решающую роль в этом процессе играет, конечно, любовь. Любовь к избранной профессии, к людям, к миру. К «братьям нашим меньшим», как писал С. А. Есенин. Исчезновение и «охладевание» любви — всегда трагедия для людей: «По причине умножения беззакония, во многих охладеет любовь» (Мф 24:12). Приведем в доказательство слова психолога, точно определяющие роль этого великого чувства в жизни людей:

Обязанность без любви делает человека раздражительным.
Ответственность без любви делает человека бесцеремонным.
Справедливость без любви делает человека жестоким.
Правда без любви делает человека критиком.
Воспитание без любви делает человека двуликим.
Ум человека без любви делает человека хитрым.

Приветливость без любви делает человека лицемерным.

Компетентность без любви делает человека неуступчивым.

Власть без любви делает человека тираном.

Честь без любви делает человека высокомерным.

Богатство без любви делает человека жадным.

Литература

1. Браславский, Д. Основы инструментовки для эстрадного оркестра [Текст ; ноты] / Д. Браславский. — Москва : Музыка, 1967. — 323 с.

2. Гаранян, Г. А. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей [Текст ; ноты] / Г. А. Гаранян. — Москва : Музыка, 1983. — 235 с.

3. Конен, В. Рождение джаза [Текст ; ноты] / В. Конен. — Москва : Совет. композитор, 1984. — 312 с.

4. Кинус, Ю. Г. Из истории джазового исполнительства [Текст] / Ю. Г. Кинус. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2009. — 157 с.

5. Кузнецов, В. М. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях [Текст ; ноты] / В. М. Кузнецов. — Москва : Музыка, 2000. — 244 с.

6. Саймон, Дж. Большие оркестры эпохи свинга [Текст ; фото] / Дж. Саймон. — Санкт-Петербург : Скифия, 2008. — 608 с.

7. Сарджент, У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика [Текст ; ноты] / У. Сарджент. — Москва : Музыка, 1987. — 294 с.

8. Саульский, Ю. Аранжировка [Текст ; ноты] : учеб.-метод. пособие для муз. училищ / Ю. Саульский. — Москва : Совет. композитор, 1997. — 218 с.

Панферов В. И.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ФОРМ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Классический танец, как более совершенная система воспитания танцовщика и уникальная система художественных выразительных средств в сравнении с другими видами танца, активно пользуется символическими категориями. Чем глубже и ярче хореографу удается отразить в своих сценических произведениях тот или другой период или эпоху, те или иные события, тем большей обобщающей силой насыщаются употребляемые им приемы, тем больше они превращаются в принципы или законы, тем больше они становятся символами.

В развитии классического танца символические толкования сценической формы воспринимались как несущественные. Непосредственное символическое значение формы чаще всего выражается через определенную мысль хореографического произведения. Именно в этой мысли символика хореографических

форм выходит на первый план. Порой она бывает скрыта их многозначностью. Непосредственные глубокие переживания во время восприятия хореографического произведения говорят о том, что язык классического танца является кодом, чтение которого требует специальных знаний.

В терминологии тренажа классического танца (французская терминология) некоторые движения для удобства их правильного исполнения приобретали характер физических упражнений. Они во время их исполнения способствовали выявлению характера движений (glissad — скользить, fermé — закрывать, ouvert — открывать и т. д.), нежели их содержания. «Само движение несет определенное содержание, только ему присущую образность, которую можно усилить или ослабить, сделать форте или пьяно, но нельзя изменить на противоположную» [2, с. 27].

Но это содержание обобщено, доведено до определенного принципа и в своем действии приближается к символике. Именно в этом значении, когда оно исполняется, а значит, несет определенную мысль, оно становится символом.

Всякое значение танцевальной формы классического танца, воспринимаемой зрителем во время сценического действия, становится символическим. «Его язык отвлеченный и в то же время во много раз более конкретен, чем всякий другой: восприятие танца проникает глубже в сознание, чем одни зрительные или слуховые впечатления, к ним примешиваются и моторные, наиболее твердо запоминаемые и усваиваемые. К этому он “извлекает” какие-то “корни” из ситуации, доводит ее до простоты и ясности формул, которую и кладет в основу геометрии своих линий» [1]. Если само по себе сценическое действие может пониматься как вербальное описание содержания, то будучи выраженным в танце, оно становится и одним из его символических значений.

Со временем некоторые танцевальные композиции в балетах становились приемами авторского стиля, а затем символом целой эпохи, в которую жил автор. «Все, что смогла романтическая поэзия, живопись и музыка, могла сказать Тальони. Впервые за всю новую историю индивидуальный танец смог воплощать передовые идеи искусства своей эпохи» [1, с. 255]. Символический смысл поставляется историей развития хореографического искусства. Символами своей эпохи были Ж. Ж. Новерр, Ж. Доберваль, М. Петипа, М. Фокин и др.

Значение символических форм обычно следует той или иной формуле классического танца, но время безжалостно, и новая эпоха требует пересмотра формул, символов. Это хорошо мы видим на примере возрождения классических форм в начале XX века в России.

Степень символической разработанности всех частей танцевальной формы классического танца можно назвать мерой выявления ее действенной ясности. В максимально выявленном сценическом действии сценической формы классического танца все ее части и движения имеют символический смысл. Одна и та же танцевальная форма может быть символически посредством сценическо-

го действия использована много раз. Выявленность всех частей композиционной формы символизирует не только самый содержательный и конструктивный смысл всех частей, но и принципиальную обнаженность композиции, намерение балетмейстера не скрывать их. Композиция в таком случае несет с одной стороны формальное значение, то есть обозначает саму форму pas de deux, и в то же время обозначает позицию балетмейстера, его эстетический принцип.

Мотивировка танцевальной символики. Чаще всего символическая мотивировка танцевальных форм имеет ценностное значение, хотя в XIX и XX веках она обычно прикрывалась художественной аргументацией.

Например, танцевальная форма считается оптимальной с точки зрения замысла, лаконичности выразительных средств, четкости, техничности, эмоциональности и образности исполнения. Особенность этих объяснений опирается на художественные ценности времени.

К числу наиболее распространенных в профессиональном сознании символических концепций танцевальной формы классического танца следует отнести изысканность и строгость, восходящую к рациональным теориям XIX и XX веков, но обычно связываемую с именами балетмейстеров и педагогов французской, итальянской и русской школы. Балетмейстеры и педагоги классического танца придали почти мистическую форму этому танцу. Изысканность и строгость есть своего рода символ форм классического танца и проявляется не только в балетах и на занятиях классическим танцем, но и выражается в разнообразных поисках. Художественная система полагает, что может быть установлена прямая зависимость между содержанием и формами классического танца.

Однако исторический опыт и логический анализ показывают, что эта, порой очевидная, взаимозависимость выразительных средств классического танца, особенностей постановки балета, социальной значимости замысла, как правило, не обнаруживается в сфере художественной вершины искусства. Здесь все это играло и порой играет скорее идеологическую роль, создавая видимость соответствия и рационального «общедоступного» балета — балета для широкого круга зрителей. Большинство так называемых функций общедоступного балета удовлетворяются доступным сюжетом и идеей, которая свойственна идеологии государственного строя. Эти балеты также становились символами своей эпохи. Многообразие балетов при этом оказывает очень незначительное влияние на развитие танцевальных форм.

Некоторые хореографы и теоретики хореографического искусства все еще пытаются найти методы соотнесения форм и действия, но большинство хореографов отказываются от такого соотношения. Сохраняются лишь две установки, в известной мере противоположные функционализму. Первая утверждает, что хореографические формы составляют особый и независимый от внешних причин мир, который постоянно в той или иной мере воспроизводится и варьируется и

который революционным образом расширяется или радикально трансформируется только в редких исторических обстоятельствах, таких как, например, бессюжетные действенные балеты. Вторая признает внесение в балет изобразительной сюжетной основы или абстрактных метафор (таких как уподобление «чистым» формам классического танца).

Особое внимание необходимо уделить таким видам символической выразительности танцевальных форм классического танца, которые относятся к области «драматического содержания», когда форма наделена «действием». Непосредственное воздействие танцевальных форм чаще всего исследуется в работах, посвященных психологии восприятия танца. К сожалению, в них обычно не разделяются существование форм танца и свойств танцевальных форм.

Одной из трудностей постижения свойств танцевальных форм можно считать проблему пространства или, точнее, ограниченности пространственных форм сценой. Такое понимание формы исходит из ее пластического понимания. Тем не менее можно говорить и о пространственных формах, сопряженных с бесконечностью, то есть не ограниченных сценой и в то же время конструктивно созидаемых на сцене. Таковы, например, балеты, где в самом содержании пространство не ограничено. К сложным случаям ограничения танцевальных форм декорационным оформлением можно отнести и формы конструктивных балетов.

Символические концепции хореографической формы претендуют на общекультурную значимость, ибо символика хореографической формы не может быть ограничена сферой профессионального знания. Теория хореографического искусства оказывается в таком случае механизмом связи между социальными и культурными ценностями и формами, которые предлагает хореография в качестве их символического выражения.

Благодаря способности к символизации человек уже не противостоит естественной реальности, она погружена в символический мир танцевальных форм, художественных образов балетных спектаклей. Человек практически не может обойтись без этого искусственного мира.

Литература

1. Блок, Л. Д. Классический танец [Текст] / Л. Д. Блок. — Москва, 1987. — С. 255.

2. Лопухов, Ф. Хореографические откровенности [Текст] / Ф. Лопухов. — Москва, 1971. — С. 27.

Панферова Г. Л.

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ МОСКОВСКОГО СИНОДАЛЬНОГО ХОРА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Московский Синодальный хор является уникальным явлением, отразившим особенности развития русской художественной культуры конца XIX — начала XX столетия. Московский Синодальный хор вобрал в себя вековые традиции русского хорового исполнительства.

Свое название Синодальный хор получил в 1721 году, после учреждения Святейшего Синода. Но 1721 год не является годом создания хора. Корни коллектива уходят в конец XVI столетия, когда на Руси было принято Патриаршество (1589 г.) Но и эта дата является приблизительной. Хор, необходимый на службе в соборе, существовал отдельно от царских певчих. В 1589 году церковный хор получает свое наименование Патриаршего. Это был коллектив, назначением которого становятся служебные церковные обязанности. Свой репертуар, своя одежда, отличающая этот хор от Государева хора, свои льготы. В начале XVIII века певчие стали называться «соборными» и были прикреплены к Успенскому собору Кремля.

Служба в Успенском соборе Московского Кремля отразила его репертуар — духовная музыка. После революции нужда в церковном хоре отпала. В 1919 году Кремлевские соборы были закрыты, а хор прекратил существование. Синодальное училище было преобразовано в Хоровую академию, которая в 1923 году слилась с Московской консерваторией.

Коллектив был распущен в то время, когда он находился на вершине своего мастерства, когда упоминание о Синодальном хоре являло собой представление о пении русского хора, о его лучших традициях, которыми восхищались не только в России, но и за рубежом.

Гастрольные поездки Синодального хора под управлением В. С. Орлова, а позднее Н. М. Данилина произвели настоящий фурор за границей. (Хор был в Австрии, Италии, Германии, Польше и др. странах.) Исполнение Московского Синодального хора стало эталоном хорового звучания. Сохранившиеся источники — газетные статьи-отзывы о пении хора — отмечают высокое исполнительское мастерство хора. В. С. Орлов придавал особое значение окраске звука. Басы отличались легкостью и подвижностью, тенора звучали мягко, альты были лишены «металличности» звучания, дисканты предпочитались легкие «бестембренные». Все это вместе взятое обеспечивало единство ансамбля хора. Орлов отрицательно относился к усилению тембровой насыщенности партии, особенно вторых басов и октавистов. Он стремился нивелировать индивидуальные тембры, чтобы они не мешали голосам «сливаться» в ансамбле. Звучание русского хора определяли в соответствии с церковным Уставом как «сладкогласование».

Именно поэтому Орлов не любил использовать в качестве солистов оперных певцов. Московский Синодальный хор как хор церковный звучал особенно, в его исполнении не было форсирования звука, что отвечало требованиям Церковного Устава: «Подобает же ему (церковному певцу) кротким и тихим гласом пети, во услышание всем».

Высокие отзывы прессы получил хор в период руководства Н. М. Данилиным. «Этот хор заслуживает самой щедрой похвалы за безупречную интонацию и безукоризненное тонкое исполнение любой музыки — как старинной, так и современной. Почти невозможно представить большую чистоту пения. Каждый номер исполняется с возвышенным священным трепетом и великолепным вкусом. Слияние различных по тембру голосов превосходно…» [1, с. 89].

Мастерство хора стало возможным благодаря деятельности талантливых руководителей: В. С. Орлова, регента хора, и С. В. Смоленского, директора Московского Синодального училища. Заботы о быте маленьких певчих и их профессиональном росте стали содержанием деятельности двух выдающихся личностей. Училище было преобразовано в прогрессивное образовательное учреждение, в котором особую роль играли музыкальные предметы. Хоровое сольфеджио, игра на музыкальных инструментах, контрапункт, постановка голоса, сочинение хоровых произведений и другие дисциплины сделали из учащихся первоклассных музыкантов. Деятельность Московского Синодального училища была направлена на подготовку певцов хора. Была обеспечена преемственность — маленькие певчие принимали участие в пении Синодального хора.

Музыканты Большого театра восхищались безукоризненным пением и чистотой интонации мальчиков, пришедших в хор театра после расформирования училища. Именно выпускники училища составили основу хорового искусства России, а затем и нового государства. Они смогли сохранить и плодотворно развить певческие традиции в новых условиях.

Московский Синодальный хор не просто профессиональный хоровой коллектив с определенным репертуаром и назначением. Назначение Синодального хора — служба в соборе, исполнение церковных обязанностей. Именно это обстоятельство определило особенности хоровых традиций коллектива. Служба в Успенском соборе требовала точного соблюдения церковных певческих традиций как в репертуаре, так и в манере исполнения.

Вместе с тем именно этому коллективу «выпала непростая задача объединения в своей деятельности духовного и мирского начала с одной стороны и возрождения древнерусских церковно-певческих традиций с другой» [2]. История доказала, что явление такого высочайшего художественного уровня, каким был Синодальный хор, могло возникнуть только как результат развития многовековой церковной и народной хоровой культуры.

В конце XIX столетия народная культура оказывает большое влияние на все сферы художественной деятельности, в том числе хоровой: композиторской и исполнительской.

Интерес к народной культуре в русской хоровой музыке представлялся как процесс познания глубинных слоев русского искусства, в котором понятие «народное» отождествлялось с древней церковной практикой — знаменным распевом. Духовное творчество рассматривалось как «однокоренное» с народной песнью. «Вся масса знаменных распевов — это поэма души народной, скрижаль дум, чувств и превыспренних хотений этого народа…», — так высказывался о древних распевах директор Московского Синодального училища, идеолог нового направления в русском искусстве С. В. Смоленский [6, с. 72].

Вместе с тем композиторы нового направления понимали, что одноголосный распев, составлявший основу службы древних хоров, невозможно использовать в практике хоров. Нужны были новые подходы. Отношение к знаменному распеву как исконно народному творчеству даст основание композиторам, имевшим тесные связи с Московским Синодальным хором, найти свой путь. В творчестве композиторов зазвучали древние распевы в новом их переосмыслении. Хор станет творческой лабораторией, в которой будут воплощаться замыслы Кастальского, Гречанинова, Чеснокова, Никольского и др. Вершиной исполнительского мастерства этого хора станет подготовка «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова, созданного при непосредственном участии Н. М. Данилина, первого исполнителя этого дивного сочинения Рахманинова.

Репертуарная политика хора вызвала к жизни появление целого ряда сочинений нового направления и появление этих сочинений в репертуаре других церковных и светских хоров, а также повлияла на развитие хоровой музыки XX столетия. Хоровому искусству была возвращена «широкая, уходящая за горизонт распевность всех мелодических линий хоровой партитуры, диатоничность, метроритмическая свобода и главное — формульно-попевочная вариантность нового типа как принцип развития мелодических форм» [3, с. 37].

Синодальный хор внес изменения в концертную практику церковных хоров. «Из замкнутого узкопрофессионального хора коллектив превратился в профессиональный хор, включивший в свои задачи не только узкослужебные обязанности, но широкую просветительскую деятельность» [2, с. 199].

Репертуар хора обогатили сочинения зарубежных авторов, а затем был сделан решительный шаг — исполнение русской духовной музыки на эстраде. Таким образом, хор нарушил одно из церковных постановлений, в котором говорилось: «…в публичных концертах не смешивать духовную музыку с музыкой светской (profane), оперную и другую», а также «в концертах не петь псалмов и молитв, в православном богослужении употребляемых, а только других вероисповеданий, но и те отнюдь не в русском переводе» [4, с. 699].

Богатый репертуар хора, профессионализм исполнения в конце XIX — начале XX столетия сделали коллектив гордостью российского государства. Судьба этого коллектива — отражение истории государства Российского. За время своего существования коллектив не только сохранял древнее наследие, но и бережно впитывал передовые тенденции нового времени. Возрождение утерянных традиций — дело не только исторической, но и государственной значимости: Московский Синодальный хор представлял лицо русского государства с его могучей многовековой культурой.

Неудивительно поэтому, что в начале XXI века появилась мысль о восстановлении забытого хора в современных условиях, тем более что традиции хора пытались сохранить, несмотря на все трудности, в Московском храме «Всех скорбящих Радость» на Большой Ордынке. Хором руководил регент Николай Васильевич Матвеев (1909–1992). Музыкант, архитектор посвятил себя служению в храме. С 1948 года руководил хором Скорбященской церкви. Кавалер ордена РПЦ святого равноапостольного князя Владимира III степени. Этот мастер стоял у истоков возрождения традиций Московской школы пения. Матвеев общался с выпускниками Московского Синодального училища, чтобы воплотить утерянные традиции хора. Репертуар хора составили сочинения композиторов московской школы: А. Д. Кастальского, А. Т. Гречанинова, П. Г. Чеснокова, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова — композиторов, на сочинениях которых формировался Синодальный хор. Была восстановлена традиция хора — каждый год в день кончины Чайковского исполнять его «Литургию». Вместе с тем Матвеев обогатил эту традицию исполнением «Всенощного бдения» Рахманинова в день рождения композитора. Это сочинение не прижилось в церковной практике, а Н. В. Матвееву и его хору принадлежит заслуга «воцерковления» этого сочинения.

Ряд записей духовной музыки, сделанных хором Матвеева, получил высокую оценку ценителей музыки. В 1984 году хор Матвеева получил «гран при» французской фирмы грамзаписи.

В 90-е гг. XX столетия стал пробуждаться интерес к духовной музыке. В репертуар светских хоров входят духовные сочинения русских композиторов, появляются грамзаписи, которые сразу становятся раритетами. Появилась идея воссоздания Московского Синодального хора на базе Хора Всехскорбищенской церкви (Митрополит Илларион с участием А. Пузакова). Руководство хором поручается А. Пузакову. Уже в январе 2009 года состоялся концерт, на котором созданный хор продемонстрировал свои блестящие возможности. 3 января 2010 г. было получено благословение Патриарха Всея Руси Кирилла.

Поиск путей к возрождению традиций Московского Синодального хора на современном этапе стало одой из важнейших задач руководителя хора Алексея Пузакова. Для осуществления этой идеи были объединены несколько церковных хоров, которыми руководил А. Пузаков. Это хор храма святителя Николая в

Толмачах (хор при Третьяковской галерее), хор храма Всех скорбящих Радость на Ордынке, хор храма святителя Николая на трех горах. Коллектив насчитывает 80 человек. Это профессионалы, способные исполнить любые хоровые сочинения. Хор по-прежнему принимает участие в церковных службах, вместе с тем ведет концертную деятельность, как в России, так и за рубежом.

Традиции современного Синодального хора связаны, прежде всего, с его историей. Руководитель хора отмечает, что самая главная традиция — это благоговейное отношение к духовной музыке. То, что раньше было само собой разумеющееся, сегодня нужно воспитывать и прививать.

Вокально-хоровые навыки хора определены его названием. Как и Орлов, Пузаков добивается легкости в звучании и считает главным «принцип построения музыкального текста, основанного на фразах», «стремление к ансамблевости». Хормейстер считает, что в русском хоре этого достичь непросто, так как русские певцы предпочитают свободное музицирование, ощущают себя солистами.

Современный хор имеет в составе женские голоса, а не голоса мальчиков. Эта традиция трудно восполнима. Церковь отделена от образования, мальчики получают образование в светских учреждениях и не могут присутствовать на службах, заниматься активно концертной деятельностью.

Хор активно включился в концертную деятельность страны и гастролирует за рубежом. Профессиональные возможности хора позволили ему принимать участие в самых грандиозных проектах. О высоком профессионализме хора говорят восторженные отзывы музыкантов и ценителей хорового искусства.

Восстановление традиций певческой культуры России имеет приоритетное значение для дальнейшего развития хоровой культуры России, плодотворное развитие которой зависит от того, насколько сохранены ее традиции, которые укрепляли дух народа, его патриотизм, воспитывали высокие нравственные идеалы и давали ему веру в будущее.

Как отмечает А. Пузаков в интервью интернет-порталу «iКлирос», «мы сейчас стоим только в начале пути, нам предстоит реализовать немало целей и решить целый ряд задач, но ведь любое творчество — это путь, который имеет начало, но не имеет конца».

Литература

1. Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания. Документы [Текст] / сост. А. Наумов. — Москва, 1987. — 312 с.

2. Панферова, Г. Л. Особенности формирования репертуара Московского Синодального хора в конце XX столетия [Текст] / Г. Л. Панферова // Культура-искусство-образование : материалы XXXVI науч.-практ. конф. ППС ЧГИК. — Челябинск, 2015.

3. Парфентьева, Н. В. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX века [Текст] / Н. В. Парфентьева, Н. П. Парфентьев. — Челябинск : ЧелГУ, 2000. — 153 с.

4. Русская духовная музыка в документах и материалах. В 4-х т. [Текст]. — Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). — Москва : Языки славянской культуры, 2002. — 904 с.

5. Русская духовная музыка в документах и материалах. В 4-х т. [Текст]. — Т. II. Кн. 2. Синодальный хор и училище церковного пения. Концерты. Периодика. Программы. — Москва : Языки славянской культуры, 2004. — 640 с.

6. Цыплакова, С. М. С. В. Смоленский — педагог и вдохновитель нового направления в русской духовной музыке в Московском Синодальном училище и хоре конца XIX–XX в. [Текст] / С. М. Цыплакова // Вестн. Том. гос. ун-та. — 2010. — № 331. — 239 с.

Прудникова О. А.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ Ф. ПУЛЕНКА

Творческое наследие Франсиса Пуленка включает много фортепианных пьес различных жанров: три «Вечных движения», десять «Прогулок», пять экспромтов, восемь ноктюрнов, пятнадцать импровизаций, три интермеццо и другие. Композитор создал также сочинения крупной формы, в том числе сюиту, сонату в четыре руки и каприччио для двух фортепиано и четыре сочинения для фортепиано с оркестром.

В. Б. Асафьев в середине 1920-х годов дал очень точную творческую характеристику Пуленка: «Ясность, здравость и живость мышления, задорный ритм, искренняя веселость и радость жизни, меткая наблюдательность, пластичность и мерность движения, чистота рисунка, сжатость и конкретность изложения — все это приятнейшие качества чисто французского творчества».

К этому следует добавить яркий мелодизм, который с течением времени становится более полнокровным и разнообразным по эмоциональному содержанию. В основе его лежит песенность и безыскусственный шансон, звучащие в городском и сельском быту.

Следует сказать еще об одной, очень типичной черте творческого облика композитора. Пуленк — мастер парадоксов, неожиданностей, острых эффектов. В юности он любил предстать перед слушателем музыкантом-балагуром, озорником и даже насмешником. Парадоксальность художественного мышления композитора проявляется в период художественной зрелости в редких, неожиданных контрастах эмоциональных состояний, как бы свидетельствующих о стремлении сказать слушателю, что вся наша жизнь — причудливое сочетание света и тени, что оба эти начала не существуют одно без другого.

Пуленк говорил: «Моя музыка — мой портрет». В такой же мере можно было бы сказать, что манера воплощения им творческих мыслей на инструмен-

те — это отражение его личности. Типичные черты фортепьянного стиля композитора — исключительная ясность, прозрачность изложения, доминирование мелодии и, как и во всем, блестящая изобретательность, умение находить новые фактурные приемы, освежающие течение музыкального повествования. Фортепианный стиль Пуленка — наиболее отчетливое выражение идей новофранцузского классицизма в сфере инструментального творчества, композитор во многом исходит из манеры музыкантов XVII века — клавесинистов и в еще большей мере — авторов ранней фортепианной музыки. Формы высказывания давно минувших дней оказываются настолько обновленными, что представляют собой уже принципиально иное, качественно новое явление. Общей тенденцией, характерной для переосмысления Пуленком фактурных формул эпохи классицизма, была их динамизация путем различных структурных, мелодико-гармоничных, ритмичных, артикуляционных и темповых модификаций. Во многих сочинениях прозрачные краски «молоточковой» звучности инструмента уступают место педальным наплывам, свидетельствующим об интересе композитора к колористическим достижениям мастеров романтизма и импрессионизма.

Типичная для Пуленка мелодия — выразительный, легко запоминающийся песенный напев, сотканный из интонаций французского шансона. В дальнейшем течении главного голоса возникают новые мелодические образования, иногда типа «развивающего» движения, а порой — варианты первого.

Часто мелодия развертывается на фоне остинатного сопровождения в басу, выдержанного на протяжении всей пьесы.

Используются политональные приемы письма. «Утренняя серенада» — концерт нового типа — хореографический, в котором два солиста — пианист и балерина, занимающие равноправное место, выступают они поочередно.

Пуленк был великолепным интерпретатором своих фортепианных произведений. Д. Ойстрах говорил: «Ф. Пуленк — поразительный пианист, прекрасный музыкант, самый живой среди живых, который никогда не состарится и никогда не уйдет».

Концерт для фортепиано с оркестром — произведение интересное, смелое, необычное, яркое. Музыка оркестра наполнена радостью, полнокровностью, она увлекает разнообразием характеров, образов, тематической контрастностью, композиторской фантазией.

На первый взгляд создается впечатление ощущения легкости и праздничности концерта в целом, но за этой картиной скрыто более глубокое содержание, где возникает конфликт двух различных направлений. Очевидно тяготение к романтизму XIX века — как ностальгия по романтической эпохе, стилю композторов-романтиков XIX века, старинной французской клавишной музыке. А в противовес этому направлению — отражение посредством музыки эпохи сурового и жестокого XX века с его механизацией, войнами, направленностью изображения

в искусстве и музыке индустриальной, урбанистической тематики, появлением конструктивизма.

Ощущается влияние на Пуленка многих композиторов. В частности, сильно влияние И. Ф. Стравинского, что проявляется в применении, в изощренности гармонической фантазии, острохарактерных интонационных оборотов в мелодии.

Изящные лирические темы контрастируют с танцевальными и угловатыми темами. Многопластовость сочетается с экономной и простой фактурой, а ясность музыкального языка не вступает в противоречие с сочетанием полярных композиционно-стилевых элементов, что характерно для музыки XX века в целом и музыки Стравинского в частности.

Пурик А. С.

ФОРМИРОВАНИЕ КЕРАМИЧЕСКИХ ИЗДЕЛИЙ ИЗ КОМКА. ЭЛЕМЕНТЫ ПРОПЕДЕВТИКИ

Существуют несколько способов формования керамических изделий. Наиболее популярны техника шара, жгутико-ленточная, из пластов, шликерное литье в гипсовую форму и формование на гончарном круге.

Техника шара подходит для изготовления изделий небольшого размера, таких как чашки для кофе или чая [2, с. 30–31], пиалы, бокалы, тотемные сосуды, мелкая пластика. Этот прием на первых этапах обучения позволяет познакомить с материалом и его пластическими свойствами, потому что наиболее плотно и непосредственно пальцы, ощущая материал, выявляют нужную форму.

Все разнообразие формирования изделий из комка можно разделить на несколько разновидностей: формование из шара чашеобразных форм; тотемных сосудов; скульптурных форм и пр.

Первый способ достаточно полно описан в популярной литературе по керамике (Долорс Рос, Джеки Эдкин, Хоаким Чавварра, Джованна Буббико). Глина должна быть пластичной. Предварительно из шара размером с теннисный мяч, делая большим пальцем углубление, формируем пальцами дно и стенки чаши, сжимая и вытягивая глину (рис. 1).

Непосредственным образом мы знакомимся со свойствами глиняного теста, его плотностью, упругостью, пластичностью. Формируем стенки постепенно, сначала одной толщины, затем делаем стенки тоньше, это можно повторить несколько раз [3, с. 22–23]. Таким образом моделируем чашеобразную форму, находя красивые пропорции. В дальнейшем есть возможность, применяя различные способы декорирования — рельефное или живописное, сделать окончательный вариант изделия [3, с. 50–57].

Рис. 1

Рис. 2

Рис. 3

Рис. 4

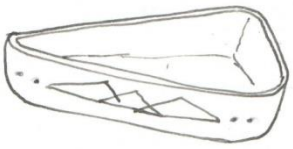
Рис. 5

Это могут быть чашки для чая или кофе, которые требуют тщательной обработки. Это может быть горшочек для кактуса, который не требует излишней тщательности и по форме более разнообразен (рис. 3, 4). Для одиночного кактуса это компактная форма, для группы кактусов форма вытянутая (рис. 5).

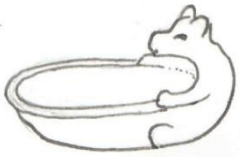
Рис. 6

Рис. 7

Рис. 8

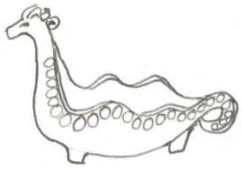
Рис. 9

Изготовление тотемных сосудов требует, кроме технологических навыков, использования воображения и некоторой способности к стилизации. Тотемная форма сочетает в себе утилитарную и скульптурную часть. В процессе формования из шара (комка) необходимо предусмотреть гармонический переход посудной формы в скульптурную форму. А закономерность лепки всего изделия из комка позволяет сделать вещь более цельно. Разнообразие тотемных образов и композиционных решений раскрывает большие возможности в формовании такого рода изделий и приобщении к принципу изготовления керамических изделий — лепке изнутри. Это может быть тотемный сосуд в виде медведя (рис. 6). Сосуд может быть в виде птицы с дополнительными элементами в виде головы и хвоста, где хвост может быть со сквозными отверстиями (рис. 7). Моделировать форму можно деталями в виде ажурных рогов и стилизованных ножек (рис. 8). Можно изменять очертания формы согласно силуэту тотема (рис. 9). Тотемные сосуды имеют большую вариативность.

Направлению лепки изнутри соответствует декоративная скульптура из шара (комка). На первых порах это лепка полусферы способом выдавливания (рис. 10).

Рис. 10

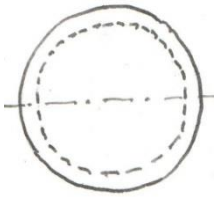
Рис. 11

Рис. 12

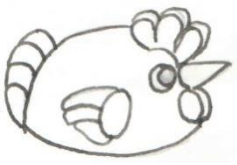
Рис. 13

Рис. 14

Из двух полусфер можно смоделировать пустотелый шар (рис. 11), из которого в дальнейшем, декорируя оттиском или гравировкой, можно получать различные керамические изделия в виде магических шаров (рис. 12), светильников, бижутерии или сложных посудных форм. А если раскрашивать в стиле традиционных глиняных игрушек, то получать декоративные шары изучаемых традиций, например в стиле дымковской глиняной игрушки.

Продолжая работать с полусферической формой, раскрываем направление мелкой пластики, условно называемой «наперсточная керамическая пластика» в силу своего мелкого размера. Из полусферических форм можно моделировать стилизованные изображения разнообразных птиц и зверей (рис. 13, 14). В дальнейшем продолжая работать в этом направлении, можно изготовлять фигурные колокольчики и пр.

Таким образом формируются не только наперсточные фигуры, но и мелкая пластика. Довольно распространенный способ моделирования для школьников — лепка на пальце, когда исходная форма скульптуры моделируется на большом пальце левой руки для правшей (рис. 15).

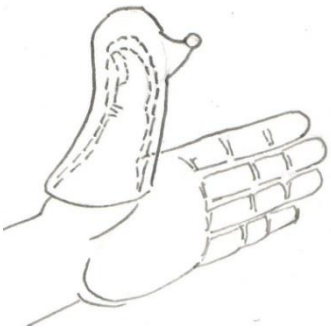

Рис. 15

Рис. 16

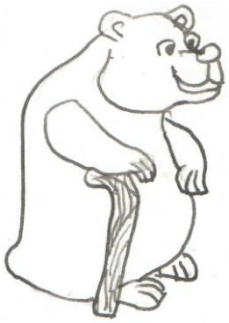

Рис. 17

Из основной формы вытягиванием, налепом или гравировкой создают элементы скульптуры, добиваясь выразительности и цельности образа (рис. 16, 17). В дальнейшем пальцевую технологию можно заменить специальным стеком круглой конусной или цилиндрической формы, с помощью которого можно раскатывать изнутри колоколообразные формы [1, с. 21–23], необходимые для декоративно-скульптурной пластики.

Мы рассмотрели основную теоретическую часть формования керамических изделий из комка (шара), которую в дальнейшем, отработав на практических занятиях, можно применять для изготовления сувенирной продукции как школьникам художественных школ, так и студентам декоративно-прикладных факультетов.

Литература

1. Поверин, А. И. Гончарное дело: Чернолощеная керамика [Текст] / А. И. Поверин. — Москва : Культура и традиции, 1997. — 96 с.

2. Рос Долорс Керамика: Техника. Приемы. Изделия [Текст] / Р. Долорс. — Москва : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2003. — 144 с.
3. Эдкин, Дж. Керамика для начинающих [Текст] / Дж. Эдкин. — Москва : АРТ-РОДНИК, 2006. — 128 с.

Ретнева Т. П.

БЕРЛИНСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ К. Ф. Э. БАХА (НА ПРИМЕРЕ СОЛЬ-МИНОРНОГО КЛАВИРНОГО КОНЦЕРТА)

Карл Филипп Эмануэль Бах в течение творческой жизни постоянно стремился к новым формам. Не удовлетворяясь достигнутым, он вносил новые, неожиданные черты в привычные формы и постоянно переделывал свои старые произведения, ставя целью их «усовершенствование».

Берлинский тип концерта применялся композитором с определенными оговорками и с различными вариациями. Бах не следовал строгой схеме берлинского концерта, постоянно экспериментировал с ней, вводя новые идеи. Такие музыкальные формы, как сюита и соната, еще не находили применения в берлинских концертах из-за противопоставления двух различных инструментальных групп: tutti оркестра и solo клавесина.

Ни один из клавирных концертов К. Ф. Э. Баха нельзя полностью отнести к какому-либо ранее существовавшему направлению. Даже на начальном этапе берлинского периода он находил свой оригинальный стиль, соединяющий музыкальные черты двух эпох: барокко и классицизма. Несомненно, автор испытал влияние крупнейших мастеров прошлого, таких как Дж. Тартини, А. Вивальди и И. С. Бах, но его произведения не являются «слепками» со старинных концертов. Через преломление традиций своих предшественников и их комбинирование с требованиями Нового времени композитор создал свой собственный новаторский концертный стиль. От И. С. Баха он перенял старо-концертный принцип формообразования с его частой сменой сольных и оркестровых эпизодов, а от Тартини — расширенную концертную форму, построенную на 4–5 оркестровых ритурнелях, перемежающихся соло. Также к важнейшим «унаследованным» чертам следует отнести мягкость и чуткость в обращении с оркестром. В отношении мелодики мастер опирался на требования галантной эпохи и эстетики направления Sturm und Drang, хотя в ранних концертах ощущалось влияние мелодических образцов барокко.

В первых берлинских концертах К. Ф. Э. Бах пробовал свои силы в разнообразных стилях и в подобной «пестроте» пытался обрести собственное лицо. На разные лады варьировал строение оркестрового ритурнеля и solo, значительно усиливал роль разработочности, тонального и мотивного развития. Для формы первых частей концертов применялась традиционная схема, которая с течением времени варьировалась и приобретала новые черты.

В области тематизма произошли гораздо более заметные изменения, нежели в формальной компоновке частей. Так, в Двадцать пятом концерте (Wg. 25, 1749 г.) второе solo первой части носило несколько иной характер, чем обычно: вместо активной, энергичной музыки возникала спокойная созерцательная мелодия, напоминающая утонченную мелодику Моцарта. Здесь Филипп Эмануэль открыл доселе не затронутую область гармонии, которые не встречалась в клавирных концертах. Данный прием — предварения средней части — будет играть ведущую роль в поздних концертах К. Ф. Э. Баха точно так же, как и народно-жанровое начало в финалах. В Двадцать седьмом концерте (Wg. 27, 1750 г.) отметим новшества оркестровки: кроме привычного струнного квартета принимают участие 2 валторны, 2 гобоя, 2 флейты, а также литавры и 2 трубы.

Шестой концерт (Wg. 6 g-moll, 1740 г.) явился примечательной вехой среди ранних берлинских концертов, но занял независимую позицию по отношению к «берлинцам». Первая часть написана в трехдольном размере, который считался «недостаточно серьезным» для крайних частей, в особенности для первой, и употреблялся исключительно в средних частях. Несмотря на явно «берлинское» строение ритурнельной формы с четким противопоставлением оркестрового ритурнеля и не менее значительного соло, тематизм произведения, благодаря мелодике и полифоническим приемам, как бы обращен в прошлое. Своей выразительной мелодикой с обостренным пунктирным ритмом и скрытым многоголосием тема первой части напоминает возвышенно патетические образы барокко. Некоторые соло в 1 и 3 частях выдержаны в старинном стиле концертирования с частыми сменами соло и тутти. Характерной особенностью этого концерта является наличие большой разработочной части, которая пронизана интонациями главного и контрастного разделов ритурнеля, а также содержит новый и старый тематический материал из solo.

Строение разработочной части концерта можно, несомненно, назвать новаторским. Ранее не встречалась столь развернутая и масштабная концертная форма, вызывающая аналогии с симфониями Моцарта и Бетховена.

Исследователи творчества К. Ф. Э. Баха считают, что окончательное проникновение сонатной формы в клавирные концерты произошло лишь тогда, когда фортепиано достигло достаточного технического совершенства, чтобы составить достойную конкуренцию клавесину в споре-соревновании с оркестром. Контраст противостояния клавесина и оркестра в сочетании с сонатной формой не мог бы дать пока удовлетворительного результата.

Таким образом, К. Ф. Э. Бах выработал идеальную для своего времени и для соответствующего инструментального состава, форму клавирного концерта.

Литература

1. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Л. В. Кириллина. — Москва, 1996.

2. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков [Текст]. — Москва, 1971.

3. Письма Бетховена 1787–1811 [Текст]. — Москва, 1970.

4. Фахрутдинова, С. Клавирные сонаты Ф. Э. Баха и их место в истории жанра [Текст] : дипл. работа / С. Фахрутдинова ; МГДОЛК им. П. И. Чайковского. — Москва, 1973.

5. Фишман, Н. Л. Эстетика Ф. Э. Баха [Текст] / Н. Л. Фишман // Советская музыка. — 1964. — № 8. — С. 59–65.

6. Черноусова, Е. Клавирные сонаты в творчестве сыновей И. С. Баха — Карла Филиппа Эмануэля и Иоганна Кристиана: жанр, форма, тематизм [Текст] : дипл. работа / Е. Черноусова ; МГК им. П. И. Чайковского. — Москва, 1995.

7. Юшкевич, Н. Карл Филипп Эмануэль Бах. Опыт истинного искусства клавирной игры [Текст] : дипл. работа / Н. Юшкевич ; пер. с нем. — Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1994. — Кн. I (1753).

Хабибулин Р. Г.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ЖАНРА. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КЛАССИЧЕСКОГО, НАРОДНОГО И ЭСТРАДНОГО СТИЛЕЙ ИСПОЛНЕНИЯ

Опираясь на предыдущую тему («Краткая история становления вокальных и инструментальных эстрадных стилей»), мы будем рассматривать стилистические особенности эстрадного вокального жанра с точки зрения исторической последовательности.

Блюз. Изначально блюз (развлекательная музыка, в отличие от духовных песнопений **госпел** и **спиричуэл**) исполнялся одним-двумя исполнителями под аккомпанемент гитары, губной гармошки, банджо или любого другого имеющегося инструмента. Как правило, любой исполнитель блюза был также и его автором.

Блюз — это музыкальная форма, состоящая из восьми или чаще двенадцати тактов, текст в которой организован следующим образом: первая строчка повторяется дважды, а третья является логичным выводом из предыдущих. Характерное узнаваемое «блюзовое» звучание достигается путем использования блюзового лада — третья и седьмая ступени темперированного мажорного лада понижены.

Джаз. Свинг. Небольшая справка: слово «свинг» (англ. swing — качание, размах, естественный ход, свобода действий) обычно применяется в трех значениях:

1) чувство движения вперед, когда музыка «ведет», заставляя весь зал топать и раскачиваться в такт;

2) ритмическая техника, при которой ноты делились не на ровные (отношение длительности 1:1) и триольные (отношение 1:3), а что-то среднее между этими двумя полюсами: величина соотношения не задается, а зависит от характера композиции и настроения ее исполнителя;

3) стиль джаза и связанная с ней эпоха, возникшая после диксиленда и связанная в большой степени с «большими оркестрами» — биг-бэндами. Сама эпоха также называется «эпохой биг-бэндов» и приблизительно датируется 1929–1945 гг.

Вокалисты: Боб Эберли (Bob Eberly) и Элен О'Коннелл (Ellen O'Connell); Джо Стаффорд (Jo Stafford) — признанная солистка коммерческого джаза; сестры Кларк (The Clark Sisters); вокальная группа The Pied Pipers (из нее и вышла Стаффорд). Можно добавить имена певицы Эдит Райт (Edythe Wright) и вокалиста Джека Леонарда (Jack Leonard), обладателя характерного мягкого, даже сладковатого тембра голоса. Он в известной мере подготовил появление на сцене Фрэнка Синатры (Francis Sinatra). С использованием микрофона в моду все больше входит манера пения в духе «крунинга» — тихого, интимного пения, рассчитанного на звукоусиление. Другие исполнители, в том числе связанные с блюзом и близкими ему жанрами, использовали и прием шаут-пения (shout — крик; в афроамериканском фольклоре и джазе «криковая», экстатическая манера пения).

Вокальное исполнение разнообразило репертуар многих других оркестров. В свое время певец Бинг Кросби (Bing Crosby) и его трио участвовали в выступлениях свит-бэнда Пола Уайтмена (Paul Whiteman). Там же выдвинулась Милдред Бэйли (Mildred Bailey), считающаяся одной из лучших джазовых вокалисток. С Бенни Гудманом (Benny Goodman) работала певица Хелен Уорд (Helen Ward).

В 1936 году с биг-бэндом Арти Шоу (Artie Shaw) пела Пег Ла Сентра (Peg La Centra), исполнительская манера которой напоминала стиль М. Бэйли, с присущими ей аккуратностью во фразировке, мягкостью, некоторой томностью звучания голоса. Одно время с его оркестром выступала Билли Холидей (Billie Holiday).

Манера пения вокалистов тяготела то к джазу, то к эстрадной сфере, хотя очень трудно провести между ними четкую границу (в основном это выражалось в мажорном интонировании III ступени лада, в отличие от блюзового свободного минорного интонирования). И те и другие признаки нередко сочетались в стиле одного исполнителя, в зависимости от конкретной художественной задачи, социального заказа, слушательской аудитории.

Собственно джазовая манера пения вплоть до 1920-х годов связана с блюзом и с чисто негритянским стилем его интерпретации. Исключение — Луи Армстронг (Louis Armstrong) и Этель Уотерс (Ethel Waters), исполнявшие «джазово» даже шлягеры. С появлением М. Бэйли была наглядно продемонстрирована возможность «один к одному» копировать типично негритянскую манеру в духе Бесси Смит (Bessie Smith).

Элементы солирования Армстронга, уже тогда достаточно сложившиеся в безупречном балансе, отмечались удивительной мелодической изобретательностью, которая окрашивала его логические, но пугающие своей новизной соло, а также его удивительной ритмической свободой, которая оттеняла других музыкан-

тов от Луиса, игравших по сравнению с ним блекло и вяло. Иногда он пел своим хриплым голосом, но только в качестве разбавления программы новой изюминкой. Потенциал своего вокала он оценил несколько позднее, когда, возвратясь в Нью-Йорк, выступал в музыкальном шоу, в котором представил знаменитую песню Ain't Misbehaving Томаса Фэтса Уоллера (Thomas Fats Waller) — знаменитого пианиста, аранжировщика и шоумена в джазе.

С именем Дюка Эллингтона (Duke Ellington) связаны первые опыты в применении полифонии в оркестровке (полифония имеет несколько равноправных линий, в отличие от гомофонно-гармонической музыки, где мелодия главенствует над аккомпанементом). Опыты эти будут в дальнейшем развиваться в творчестве представителей «третьего течения» в 1950-е годы.

Томас Уоллер, впоследствии прозванный музыкантами Фэтс (толстяк), оставил громадное наследие не только как пианист и певец (в грамзаписях), но и как композитор, обогативший джазовую и популярную музыку 1920–1930-х годов. Его темам, ставшим джазовыми стандартами, была суждена долгая жизнь, их обаяние трогает и сегодня. На его счету более 500 записей. Наделенный редким чувством юмора и будучи великолепным артистом, Уоллер всегда находил остроумные гармонические, мелодические и фактурные решения.

Буги-вуги. Характерной чертой буги-вуги является насыщенность брейками (остановка сопровождения в левой руке для выхода на последующую импровизацию в правой) и рифами (короткие мелодические фразы, повторение которых раз за разом нагнетает напряжение). Эти приемы найдут отражение в оркестровом звучании стиля свинг и станут первой ступенькой для рок-н-ролла.

В годы Великой депрессии (1930–1940 гг.) джаз выжил. Опять же, тон задал Луи Армстронг. В составе больших оркестров все чаще выступали вокалисты, и Луис, а также Фэтс Уоллер, который кроме своего основного инструмента — фортепиано — практиковал пение, и Билли Холидей — возможно, одна из самых одаренных джазовых вокалисток — пели популярные песенки того времени, используя богатейший джазовый инструментарий, наработанный за двадцатые годы: свинг, блюзовое интонирование, особенности мелодики, солирование на инструменте или используя в качестве инструмента вокал с бессмысленными словами («ба-дуба-дуба» — что-то вроде нашего русского «ла-ла-ла»), построение музыкальных фраз и так далее.

Новыми яркими представителями эпохи на национальной сцене, появившимися в эти годы, стали вокалисты Джимми Рашинг (Jimmy Rushing) и Билли Холидей, позже — Хелен Хьюмз (Helen Humes).

Элла Фицджеральд (Ella Fitzgerald) и Билли Холидей, по-видимому, могут быть названы величайшими джазовыми вокалистками XX века. Фицджеральд в совершенстве владела техникой вокала. Холидей основывалась более на обнаженных эмоциях и подчеркнутой чувственности, в то время как Фицджеральд была

точна и технична. Своим чистым, сильным голосом она демонстрировала ясность и точность интонирования.

Фрэнк Синатра (Frank Sinatra) — создатель вокального стиля, использующего джазовые идиомы, исполнитель романтических баллад. Новый стиль, довольно сильно отличающийся по духу от ранних форм джаза, возник во время Второй мировой войны.

В эти же годы в списке известных исполнителей эстрадного жанра появилась Эдит Пиаф (Édith Piaf) со своими песнями-плакатами, открыв для мира французскую песню — шансон.

В начале 1940-х годов возникает еще одна джазовая вокальная школа, с типичной для нее манерой интонирования, фразировкой и тонкими связями с традициями исполнения в духе Б. Холидей. Яркими представительницами этого направления стали Анита О'Дэй (Anita O'Day), Джюн Кристи (June Christy) и Лина Хорн (Lena Horne), обладавшая не только голосом, но и блестящей внешностью, что позволило ей сняться в главных ролях в нескольких кинофильмах. В ее пении покоряли равновесие, сбалансированность внутреннего переживания с внешней сдержанностью — качества, позволившие певице не выходить за рамки хорошего тона.

Особой манерой пения обладала замечательная вокалистка Сара Воан (Sarah Vaughan). Исполнению Воан присущи особая тонкость, плавность фразировки, ярче всего заметная в медленных пьесах чистота и некоторая «прохладность» тембра, свободное владение высоким регистром.

Мэри Энн Мак-Колл (Mary Ann McCall), много лет выступавшую преимущественно с оркестром Вуди Германа (Woody Herman), в подходе к исполнительству многое сближает с Эллой Фитцджеральд. Мак-Колл обращает внимание в первую очередь на мелодию, а не на текст песен, обладает способностью к импровизации и варьированию материала, сочетает в своем исполнении открытую страстность с очарованием своеобразной детской наивности.

Большой популярностью пользовалась Ли Уайли (Lee Wiley), выступавшая с оркестром Боба Кросби (Bob Crosby). К ее имени можно добавить имена Дайаны Шор (Diane Shore), Джо Стаффорд, Мэгги Уайтинг (Maggie Whiting), чье исполнение нередко становилось хитом, но складывалось под воздействием джазового начала. Шлягеры и блюзы великолепно исполняла Пегги Ли (Peggy Lee). Из мужчин-вокалистов следует назвать Дика Хаймса (Dick Haymes), выступавшего вместе с Томми Дорси (Tommy Dorsey) и Гарри Джеймсом (Harry James); Перри Комо (Perry Como), известного еще до «эры свинга», умеющего найти контакт с аудиторией; Мориса Шевалье (Maurice Chevalier) — известного французского «шансонье», широко использовавшего технические возможности микрофона, театрализацию и танец на сцене.

Литература

1. Коллиер, Дж. Л. Становление джаза / Дж. Л. Коллиер. — Москва : Радуга, 1984. — 413 с.

2. Конен, В. Пути американской музыки / В. Конен. — Москва : Музыка, 1965. — 360 с.

3. Краткая история джаза [Электронный ресурс] / сост. И. Сандалов // Джаз.Ру, 1997–2017. — Режим доступа: http://www.jazz.ru/images/history/default.htm.

4. Овчинников, Е. В. История джаза : учебник в 2-х вып. / Е. В. Овчинников. — Москва, 1994. — 240 с. — Вып. 1.

5. Энтелис, Л. Разговор о легкой музыке : очерк / Л. Энтелис. — Москва : Знание, 1965. — 94 с.

Цидина Т. Д.

ТЕАТР ИЗОБРАЖЕНИЙ КАК ПРЕДКИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ЗРЕЛИЩЕ

Становление повествовательных структур кинематографа было самым тесным образом связано с процессом освоения литературных жанров, между тем литература не была единственным и главным источником кинематографических заимствований.

Целью данной статьи является попытка рассмотреть те полузабытые формы «визуальной беллетристики», которые стояли у колыбели киноискусства. Каждая из этих изобразительных и театральных форм имеет свою историю и восходит к определенному этапу параллельного развития зрелищных искусств. Некоторые из них сложились в эпоху, непосредственно предшествующую появлению кинематографа, другие отсылают нас к самым истокам театрального зрелища и, в частности, к ранним формам обрядово-фольклорного театра, то есть театра долитературного.

К такому театру мы можем отнести, прежде всего, «театр изображений», в котором актером является не человек, а изображение, вещь, где рядом с актером-человеком играют актеры-куклы, актеры-статуи, актеры-картины, и актеры-люди подражают актерам-вещам, неодушевленным куклам, позам статуй и т. д.

К числу разновидностей театра изображений можно отнести и примитивные балаганные представления Древней Греции с демонстрациями «чудес» и «див», основанных на световой мифологии, своеобразный театр плоских картин и фигур. А также распространенные в эпоху Античности и Средневековья театрализованные процессии, в которых проносились картины, вещи, статуи и т. п. К такому типу театра типологически и стадиально относятся некоторые разновидности обрядово-фольклорных театров Востока: индонезийский театр картин

ваянг-бебер, мистериальный театр малабарского побережья Индии катакали, цейлонский театр масок колама.

Наиболее архаичным среди дошедших до нас разновидностей театра изображений является именно цейлонский театр колама. Рассмотрим структуру представления этого театра.

Его основу составляет парад пляшущих масок, словесный текст декламирует ведущий. Особенностью содержания текста ведущего являются его пояснения, которые описывают все, что видят зрители. Примером может служить следующий текст: «Посмотрите все собравшиеся на Демона Марака. Он оглушает вас своим яростным ревом. На его голове в алом блеске сияет страшный идол. В каждой руке он держит голову ядовитой кобры. Его лицо имеет цвет попугая, и вокруг его лба вьются четыре ядовитые змеи. Идет злой дух Марака, опьяненный крепким вином, и яростно ревет. У него свирепое и синее широкое лицо. Бока его сияют алым блеском. В своей багровой руке он держит свирепых ядовитых змей. Смотрите всласть, о люди, собравшиеся здесь, на демона Марака…» и т. д.

Такой способ соотношения слова и зрелища можно назвать иллюстративным, тавтологичным. Перечисляемые ведущим приметы и атрибуты демона, данные в виде непосредственного показа, казалось бы, не требуют словесного описания.

Однако такой перевод зрительного текста в словесный имеет следующие значения: 1) словесный текст акцентирует роль устроителя представления как посредника между объектом зрелища и зрителями; 2) словесные конструкции типа «Посмотрите, как…», «А сейчас появится…» являются четкими отбивками между действиями представления. Таким образом, слово ведущего является заклинанием и одновременно рамкой, которая изолирует предмет от зрителя, посредником, создающим эстетический эффект.

Иллюстративный принцип соотношения словесного и несловесного (зрительного) ряда сохраняется и в более поздних формах театра изображений, сложившихся на основе развитого национального эпоса. Однако в отличие от примитивного представления театра колама ведущую роль в них играет не зрелище, а словесный текст, так как эпическое действие, осложненное множеством перипетий и подробностей, уже не могло быть простым показом. Таким образом, на этой стадии развития театра изображений комментатор, описывающий внешний облик демонов и царей, становится главным, а изображения и актеры — иллюстрациями словесного ряда.

В качестве примера можно привести индийский театр статичных картин бхопа, представления которого устраиваются бродячими актерами в деревнях Раджастхана. В отличие от других разновидностей индийского театра изображений, в которых история иллюстрируется серией небольших картин, актеры бхопа используют одну огромную картину — пхард. Длина пхарда 12 метров, высота

превышает 1,5 метра. Все обширное поле пхарда обычно заполнено сценами из эпоса о Девнараяну, а также фигурами людей, животных, птиц, насекомых, архитектурными деталями, деревьями, цветами, декоративным орнаментом, который делит картину на секции и подсекции.

Оригинален сам ход представления: оно начинается после захода солнца, владелец пхарда ведет рассказ о деяниях героя, а его помощник освещает соответствующее место картины масляной лампой. Причем порядок чтения пхарда сложен и досконально известен только немногим посвященным (сказителям и художникам-создателям пхардов).

В таких представлениях отсутствуют единые правила перехода от сцены к сцене или от фигуры к фигуре. Некоторые сегменты читаются по горизонтали, некоторые по вертикали; начальный сюжет (портрет Девнараяну) расположен в центре картины, его продолжением оказываются четыре портрета поменьше, расположенные по горизонтали справа от Девнараяну, и т. д.

Таким образом, мы отмечаем отсутствие линейного, очевидного зрителю порядка чтения изображения. И это, в свою очередь, придает индийским комментаторам особый статус. Сказитель обретает известную независимость от изображения, сам определяет движение сюжета (порядок изложения событий), и в этом его действии мы можем зафиксировать не только воплощение идеи эпического повествования, но и материализацию идеи авторского кинематографа в современном понимании.

Мистериальный театр малабарского побережья Индии катакали представляет следующий уровень подчинения зрелищного ряда словесному. В этом театре актеры во многих отношениях подобны марионетке: во-первых, они немы, во-вторых, их костюмы и грим во всех деталях воспроизводят культовые изображения, превращая их в «оживших идолов». Все движения актеров подчинены задаче перевода текста, произносимого ведущим, на язык жестов. То есть актер выбирает из текста наиболее существенные идеи и выражает их плавными и в то же время строго установленными движениями пальцев, кистей рук и всей руки. Большинство жестов основывается на каком-нибудь зрительном аспекте изображаемого понятия. Так, например, понятие «земля» изображается широко раскинутыми руками. Актерское искусство сказывается в правильном и красивом исполнении этих жестов, но отнюдь не в самостоятельном изображении новых выразительных жестов.

Таким образом, описанные выше разновидности фольклорного театра позволяют сделать вывод о наличии двух стадий развития театра изображения в плане соотношения словесного и зрительного текстов в повествовательной цепочке.

Первая стадия — простой показ, демонстрация объектов, не связанных единым действием, единой повествовательной структурой; словесный ряд носит

описательный характер и выполняет некоторые коммуникативные и эстетические функции.

Вторая стадия — словесный ряд помогает развертывать вычлененные и остановленные моменты иллюстраций в театральные сцены, а сцены — соединять в повествовательные цепочки, которыми впоследствии воспользуется кинематограф.

Литература

1. Ханютин, А. «Предкинематографические» зрелища в их исторических связях с литературой [Текст] / А. Ханютин. — Санкт-Петербург, 2009. — С. 202.

2. Ямпольский, М. Панорама как зрелище мира [Текст] / М. Ямпольский // Декоративное искусство СССР. — 1986. — № 10.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПОДХОДЫ В ИЗУЧЕНИИ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЯВЛЕНИЙ И ПРОЦЕССОВ

Афонькина М. А.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПЕРВЫХ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ В РОССИИ XVIII ВЕКА

Во второй половине XVIII столетия Россия находится на пике политического могущества и восходящем этапе социального и экономического развития. Среди множества достижений периода второй половины XVIII века нельзя обойти вниманием ускорение развития системы образования. Именно в это время происходит само становление системы государственных образовательных учреждений. Конечно, еще не идет речи о формировании национальной педагогической школы — это дело более позднего времени, организация образовательного и воспитательного процесса находилась под значительным влиянием европейской культуры, а то и напрямую копировала зарубежные образцы воспитания. Однако кроме критики национальных, стихийно складывавшихся традиций воспитания происходит и их научная и общественная рефлексия и осмысление, что и позволит в XIX веке сформировать и полноценно развиться русской национальной педагогической школе.

Н. Крюков предполагает, что с высокой степенью вероятности столь заметный размах образовательного движения может быть объяснен социально-экономическими условиями жизни российского общества [см. 3], И. Ф. Плетнева и Т. Ф. Каленцова посвящают этой проблеме специальное исследование [5].

Сопутствующими факторами, которые способствовали не только развитию системы образования в целом, но и началу процесса становления системы женского образования, стали:

1. Распространение идей европейского Просвещения.

2. Расцвет искусства, в том числе драматического (театрального) искусства и живописи, что предъявляло определенные требования к образованности, культурной интуиции, сформированности чувства прекрасного, чувства вкуса у аудитории, которая не могла быть исключительно мужской.

3. Кроме того, можно говорить о повышении «чувственности» культуры, о чем свидетельствовало распространение стиля «рококо», который некоторые современные исследователи называют первым этапом формирования современной культуры гламура, затем — сентиментализма и романтизма. Чувственная культура XVIII столетия не могла обходиться без участия женщин.

4. Важным фактором привлечения внимания к положению женщин и, следовательно, к вопросу о женском образовании стали процессы частичной секуляризации, которые начались с материальных аспектов — передачи под управление государства земель монастырей и церковных имений. Однако последствиями общей секуляризации стал также отход русской аристократии от традиций домашнего русского воспитания, основанных на православной культуре.

5. Общее повышение уровня культурного развития российской аристократии и укрепление ее межкультурных связей, настойчивый интерес государства и внимание общественности к вопросам образования новых поколений российских подданных, осознание роли женщины в образовании и воспитании мальчиков на начальном этапе (заинтересованность в появлении слоя образованных и высококультурных, патриотично настроенных чиновников) [5]. В пользу последнего суждения говорит сообщение З. Е. Мордвиновой, которая в начале XX века проанализировала в историческом очерке причины создания столь необычного образовательного учреждения: «В основу нового дела императрица ставила широкую, государственную задачу: сознавая, что для блага России нужно, чтобы лица, призванные ей служить, были людьми просвещенными, она увеличивает число мужских учебных заведений и принимает все меры к улучшению образования в них. Но гениальный ум Екатерины подсказал ей, что это еще не решает вопроса и что роль женщины в воспитании хороших граждан имеет огромное значение, что невоспитанные и необразованные жены и матери предрассудками и невежеством могут влиять лишь пагубно и тормозить все ее усилия на пользу ее подданных. Придя к этим выводам, “она не ограничилась целью давать государству лишь образованных женщин, но захотела ввести женское образование в общую систему воспитания русского юношества и путем гуманного и рационального воспитания и образования молодого поколения обоего пола улучшить породу русских “отцов и матерей”, доставить счастье отдельной личности и этим поднять благосостояние всего государства”» [4, с. 987–989].

6. Новая гендерная ситуация, потребность общества в женщинах-профессионалах в искусстве, педагогике требовала реформ в женском образовании [1, с. 105].

Для нас особенно важно, что именно Екатерина II (возможно, по инициативе выдающегося русского педагога И. И. Бецкого) положила начало женскому образованию в России — императрица и сама была прекрасно образована и занималась самообразованием на протяжении всей своей жизни. Она, как и ее непрямая предшественница Елизавета, была прекрасным примером атипичного положения женщины в российском обществе XVIII века. Именно в период царствования Екатерины II учреждается «Императорское воспитательное общество благородных девиц», впоследствии получившее название Смольного института благородных девиц.

Общество благородных девиц при Смольном монастыре было открыто в 1765 г., во главе него встала княгиня А. Долгорукова. Целью специального образовательного учреждения для девочек благородных сословий было сделать их образцом женских достоинств. Смелыми планами российской императрицы отдавали должное многие европейские просветители, в частности Вольтер, Гримм, Дидро [1, с. 106] (возможно, это объяснялось также тем, что ориентиром послужил именно французский образец — Сен-Сирский институт под Парижем).

Однако в российском обществе инициатива императрицы не получила сначала широкой поддержки. Воспитанницы принимались на полный пансион в возрасте 6 лет и могли покинуть институт только по достижении восемнадцатилетия. Девицы были разделены на четыре возрастные группы. Их учебные программы отчасти копировали таковые программы Академии Художеств. В целом основу обучения составляли несколько языков: русский и обычно французский и немецкий, а также закон Божий. Кроме этого изучались арифметика, рисование, танцы и рукоделие, история, география, литература, архитектура и домоводство. По инициативе И. И. Бецкого применение телесных наказаний к воспитанницам было запрещено. «Обращение с девушками должно было быть ласковым, гуманным и справедливым» [1, с. 106].

Через семь лет после основания Смольного института также по инициативе Екатерины II было учреждено аналогичное Мещанское училище, куда принимались девочки недворянских сословий (в первую очередь купеческие и офицерские дети). По отзывам самого Н. М. Карамзина, девушки отличались особой элегантностью, изящными манерами и утонченностью. Однако, как сообщает доктор исторических наук М. Г. Котовская, многие из воспитанниц Мещанского училища, которые говорили на нескольких иностранных языках, обладали прекрасными манерами и отлично разбирались в искусстве, в послеинститутской жизни «становились плохими матерями и женами, неопытными хозяйками» [1, с. 106].

В самом конце XVIII столетия труды Екатерины II на ниве женского образования продолжила супруга ее сына императора Павла I императрица Мария Федоровна, для которой было учреждено специальное Ведомство учреждений императрицы Марии (четвертое отделение Собственной Его Императорского Величества канцелярии), которое получило в народе названия «министерства благотворительности» (больше благодаря деятельности самой императрицы). Указом императора от 1796 г. императрица Мария Федоровна производится в ранг главы опекунского совета Воспитательного общества благородных девиц и активно принимается за дело. Ее примеру последовали и иные императрицы уже XIX столетия — к его концу в России появляется и успешно развивается около тысячи благотворительных обществ, занимающихся женским попечением [2]. Важно, что эти общества создавались не только в столичных городах, но и в российских провинциях. Так, одно из лучших, по мнению современников, учебных заведений для девочек

возникает в 1858 г. в Саратове — «Убежище святого Хрисанфа». В период 1871–1872 гг. в нем обучалось 67 девочек от 7 до 19 лет [1, с. 106].

Доктор исторических наук А. М. Чеботарев относит успех Воспитательного общества для благородных девиц не только на счет императорской инициативы самой по себе или качества образования, но и выделяет в качестве значимого фактора информационно-просветительную деятельность, «которая выражалась в различных способах распространения информации о Воспитательном обществе благородных девиц, а также личный вклад Екатерины II с ее многочисленными визитами в учебное заведение» [6].

По мнению исследователя, все это сделало из Смольного «настоящую легенду, в которую верили все больше и больше семей высшей знати». Так, уже к 1780-м гг. статус выпускницы Смольного института не только имел высокий социальный престиж, но и гарантировал место при дворе.

Рождение системы женского образования в России именно в конце XVIII столетия было не случайно. Оно было практически детерминировано как всей предшествовавшей историей XVIII века — петровской вестернизацией, большим числом императриц и императорских фавориток (в политическом смысле). Оно было продиктовано всей культурной, экономической, социальной, политической ситуацией отнюдь не только России, но и всей западной цивилизации того времени.

Несмотря на быстрые темпы развития, на начальном этапе оно происходило небольшими шагами и не предусматривало революционного изменения положения женщины в российском обществе. Скорее это было рациональной оптимизацией традиционных функций женщины в модернизированном обществе, соответствующем культурным практикам XVIII–XIX столетий.

Литература

1. Котовская, М. Г. К истории женского образования в России (XVIII–XIX вв.) [Текст] / М. Г. Котовская // Вестник ПСТГУ. Серия IV: Педагогика. Психология. — 2014. — Вып. 4. — С. 103–113.

2. Крюков, Н. Российские традиции социальной помощи [Текст] / Н. Крюков. — Саратов, 2001. — С. 138.

3. Ляйрих, Е. Б. Взаимосвязь культуры жизни личности и человеческих ценностей [Текст] / Е. Б. Ляйрих // Психология образования в поликультурном пространстве. — 2010. — Т. 2. — С. 109–113.

4. Мордвинова, З. Е. Смольный институт в эпоху императрицы Екатерины II (1764–1796) [Текст] / З. Е. Мордвинова // Исторический вестник. — 1914. — Кн. 6 (июнь). — С. 987–1001.

5. Плетнева, И. Ф. Историко-культурные условия становления женского образования в России второй половины XVIII века [Текст] / И. Ф. Плетнева, Т. В. Каленцова // Психология образования в поликультурном пространстве. — 2012. — Т. 3. — № 19. — С. 145–160.

6. Чеботарев, А. М. Особенности информации об учебных заведениях России XVIII в. [Текст] / А. М. Чеботарев // Власть. — 2008. — № 7. — С. 112–114.

Герасимова Т. В.

ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ ЗАБАБАХИН: К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

16 января 2017 г. исполнилось 100 лет со дня рождения Евгения Ивановича Забабахина, выдающегося отечественного ученого и организатора науки, академика, генерала-лейтенанта-инженера ВВС (1977), Героя Социалистического Труда (1953), внесшего основополагающий вклад в развитие атомной отрасли страны.

Его имя носит действующий в Снежинске Российский Федеральный Ядерный Центр — Всероссийский научно-исследовательский институт технической физики им. академика Е. И. Забабахина (РФЯЦ — ВНИИТФ), научным руководителем которого он трудился почти четверть века (1960–1984).

Евгений Иванович Забабахин родился 3 (16) января 1917 г. в Москве, где семья проживала до 1924 г. (после 1924 г. — в дачном поселке Баковка, в 22 км от Москвы). Родители (отец — Иван Кузьмич, 1889 г. р., мать — Александра Григорьевна, 1888 г. р.) впоследствии проживали в доме Евгения Ивановича одной большой дружной семьей. Е. И. Забабахин рано начинает работать. По окончании московской школы-семилетки обучается в 1932–1936 гг. в Московском машиностроительном техникуме при заводе «Шарикоподшипник», в 1936–1938 гг. работает в автоматно-токарном цехе того же завода мастером, технологом, монтером-наладчиком. В 1938–1941 гг. Е. И. Забабахин обучается на физическом факультете Московского государственного университета. Окончив три курса, в сентябре 1941 г. Е. И. Забабахин был призван в Красную Армию и направлен на учебу в Военно-воздушную академию им. Н. Е. Жуковского. В 1944 г., получив диплом с отличием по специальности «вооружение ВВС», он продолжил учебу в адъюнктуре [7]. 24 июня 1945 г. в составе Академии принял участие в Параде Победы на Красной площади в Москве [6, с. 75], награжден медалью «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» [9, л. 1, 12]. В 1947 г. Е. И. Забабахин завершает обучение в адъюнктуре, подготовив кандидатскую диссертацию на тему «Исследование процессов в сходящейся ударной волне», успешная защита которой на заседании Ученого совета Института химической физики АН СССР предопределила привлечение его к работе в отечественном атомном проекте. В 1948 г. он был направлен в КБ-11 (Конструкторское бюро № 11, ныне Российский Федеральный Ядерный Центр — Всероссийский научно-исследовательский институт экспериментальной физики (РФЯЦ — ВНИИЭФ), г. Саров Нижегородской обл.), где включился в работы по созданию первого советского ядерного заряда, успешно испытанного в 1949 г. За эти работы Е. И. Забабахин был награжден орденом Ленина и был удостоен звания лауреата Сталинской премии II степени [1, с. 552]. За теоретические исследования, послужившие основой разработки оригинального отечественного заряда,

испытанного в 1951 г., был удостоен звания лауреата Сталинской премии I степени и награжден орденом Трудового Красного Знамени [2, с. 352]. За улучшение физической схемы ядерных зарядов, успешно проверенной в испытаниях, проведенных в 1953 г., получил звания Героя Социалистического Труда и лауреата Сталинской премии I степени [3, с. 107, 125]. По итогам этих же работ по инициативе академика И. В. Курчатова ему была предоставлена возможность защитить докторскую диссертацию по докладу, постановлением Научного совета АН СССР от 8 июня 1953 г. ему была присуждена ученая степень доктора физико-математических наук [10, с. 347].

В 1955 г. Е. И. Забабахин направлен во вновь создаваемый на Урале Научно-исследовательский институт № 1011 по разработке и созданию атомного и водородного оружия (ныне РФЯЦ — ВНИИТФ, Снежинск) заместителем научного руководителя и начальником теоретического отделения [3, с. 348–349].

В 1960 г., после ухода К. И. Щелкина (научного руководителя института в 1955–1960 гг.), назначается научным руководителем института и трудится на этом посту до последнего дня своей жизни, 27 декабря 1984 г. В этот период институт добился выдающихся успехов по нескольким направлениям основной деятельности. Главным результатом многолетней деятельности Е. И. Забабахина в качестве научного руководителя явилось то, что большая часть ядерных боеприпасов, переданных на вооружение Советской Армии, была разработана уральским ядерно-оружейным центром, достигнуты значительные успехи в применении ядерных зарядов для мирного использования, в изучении физических процессов ядерного взрыва и его воздействия.

В июне 1958 г. Е. И. Забабахин был избран членом-корреспондентом АН СССР по Отделению физико-математических наук, а в ноябре 1968 г. — действительным членом АН СССР по Отделению общей физики и астрономии [7].

Евгений Иванович оставался верным своим научным увлечениям в области кумулятивных явлений. За эти работы в 1984 г. он был награжден высокой наградой Академии наук — золотой медалью им. М. В. Келдыша. Одним из важных результатов научной деятельности Е. И. Забабахина стало создание на Урале научной школы по физике высоких плотностей энергии. Международная конференция по физике высоких плотностей энергии, организуемая РФЯЦ — ВНИИТФ, названа в его честь «Забабахинские научные чтения». Конференция впервые прошла как мемориальная в 1987 г., к 70-летию со дня рождения Е. И. Забабахина. Очередная Международная конференция «XIII Забабахинские научные чтения», работа которой состоится в Снежинске 20–24 марта 2017 г., посвящается 100-летию со дня рождения ученого. Е. И. Забабахин стремился к поддержанию творческих контактов, по словам Г. П. Ломинского (директора института в 1966–1988 гг.), «он был сторонник широких связей (в пределах разумного и допустимого) не только с нашей округой, но и со всем миром, со всем

Советским Союзом, нашими культурными центрами. Приветствовал приезд сюда, к нам на Урал, наших старых коллег, всегда стремился создать хорошие условия для жизни и деятельности» [8].

Е. И. Забабахин большое внимание уделял подготовке квалифицированных специалистов, воспоминания многих сегодняшних сотрудников института связаны с ним как с учителем и наставником [6]. Особо ценил способность научных работников к личному творчеству и инициативе, неоднократно подчеркивал это в своих выступлениях: «Я хочу сделать несколько замечаний по больным для нас вопросам научной работы <…> Часто научные работники приходят молодые, повышают свою квалификацию, получают звание и потом уезжают в Москву. В чем же причина ухода? Может быть, причина в том, что в Москве лучше, чем на Урале? Но есть и другая причина — недостаток самостоятельности в работе, неумение самим поставить тему. У нас есть люди, которые работают хорошо. Но от научного работника требуется не только исполнения, но и постановка новых вопросов… Те, у кого мало самостоятельности, стараются уйти туда, где тема уже кем-то поставлена, вопрос предрешен. Научный работник должен быть не только исполнителем, но и инициатором [4, л. 24–25] <…> Большинство диссертаций у нас — это хорошие доклады о наших свершениях: что-то сделано, проверено, запущено в производство. Такие диссертации легко писать, легко защищать, легко оценивать, и они нужны. Но нужны и другие работы, которые смотрят в будущее. Их труднее написать, труднее оценить, они бывают спорные, но такие диссертации в научных институтах особенно ценны» [5, л. 42]. В 1998 г. РФЯЦ — ВНИИТФ учреждена премия имени академика Е. И. Забабахина для молодых ученых за лучшую работу. В 2003 г. Минатомом России учреждено 5 персональных стипендий имени академика Е. И. Забабахина (в области физики высоких энергий и быстро протекающих процессов) для студентов отраслевых и профильных вузов.

Е. И. Забабахин — Почетный гражданин г. Снежинска (1967), одна из улиц города названа его именем, на домах, где он работал и жил, установлены мемориальные доски. Совместным решением министра Российской Федерации по атомной энергии и губернатора Челябинской области 20 октября 1998 г. Российскому Федеральному Ядерному Центру — Всероссийскому научно-исследовательскому институту технической физики присвоено имя Е. И. Забабахина.

16 января 2017 г. в почтовое обращение вышла марка, посвященная 100-летию со дня рождения физика-ядерщика Е. И. Забабахина. На почтовой марке изображен портрет Е. И. Забабахина на фоне графика из его блестящей книги «Некоторые вопросы газодинамики взрыва», вышедшей уже после смерти ученого, но еще до своего издания ставшей учебным пособием, по которому учились несколько поколений специалистов. Дополнительно к выпуску почтовой марки

ФГУП Издатцентр «Марка» изданы конверты первого дня и изготовлен штемпель специального гашения для Москвы и Снежинска.

Государственные награды Е. И. Забабахина, в числе которых знак Лауреата Государственной премии СССР II степени (1949), знаки Лауреата Государственной премии СССР I степени (1951, 1953), знак Лауреата Ленинской премии (1958), Золотая медаль «Серп и Молот» (1954), пять орденов Ленина (1949, 1954, 1966, 1975, 1981), два ордена Трудового Красного Знамени (1951, 1956), Орден Октябрьской революции (1971), медаль «За боевые заслуги» и документы к ним, переданы на постоянное хранение в Государственный исторический музей Южного Урала.

Литература

1. Атомный проект СССР : документы и материалы. В 3 т. [Текст] / под общ. ред. Л. Д. Рябева. — Москва–Саратов : Наука ; РФЯЦ-ВНИИЭФ, 1998–2010. — Т. 2. Атомная бомба. 1945–1954. Кн. 1. — 1999. — 718 с.

2. Атомный проект СССР : документы и материалы. В 3 т. [Текст] / под общ. ред. Л. Д. Рябева. — Москва–Саратов : Наука ; РФЯЦ-ВНИИЭФ, 1998–2010. — Т. 2. Атомная бомба. 1945–1954. Кн. 7. — 2007. — 696 с.

3. Атомный проект СССР : документы и материалы. В 3 т. [Текст] / под общ. ред. Л. Д. Рябева. — Москва–Саратов : Наука ; РФЯЦ-ВНИИЭФ, 1998–2010. — Т. III. Кн. 2. — 2009. — 596 с.

4. ОГАЧО. Ф. 2845. Оп. 2. Д. 152.

5. ОГАЧО. Ф. 2845. Оп. 13.Д. 16.

6. Слово о Забабахине : сборник воспоминаний [Текст] / РФЯЦ-ВНИИ технич. физики ; сост. Т. Г. Новикова. — Москва : ЦНИИАтомИнформ, 1995. — 204 с.

7. Снежинский городской музей. КП-1498. Личное дело Е. И. Забабахина.

8. Снежинский городской музей. Архив городского радио. Запись-099.

9. ЦАМО. Ф. 33. Оп. 44677. Д. 573.

10. Челябинская область : энциклопедия. В 7 т. / гл. ред. К. Н. Бочкарев. — Челябинск : Камен. пояс, 2008. — Т. 2 (Д–И). — С. 672.

Дубских Т. М.

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЭТНИЧЕСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Реконструкция — многоаспектное явление, встречающееся в различных сферах жизни человека, таких как лингвистика, архитектура, живопись, театрализованные представления, и хореография не является исключением. При исследовании феномена реконструкции было выявлено, что основная цель — это восстановление событий прошлого. Термин «реконструкция» рассматривается с одной стороны как теоретическое или практическое воссоздание внешнего вида объектов на основе сохранившихся фрагментов, остатков и имеющейся исторической информации об этих объектах с применением современных научных ме-

тодов, а с другой — как деятельность, направленная на воспроизведение различных аспектов исторических событий, объектов [1]. Проанализировав литературу по данному вопросу, мы определили, что применительно к танцевальному искусству: реконструкция — практический процесс переосмысления и воссоздания действий и событий, как с материальной, так и с духовной стороны, с активным использованием в этом процессе исторических доподлинно сохранившихся и дошедших до нашего времени материалов.

Особую роль в переосмыслении и воссоздании танцевальной культуры играет ее знаковость. Э. Ломакс в работе «Стиль фольклорных песен и культур» утверждал, что танец как таковой представляет собой эскиз, или модель, жизненно необходимой коммуникативной связи, сосредоточившей в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни большинством людей данной культурной общности. Определив танец как модель, Э. Ломакс отнес его к разряду знаковых систем, включающих в себя способы сигнализации [3]. Знаковые особенности танца отмечает и А. Фомин, определяя его как «вид творческой деятельности человека, предназначенной для игрового воздействия на самого исполнителя либо зрелищного эффекта, достигаемых путем жестов, имитации, ритмической смены поз и па, некоего образного языка, способного передавать эмоциональное состояние человека» [4]. Помимо игрового в танце необходимо выделить и трудовой элемент, т. к. овладение профессией требует значительных затрат труда, несмотря на то, что специфика этого труда включает элементы игры [2].

Традиционные этнические танцы, как неотъемлемый компонент ритуально-обрядовой практики, выполняли функцию упорядочивания структуры и смыслов социокультурного бытия; мифологические и религиозные основы традиционной танцевально-игровой культуры этносов России наиболее ярко отражены в тотемических игро-плясках (медведя, ворона, тетерева, орла, лебедя и др.), ритуальных танцах автохтонных народов региона (аборигенов**,** которые обитают на данной местности со времен своего становления), танцевально-игровой культуре народов России, где синкретически существуют танец и игра, выражающие базовые ценности традиционной культуры этноса посредством пластики и образного перевоплощения; танцевально-игровая культура этносов региона является смыслом, средством и результатом специфической (кинетической) духовно-практической деятельности, направленной на целостное воспроизводство, хранение и трансляцию культуры этноса, ее смыслового ядра; реконструкция исторических форм традиционных игр народов региона выявляет основные этапы трансформации первоначального мифо-ритуального или этнического обрядового сюжета в традиционную игру. В исторической ретроспективе процесс трансформации игры в танец строится по следующей схеме: обряд (обычай) — игра-танец — танец-игра — народный танец — сценические формы

хореографического искусства; танцевальная культура, аккумулируя специфические особенности картины мира этносов региона, оказала значительное влияние на развитие и формирование самодеятельного и профессионального хореографического искусства и вместе с тем на региональную художественную культуру в целом; на примере хореографии различных этносов региона выявляется динамика интрепретаций мифов, ритуалов и традиционных игр в различных формах сценической хореографии: хореографической композиции, танцевальной сюите, вокально-хореографической картине, этнобалете. Анализ балетмейстерских приемов, применяемых известными деятелями хореографического искусства при реконструкции традиционных игр в разные формы сценической хореографии, показал, что основными приемами являются: использование традиционного орнамента в качестве рисунков танца, неоднократное повторение (цитирование) особо значимых моментов, широкое использование мизансцен, «стоп-кадров» и др. Овладение основными принципами и методами творческого процесса будет способствовать созданию новых ярких самобытных произведений национального хореографического искусства.

Литература

1. Белов, Ю. А. Историческая реконструкция восточных славян [Текст] / Ю. А. Белов. — Санкт-Петербург : Питер, 2011. — 160 с.

2. Дубских, Т. М. Обучение народно-сценическому танцу : монография [Текст] / Т. М. Дубских ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. — 2-е изд, испр. — Челябинск, 2010. — 130 с.

3. Королева, Э. А. Ранние формы танца [Текст] / Э. А. Королева ; АН Молд ССР. Отдел этнографии и искусствоведения. — Кишинев : «Штиинца», 1977. — 215 с.

4. Фомин, А. Понятие «танец» и его структура [Текст] / А. Фомин // Народный танец: Проблемы изучения. — Санкт-Петербург, 1991. — С. 60–76.

Кашин К. С.

ОБСУЖДЕНИЕ СТАЛИНСКОЙ КОНСТИТУЦИИ В ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Преобразование экономики в 1930-е гг. при усилении командно-административных начал в управлении привели к формированию новой модели общества, связанной с массовым «огосударствлением» народного хозяйства. Произошедшие изменения в экономическом, политическом и социальном развитии молодого советского государства потребовали изменения Основного закона. Декларируя создание подлинно социалистического государства, всенародное обсуждение Конституции должно было продемонстрировать миру реальное участие населения в принятии важнейших решений страны. В 1936 г. в СССР началось массовое обсуждение проекта новой Конституции. Активность населения

страны в обсуждении и внесении поправок и предложений в проект Основного закона была санкционирована властями. Слова И. В. Сталина о том, что в обсуждении проекта должен участвовать каждый взрослый человек государства, указали направление работы партийной и советской элиты. В течение полугода в стране прошло 48 189 пленумов Советов, 79 294 заседания секций и депутатских групп, 411 100 собраний трудящихся, посвященных обсуждению проекта Конституции, где приняло участие до 54,5 млн человек [1].

Процесс «всенародного обсуждения» летом-осенью 1936 г. в Челябинской области имел как общие для всей страны черты, так и местную специфику обсуждения. Вся периодическая печать являлась органом комитетов ВКП(б) и ВЛКСМ и имела цель включать рядового обывателя в общегосударственные интересы. При обсуждении в газете Конституции осуществлялась трансляция социально-правильных идей для формирования советских идеалов. По свидетельству документа, «проект Конституции СССР в первый же день получения текста был опубликован в областной газете “Челябинский рабочий” и затем во всех районных и городских газетах. В сельсоветы проект Конституции послан в плакатах и брошюрах. В национальных районах проект Конституции размножен на национальном языке через районную печать. Брошюры с проектом Конституции разосланы также на украинском и мордовском языках» [2, с. 39].

В районах по организации обсуждения проекта Конституции проведены пленумы райисполкомов, единые партийно-советские дни и совещания отдельно: председательсоветов, значкистов, предколхозов, председельпо, бригадиров, председателей секций и других, охватившие, по неполным данным, свыше 12 000 человек сельского актива [3, л. 2].

Обсуждение проекта Конституции проходит при огромной активности трудящихся, сопровождается подъемом стахановского движения в промышленности и сельском хозяйстве, принятием соцобязательств об уборке хлеба без потерь и досрочной хлебосдаче, улучшении культурной работы и работы по благоустройству города и деревни [3, л. 2].

По неполным данным, в городах и заводах, на собраниях приняло участие свыше 400 000 избирателей, на колхозных собраниях и в бригадах свыше 600 000 человек [3, л. 2].

Проект Конституции обсуждался на пленумах городских, поселковых и сельских советов с участием членов секций и депутатских групп, на колхозных, бригадных собраниях. В ряде сельсоветов проект Конституции предварительно раздавался каждому колхознику («Красная Нива» Большаковского сельского совета Чебаркульского района, «Труженик» Сугоякского сельсовета Бродокалмакского района, «Новый Путь», «Красная звезда», «Путь Ленина» Есаульского сельсовета Сосновского района и других). Исходя из этого, можно отметить широкую вовлеченность населения в обсуждение данного документа [3, л. 4].

Вместе с тем, сам ход обсуждения, предложения строго были зафиксированы в стенограммах, что предоставляет нам возможность посмотреть, какие же статьи волновали граждан. Приведем некоторые предложения.

Статья 143. Государственный герб Союза Советских Социалистических Республик состоит из серпа и молота на земном шаре, изображенном в лучах солнца и обрамленном колосьями, с надписью на языках союзных республик: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Наверху герба имеется пятиконечная звезда.

Предложения:

«Дополнить к гербу СССР — к серпу и молоту — трактор и комбайн».

«Вместо серпа и молота поставить трактор и самолет».

«Серп и молот на гербе СССР заменить домной и комбайном».

«Изобразить на гербе эмблему, отражавшую индустриальную республику».

«Заменить серп и молот орудием высшей техники, отразив и авиацию».

«Земной шар с воткнутым в него красным знаменем и пятиконечной звездой над ним, вот что я предлагаю: если обязательно в герб нужны орудия труда, пусть будет трактор, отбойный молоток, которым Алексей Стаханов начал стахановское движение, подъемный кран, а не крестьянский серп и кузнечный молот» [4, л. 2].

Статья 146. Столицею Союза Советских Социалистических Республик является город Москва.

Предложения:

«Столицу Союза отнести дальше от границы с образованием ее в г. Свердловске».

«Городу Москве — столице Великой Социалистической родины присвоить звание — имя Гениального вождя товарища Сталина» [4, л. 4].

Статья 131. Каждый гражданин СССР обязан беречь и укреплять общественную, социалистическую собственность, как священную и неприкосновенную основу советского строя, как источник богатства и могущество родины, как источник зажиточной и культурной жизни всех трудящихся.

Лица, покушающиеся на общественную, социалистическую собственность, являются врагами народа.

«После слов: “являются врагами народа” дополнить: привлекаются к суровой ответственности».

«Лица, покушающиеся на социалистическую собственность, являются врагами народа».

«Слово “священная” как звучащее религиозно заменить “социалистическая”».

«Считать лодырей и хулиганов врагами народа».

«Лица, покушающиеся на общественную социалистическую собственность являются врагами народа, добавить “И караются по всей строгости закона вплоть до расстрела”» [3, л. 4].

Статья 124. В целях обеспечения за гражданами свободы совести церковь в СССР отделена от государства и школа от церкви. Свобода отправления религиозных культов и свобода антирелигиозной пропаганды признается за всеми гражданами.

Предложения:

«За принуждение детей к отправлению религиозных обрядов, за разлагающее влияние религиозных предрассудков на воспитание детей — ответственность перед государством и школой несут родители».

«Не допускается свобода слова, собраний и печати для служителей религиозных культов».

«Свободу религиозных культов ограничить рамками закрытых помещений».

«Принуждение несовершеннолетних к выполнению обрядов религиозных культов считать нарушением свободы совести и противоречием принципам Конституции».

«Всякая служба в мечети, церкви действительно является органами пропаганды против местной власти, поэтому считать необходимым борьбу в дальнейшем с этим вопросом».

«Запрещается пропаганда и агитация по вероисповеданию».

«Запретить религиозные шествия» [3, л. 10].

Таким образом, сталинское руководство реализовало поставленные в начале процедуры обсуждения цели. Большинство советских граждан было уверено, что принятие Конституции 1936 г. состоялось при их участии, и старалось соотнести реальную жизнь с конституционными нормами. Правительства разных стран, западная пресса признали демократический характер советского государства и были готовы заключать с ним международные договоры. Анализ процедуры обсуждения законопроекта как правоотношения, несмотря на ее формальный характер, показывает увеличение роли рядовых граждан в политической жизни государства. В советской правовой системе постепенно начали создаваться механизмы, позволяющие рядовым гражданам влиять на принятие решений по вопросам государственного значения.

Литература

1. Конституционное право России. Советское конституционное право от 1918 года до Сталинской Конституции. Конституция 1936 года: принятие, нововведения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.shpl.ru/index.phtml/.

2. Колпакова, Т. А. Обсуждение Сталинской Конституции в городе Комсомольск-на-Амуре [Текст] / Т. А. Колпакова // Амурский научный вестник. — 2014. — № 3. — С. 39–45.

3. Государственный архив Российской Федерации (далее — ГАРФ). Материалы об участии трудящихся Челябинской области во всенародном обсуждении проекта Сталинской Конституции. Ф. Р 1235 Оп. 76 Д. 56 Л. 2–4.

4. ГАРФ. Сводка дополнений и предложений по проекту Конституции СССР по Челябинской области. Ф. Р 3316 Оп. 41 Д. 139 Л. 1–2, 4, 10.

Кокорина Л. К., Черкасская Н. И.

ИЗ ИСТОРИИ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ № 4 г. ЧЕЛЯБИНСКА

17 ноября 1950 года решением исполнительного комитета Челябинского городского Совета депутатов трудящихся за № 888 «Об организации музыкальной школы в городе Челябинске в Ленинском районе» была открыта музыкальная школа № 4. Школа начала работать во Дворце культуры ЗСО (в настоящее время ДК «Станкомаш») в трех комнатах на третьем этаже здания.

Первым директором школы был назначен скрипач и замечательный организатор Николай Николаевич Левенсон. Коллектив педагогов состоял всего из трех человек: сам директор и опытные педагоги-пианисты — Анна Михайловна Броварец и Анна Семеновна Азова. Первый набор включал 25 учащихся. Одним из учеников Николая Николаевича Левенсона был Валерий Васильевич Михальченко, народный артист РФ, создатель и руководитель Челябинского Камерного хора (учился в ДШИ № 4 по классу скрипки).

Несмотря на трудное послевоенное время, маленький дружный коллектив музыкантов-энтузиастов сумел создать в школе творческую, доброжелательную атмосферу. Немногочисленные ученики шли в школу с удовольствием, за новыми интересными впечатлениями. При школе работала небольшая библиотека. Выпускные экзамены и концерты проходили в зале на третьем этаже на большом рояле в очень волнующей, торжественной обстановке. Председателем экзаменационной комиссии были ведущие специалисты Челябинского музыкального училища. Так, в 1959 году председателем комиссии по классу фортепиано была замечательная пианистка и педагог Ревекка Германовна Гитлин. Она не только принимала выпускные экзамены, но и, как добрый друг и наставник, давала рекомендации учащимся-пианистам при поступлении в музыкальное училище. По ее совету Ирина Барская и я (Наталья Черкасская) поступили в музыкальное училище и навсегда связали свою жизнь с музыкой.

Постепенно школа расширялась, появились молодые педагоги-пианисты, крепкие хорошие профессионалы: Вайнтрауб (Рудерман) Евгения Евсеевна, Сибуль (Козак) Майя Эдуардовна. Несколько позднее было создано народное отделение во главе с Юрием Никифоровичем Кирилловым.

Впоследствии под школу была отдана часть двухэтажного жилого дома по улице Коммунаров. Прошла реконструкция здания, и количество классов выросло до тридцати восьми. В школе появился концертный зал и хоровой класс.

С каждым годом увеличивался контингент учащихся. В 1956 году открылось вечернее отделение. На нем учились дети старших классов и взрослые люди. В том же году состоялся первый выпуск народного отделения, в 1958 — струнного и фортепианного отделений. Около 25 % выпускников продолжили обучение в средних и высших учебных заведениях культуры и искусства.

Школе повезло на ответственных умных руководителей. В разное время ее возглавляли: Владимир Александрович Песков (1976–2005), заслуженный работник культуры РФ, Борис Леонидович Шмыров (2005–2011). Они укрепляли материально-техническую базу всех отделений, приобретали новые музыкальные инструменты для струнного, народного, фортепианного и эстрадного отделений, пополняли библиотечный фонд. В. А. Песков выступил с инициативой о создании первой в городе школы искусств, которая была поддержана городской администрацией, и в 1979 г. музыкальной школе № 4 был присвоен статус школы искусств, что позволило открыть новые отделения: эстрадное, хореографическое, декоративно-прикладного искусства.

Борис Леонидович Шмыров работал в Областном совете профсоюзов. В начале 1990-х годов был одним из организаторов негосударственной радиостанции «Интерволна» и возглавил корреспондентский пункт НТВ, ТВЦ в Челябинске. В 2005 г. стал директором МУДОД ДШИ № 4. В памяти коллектива он остался образцом истинного интеллигента, радевшего о престиже школы.

Сегодня в школе функционируют 9 отделений: фортепианное, струнное, духовых и ударных инструментов, народных инструментов, хоровое, эстрадное, художественное, хореографическое и теоретическое.

Школа гордится многими выпускниками. Среди них — Геннадий Петрович Пашков, профессор и декан факультета музыкального искусства ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского; Алексей Алексеевич Чашников — лауреат Всероссийских и Международных конкурсов скрипачей, профессор скрипичного класса при государственной школе г. Сан-Паулу (Бразилия).

Выпускники школы после окончания средних и высших учебных заведений возвращаются работать в alma mater, что делает атмосферу дружелюбной, ведь многие помнят друг друга с детства и считают коллег родными людьми.

Школа живет полной жизнью, пополняются ряды преподавателей, приходят молодые перспективные педагоги.

Литература

1. Лютов, В. В. Музыка среди деревьев [Текст] / В. В. Лютов, О. Вепрев // Вглядываясь в Ленинский. — Екатеринбург : БКИ, 2015. — С. 102–103. — (Национальное достояние России. Малая серия).

2. О школе [Электронный ресурс] // Детская школа искусств № 4 г. Челябинска. Официальный сайт. — Режим доступа: http://dish4chel.ru (дата обращения: 30.12.2016).

Лазарева Л. Н.

ТРАДИЦИОННЫЙ ПРАЗДНИЧНЫЙ КАЛЕНДАРЬ НАРОДА ЭРЗЯ — ЭРЗЯНЬ РАСЬКЕНТЬ ИЕНЬ КОВКЕРЬКС

Реконструировать традиционный праздничный календарь народа эрзя сложно по многим причинам. Одна из них — непримиримое неприятие двух народов, эрзя и мокши (этнонима «мордва»). Тут также имеет значение установившееся в научном мире теоретическое обоснование их общих генетических корней, общей этнической истории и лишь позднего разделения на два субэтноса. Есть Мордовия, но нет мордовского языка, то есть нет первичной основы идентификации. Русскоязычная литература такой концепции не придерживается, используя по традиции общий термин «мордва», считающийся в самой Мордовии оскорбительным. Вторая причина — это сложность картины этнической истории всех народов, относящихся к Волго-Уральской историко-этнографической области.

Эрзя и мокша относятся к восточно-финской группе уральской языковой семьи, являясь в ней самой многочисленной.

Первые следы пребывания человека на территории Мордовии датируются мезолитом (8–5 тыс. лет до н. э.); в неолите она была прочно освоена человеком. По мнению исследователей, когда-то прародина племен уральской языковой общности, включавших предков финно-угров и самодийцев, располагалась в районе Урала, откуда они в мезолите стали расселяться на запад до восточной Прибалтики (эстонцы, вепсы, саамы, финны и др.). Мордовские племена занимали в первом тысячелетии н. э. значительно более широкую территорию, чем сегодня. В это же время мордва имела активные контакты с Прикамьем, Кавказом, позже — со славянскими племенами. В VIII в. в Среднем Поволжье появляются древние булгары, тоже повлиявшие на формирование древнемордовской культуры; к тому же, южные мордовские племена входили в зону политического и культурного воздействия Хазарского каганата. Тесными были связи мордвы с аланскими племенами Подонья. Заметное влияние на мордву оказали древнерусские переселенцы X–XIII вв., бежавшие от феодального гнета и создававшие мордовско-русские селища. Например, в это время группы крестьян-переселенцев образовали Пургасову Русь с административным подчинением мордовскому князю Пургасу. Межэтнические связи мордовского народа, как и любого другого, многочисленные и не прекращающиеся по сей день, поэтому выделить аутентичные архетипические образования, думается, невозможно. Можно согласиться с версией исследователей, считающих, что разделению мордвы на «эрзя» и «мокшу» способствовала обширность территории их расселения, затруднившая контакты между племенными образованиями. Территориальная разобщенность обусловила их связи с разными живущими рядом народами и племенами, что порождало особенности в языке, антропологическом облике, культуре и быте.

Большую трудность в праздничном календаре любого народа представляет разграничение обрядовых действ на главные и частные, к тому же часто переплетаются понятия «праздник», «обряд», «обычай», «правило», тем более когда изучаешь культуру «другого языка».

Что касается календаря народа эрзя, то здесь проявляет себя вечный закон движения культуры: тип хозяйственно-культурной деятельности диктует и тип праздника. Эрзя в первую очередь земледельцы, поэтому их календарь тесно связан с циклами сельскохозяйственных забот, отражающих постоянную тревогу за урожай и приплод скота. Традиционные праздники проходили в виде молян — озксов, своеобразных заговоров, народных молитв, не имеющих общих корней с православием в силу первичности появления (неолитический период) и характерной особенности речевой структуры. По функциональной заданности озксы подразделялись на сельские моления (велень озксы), родовые (раськень озксы), общенародные, то есть молены — основная структурная единица каждого традиционного праздника. Отголоски деления социального сообщества на половозрастные группы сказались на классификации озксов: «бабань озкс» — моления старух; «атянь озкс» — моление стариков»; «авань озкс» — моление женщин; «тейтерень озкс» — моление девушек. Большинство озксов не имеют точной даты, поэтому в праздничном календаре они могут перемещаться. Особенности всех без исключения озксов заключаются в соблюдении точных правил их проведения: за день до окзса моются в бане и надевают чистое (лучше — новое) платье; в молении обращаются на восток, вздымая руки вверх или скрещивая их на груди ладонями под мышки и кланяются; тексты молен передаются «по колену», от старших младшим, при этом возможны творческие вариации, но в рамках традиции.

Эрзя хорошо знают и помнят своих зооантропоморфных предков: это люди-птицы; люди-рыбы; люди-медведи; люди-пчелы. По поверью предки жили в мифическое время, именуемое «кедэрень пиньге», т. е. «стародавний век», которое следует отличать от «тюшьтянь пиньге», времени, когда во главе племен стояли тюштя (князья).

И последнее. В традиционном календаре праздники, как правило, выступают не поодиночке, а «гнездом» — это когда внутри конкретного временного пространства проходит группа праздников, символически отражая и поддерживая «ось времени» художественными средствами, выявляя его суть. К примеру, в русском календаре такое «гнездо» представлено равноденствием (22 марта); в это время проходит Масленица, Новый год, 24 марта — Комоедица (праздник медведя), 25 марта — День птиц и змей. Такая совмещенность повышает семиотичность праздничного действия и увеличивает его технологические возможности использования разных знаковых систем.

Народам северного полушария известны даты равноденствия весеннего (21–21 марта), когда солнце из южного полушария возвращается в северное, и

осеннего (21–23 сентября), когда оно переходит из северного в южное полушарие, а также дни солнцеворотов: зимнего (25 декабря) и летнего (22 июня). В научной литературе праздничные календари начинаются с зимнего солнцеворота.

1. **Роштовань кудо** — Рождественский дом (25 декабря)
   Калядань чи, Таргочи — Зимнее колядование
2. **Од ие** — Новый год (1 января)
   Васенце якшамковань — День святого Василия
3. **Крещенья** — День крещения Иисуса Христа
4. **Мастя, Нилеце — дяволькован** — Масленица
   Таргочи, Кирякс чи
5. **Благовещенья** — Благовещение
6. **Од ие** — Новый год (22марта, день равноденствия)
   Атянь — Авань озкс — Родительские моления
   Норов жорчень чи — Встреча весны, день жаворонка
7. **Ливтема (выпустить) — Совавтоли (впустить) озкс** или **Скалонь ливтема** — Моление первого выгона скота
   Од толонь чи — Добывание нового огня
8. **Эрбань чи, Эрьба** — Вербный день, моление ветру (где-то 11 апреля)
   Ашо кал озкс — Моление покровительнице рыболовства — Белой рыбе
9. **Инечи** — Великий день, Пасха, моление зарождению новой жизни
   Од толонь чи — День нового огня
10. **Кереть озкс** — Первое весеннее моление, моление плуга, праздник первой борозды
    Видемадо икеле озкс — Предпосевные моления
11. **Сараз озкс (сораз — курица)** — Моление, посвященное божеству поля Норов аве (апрель — начало мая)
    Ала шань озкс — Моление о лошадях
    Скал озкс — Моление о коровах
12. **Кизе Микола** — Летний Микола
13. **Видемадо мейле озкс** — Послепосевное моление
    Од толонь чи — День нового огня
14. **Тровиця, Акша- Келу, Туньдонь ильтямо** (карнавал) — Троица, моление березе или березовое моление (50 дней от Пасхи)
15. **Овто чи, Медень чи, Балтай** — День медведя и меда (через неделю от Троицы)
16. **Пиземень озкс** — Моление о дожде
    Грань озкс — Моление на меже
17. **Велень озкс** — Сельское моление (конец июня)
    Атян озкс — Мужское моление
    бабань озкс или **бабань каша** — Женское моление

	Букань озкс	— Моление об урожае
18.	**Лайме озкс**	— Моление перед сенокосом
	Пакся эмежэнь кочкам озкс	— Моление перед прополкой полей
19.	**Туньдонь ильтема, Петров день**	— Проводы весны, моление о будущем урожае богине Пакся аве (29 июня)
20.	**Кизень вастома чи**	— День встречи лета (22 июня)
	Од толонь чи	— День нового огня
	Колмоце Аштемковань Таргочи	— Летнее колядование
21.	**Васенце медьковань таргочи**	— Моление меду (первое воскресенье июля)
22.	**Валнова чи**	— Моление о поливе, день небесного полива(1–2 воскресенье июля)
	Ведень чи	— Моление воде, поклонение воде
23.	**Пакся авань**	— Моление богине полей (14 августа)
	Норововань чи, Норов аве	— Моление богине плодородия
24.	**Умарь озкс**	— Яблочные моления (19 августа)
25.	**Ала шань озкс, Лишмень озкс**	— Моление о лошадях
26.	**Тарваз озкс**	— Моление серпа (после урожая)
27.	**Велень озкс**	— Сельское осеннее моление
	Паронь пандола	— Плата за добро, за урожай
28.	**Озим озкс**	— Моление озимых (15 сентября)
29.	**Кереметь озкс**	— Моление домовому (22 сентября)
	Куд — Юрт аве	— Моление покровителю дома и двора
30.	**Покров баба**	— День Покрова, моление женщин (начало октября, сейчас 14 октября)
31.	**Авын аве озкс**	— Моление в овине (октябрь)
32.	**Тейтерень пиянь кудо**	— Девичий дом пива, моление девушек
33.	**Тувоньсянь озкс**	— Моление за свиней
34	**Масторовань чи озкс**	— Моление и поклонение Матери-земли

Необходимо оговориться, что календарь, возможно, не полный, а где-то неточный, поскольку переводная литература содержит много погрешностей, которые обусловлены естественными причинами: при переводе с одного языка на другой и в силу многозначности самих слов увеличивается возможность «подвижности» смысла. Но даже при первом взгляде на даты праздничных действ, характер их проведения, набор структурных элементов: ряженья, игры, обхода домов, подарков, культа предков, связи с природой — обращаешь внимание на типологически сходные традиции празднования народа эрзя и народов других лингвистических групп.

Литература

1. Корнишина, Г. А. Традиционно-обрядовая культура мордвы [Текст] / Г. А. Корнишина. — Саранск, 2007.

2. Мокшин, Н. Ф. Боги и сказания мордвы [Текст] / Н. Ф. Мокшин. — Саранск, 2007.

3. Современная этническая культура финно-угров Поволжья Приуралья [Текст]. — Йошкар-Ола, 2002.

Леготина А. В.

СТИЛЬ МОДЕРН И ЕГО РОЛЬ В ОБНОВЛЕНИИ ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ АРХИТЕКТУРЫ ОРЕНБУРГСКОЙ ГУБЕРНИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Рубеж XIX–XX веков стал в мировой культуре временем тотального поиска: новых форм в искусстве, междисциплинарных связей между его различными видами и возможностей отказа от обращения к художественному наследию.

Идеи обновления, буквально витавшие в воздухе, давали вдохновение архитекторам, живописцам, писателям, зачастую делая их универсальными творцами. Неизменным было желание создать новую художественную традицию, соответствующую духу их времени. Данное исследование будет посвящено архитектурной практике городов Оренбургской губернии и эволюции модерна в этом регионе, географическая удаленность которого стала основной причиной, повлиявшей на несколько отличный от центральных городов Российской империи ход становления и развития нового стиля.

Стремление к созданию «новой», свободной от реминисценций архитектуры, заложенное в программу модерна, на практике реализовывалась очень непросто. По своей природе этот вид искусства наиболее консервативен, а в региональном зодчестве эта характеристика становилась только очевиднее. При этом искусство исследуемого региона, несомненно, было частью общероссийских художественных процессов и следовало практически вслед за центрами развития модерна — Санкт-Петербургом, Москвой, Ригой и некоторыми другими городами.

Проблема невозможности резкого отказа от традиций прошлых эпох осозналась на этапе первой, национально-романтической вариации стиля, основанной на методе стилизации, т. е. переосмысления зодчества европейского и русского Средневековья. Это привело к появлению неорусской и неоготической разновидности стиля. Первым памятником русского модерна является церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево (арх. В. М. Васнецов, В. Д. Поленов, 1881–1882 гг.) [4, с. 66], в силуэте которой угадывается влияние древнерусского культового зодчества. А для раннего творчества архитектора Ф. О. Шехтеля характерной чертой стало обращение к неоготике (Москва, ул. Спиридоновка, 17; особняк З. Г. Морозовой, 1893–1898 гг.) [1, с. 65]. Следует отметить, что в период эклектики уже были предприняты попытки создания романтической архитектуры, но в их основе лежал метод стилизаторства, при котором внимание уделялось отдельной детали. Вследствие этого здания представляли собой не цельный, композиционно и стилистически точный объект, в нем, скорее, «перечислялись» наиболее типичные элементы того или иного стилевого направления, что стало в итоге главным поводом для критических отзывов в адрес эклектики.

В городах Оренбургской губернии романтические вариации русского модерна не особенно прижились. Например, неоготическое направление встретилось лишь однажды в городе Белорецк в здании водонапорной башни. Заказчиком постройки являлось семейство Вогау, имевшей немецкое происхождение, что, видимо, и послужило поводом для обращения к формам европейского Средневековья. Этот пример неоготики появился на Южном Урале очень поздно, ведь к 1916 году увлечение Средневековьем давно прошло, да и сам новый стиль уже практически утратил свою популярность. Традиционно в региональном зодчестве художественная система воспринималась в уже сложившимся виде и местными архитекторами использовались ее наиболее яркие стилистические признаки. Неорусский стиль вовсе оказался невостребованным, хотя известно, что на конкурс 1912 года С. Г. Гингером был представлен проект музейного здания для Оренбурга, отмеченный выразительным силуэтом и весьма динамичной объемно-пространственной композицией [2, с. 525] и при всех своих достоинствах нереализованный.

Интернациональная разновидность модерна в архитектурной практике Оренбургской губернии оказалась самой популярной. Затейливая, упругая линия, вдохновленная природными образами и ставшая основой эстетики модерна, встречается в городских постройках довольно часто. Узнаваемые формы этого направления понимались современными, модными и на ранних этапах активно применялись на уровне системы фасадной композиции. Начиная с 1908 года изменения коснулись и объемно-пространственных решений, которые стали заметно более сложными, склонными к асимметричным решения и демонстрирующими более тесную связь с внутренней конструкцией здания (дом Ф. Б. Сачкова, 1908; Оренбург, ул. Кирова, 9) [3, с. 38–39] Однако стоит отметить, что наиболее интенсивно процессы восприятия новых тенденций протекали в губернском Оренбурге, в уездных городах признаки модерна появлялись на уровне декоративного убранства и зачастую сосуществовали с традиционными ордерными элементами.

Параллельно с интернациональной на Южном Урале развивалась и рациональная ветвь модерна, наиболее точно и ярко воплощающая идеи новой архитектуры: рациональный подход, использование только современных приемов и технологий строительства, отказ от излишнего декора, лаконичность. Эти принципы и стали главным достижением зодчества первого десятилетия XX века, а «отречение» от узнаваемых, просуществовавших не одно столетие, изобразительных форм в итоге привело к абстрактному пониманию архитектуры и предопределили дальнейшее развитие этого искусства. Небольшое количество памятников рационального модерна (было выявлено около пяти объектов на всей территории Оренбургской губернии) объясняется не только высокими профессиональными требованиями, предъявляемыми к исполнителю заказа, но и высокой

стоимостью самой постройки, поскольку обязательным признаком считалось использование последних достижений строительной науки и техники. Наиболее полно требования рационального модерна воплощены в городском особняке, расположенном в Оренбурге на улице Парижской коммуны, 21 (1914). Его появление, как и нескольких других, но уже общественных сооружений, судя по всему, связано с поездкой городского архитектора А. Н. Геппенера на V съезд зодчих в Москву в декабре 1913 года, где он имел возможность познакомиться с современными архитектурными тенденциями и затем воплотить в застройке вверенного ему города.

Консервативность, свойственная региональной культуре, несомненно, тормозила обновление архитектурных форм. Процесс внедрения принципов нового стиля в застройку городов Оренбургской губернии протекал не очень интенсивно, лишь отчасти повторяя эволюцию русского модерна, а становление его отдельных направлений проходило практически параллельно. Тем не менее очевидна успешность эксперимента по внедрению приемов стиля модерн в архитектуру Южного Урала.

Литература

1. Кириченко, Е. И. Архитектурное наследие России. Федор Шехтель [Текст] / Е. И. Кириченко, А. В. Руденцов, М. П. Федина, В. Л. Горбунов. — Москва : ООО «Издательский дом Руденцовых», 2011. — 511 с.

2. Лисовский, В. Г. Архитектура России XVIII — начала XX века. Поиски национального стиля [Текст] / В. Г. Лисовский. — Москва : Белый город, 2009. — 548 с.

3. Найданов, Г. А. Модерн Оренбурга [Текст] / Г. А. Найданов, В. В. Савин, А. А. Глошкина. — Оренбург : Оренбургское книжное издательство, 2007. — 112 с.

4. Рыбаков, И. А. По Радонежской земле [Текст] / И. А. Рыбаков. — Москва : Вече, 2009. — 160 с.

Лешуков А. Г.

РЕКЛАМА ОТДЕЛЬНЫХ КУЛЬТУРНО-ЗРЕЛИЩНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ В РОССИИ В НАЧАЛЕ XIX в.

В начале XIX в. в Российской империи продолжала развиваться культурно-досуговая сфера в направлениях, которые определились еще в XVIII в. Это были различного рода театральные представления в публичных государственных и дворянских частных театрах. Особой разновидностью культурно-зрелищных развлечений были ярмарочные балаганные и цирковые представления. Кроме того, разнообразные формы балов: придворные, губернские, дворянские, офицерские. Также можно назвать маскарады, устраиваемые в период крупных светских и церковных праздников: новогодних, рождественских, масленичных. Вкупе с ними происходили массовые гулянья, часто приуроченные к официаль-

ным празднествам — коронациям, дням тезоименитства императора или важных государственных особ, годовщинам вступления на престол, свадебным церемониям членов царской фамилии и аристократов. Еще одной формой развлечений были карнавальные шествия, а также тематические фейерверки [4, с. 23–45].

Отдельные формы культурно-зрелищных мероприятий получили свое развитие именно в начале XIX в. Здесь мы можем назвать различного рода выставки, которые помимо совершенствования коммуникации в торгово-промышленной сфере, становились интереснейшим зрелищем. Первая промышленная выставка состоялась в России в 1829 г. в Санкт-Петербурге [3, с. 326].

Несколько раньше промышленных и сельскохозяйственных выставок в России появилась практика проведения публичных художественных выставок. Таким знаковым событием стала персональная художественная выставка популярного в конце XVIII в. в Европе моравского художника Мартина Фердинанда Квадаля, выпускника Французской королевской академии изящных искусств. Он прибыл в Россию в 1797 г. для работы над историческим полотном «Коронация Павла I и Марии Федоровны». Работа заняла у художника несколько лет, все это время художник пробыл в России, написав кроме того картину «Коронация Александра I», и в 1803 г. организовал в Санкт-Петербурге персональную выставку. Это было новое для России культурно-зрелищное мероприятие. В европейских столицах персональные художественные выставки появились незадолго до этого [1, с. 152].

Художник опубликовал в газете «Санкт-Петербургские ведомости» рекламное объявление, анонсировавшее открытие в центре города, на углу Большой Морской улицы и Невского проспекта, живописной палатки, или картинного шалаша (от фр. tente pittoresque) [2, с. 3]. Объявление озаглавлено на французском языке — “Tente pittoresque”. Основной текст объявления на русском. Сообщается, что палатка живописных картин работы Квадала, в числе которых конный портрет императора Александра I, а также портрет «блаженной памяти императора Павла I», открыта с 9 часов утра до 5 вечера. Указана стоимость посещения выставки — 1 рубль серебром. Также содержатся дополнительные сведения: уточнение местоположения павильона — «на Невской перспективе против аглинскаго магазина»; обещание комфортных условий для просмотра — «палатка хорошо натоплена», т. к. выставка проходила в январе во время крещенских морозов. Объявление размещено на страницах популярного в столичной культурной среде периодического издания. Специальные страницы для размещения объявлений располагались в конце издания. Объявление не выделено каким-либо способом, но титул и имя государя императора набраны заглавными буквами, что соответствовало требованиям этикета и типографики XIX в. [2, с. 11].

Достаточно высокая стоимость входа на выставку скорее всего характерна для того периода. Можно объяснить это четким разделением культурно-зрелищных мероприятий по целевой аудитории. Данная экспозиция предназначалась для имущих классов. Разделение русской культуры начала XIX в. на дворянскую и народную проявлялось и в других культурно-зрелищных формах.

Об элитарном характере мероприятия свидетельствует и форма рекламы, продвигавшей это действо. Речь идет о каталоге картин, который вручался бесплатно каждому оплатившему вход в живописную палатку. Рекламное издание представляло собой реестр на французском языке, в котором перечислены названия 32 живописных работ. Каждая работа пронумерована, к некоторым картинам даны краткие аннотации содержания. Каталог не содержит декоративных элементов оформления, номера картин помещены по центру полосы, основной текст — по ширине, с отступом слева для первой строки. Нумерация страниц сверху, по центру [2, с. 13].

Необходимо отметить, что несколько ранее, в 1801 г., М. Ф. Квадаль опубликовал в Санкт-Петербургских ведомостях объявление об окончании работы над картиной «Коронация Павла I и Марии Федоровны» с приглашением желающих видеть результат в доме № 216 по Английской набережной, два раза в неделю, по понедельникам и пятницам с десяти до двух часов. Таким образом, мы можем назвать это рекламой выставки одной картины, которую автор отчаялся продать императору для оформления интерьеров его новой резиденции — Михайловского замка [2, с. 10] и поэтому решил представить зрителям.

Таким образом, развитие культурно-зрелищной сферы в России в начале XIX в. происходило в соответствии с общеевропейскими тенденциями. Существовало разделение культуры на типы: элитарную и народную, что проявлялось в формах организации и проведения досуга. Появилась такая форма культурно-зрелищного мероприятия, как персональная выставка художника в специально устроенном временном помещении-павильоне. Продвижение новых культурно-зрелищных форм проводилось посредством привычных для целевой аудитории средств: рекламного объявления в массовом периодическом издании и рекламного текстового каталога. Определенная целевая аудитория прослеживается благодаря обозначенному ценовому фактору и языку в данной рекламной коммуникации, принятому в дворянской среде.

Литература

1. Головкин, Ф. Г. Двор и царствование Павла I. Портреты, воспоминания [Текст] / Ф. Г. Головкин ; пер. А. Кукель. — Москва : Олма-Пресс, 2003. — 224 с.

2. Коронация Павла I и Марии Федоровны. Картина Мартина Фердинанда Квадаля / Государственный Русский музей ; научн. рук. Е. Петрова, авт. статей: Н. Марушина, Е. Рипак. — Санкт-Петербург : Государственный Русский музей; Palace Editions, 2004. — 24 с.

3. Федько, В. П. Инфраструктура товарного рынка [Текст] / В. П. Федько, Н. Г. Федько. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2000. — 512 с.

4. Чеботарев, А. М. Культурно-зрелищная реклама петровского времени [Текст] : монография / А. М. Чеботарев ; Центр изучения истории российской рекламы. — Челябинск, 2016. — 82 с.

Отрыванова Л. П.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ РЕГУЛЯРНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ В РОССИИ (1930–1940 гг.)

Два технических достижения: «великий немой», как называли кино, и «великий невидимка» — радио — должны были соединиться, чтобы возникло телевидение. Путь к нему был долгим и сложным — это плод ума и рук многих и многих ученых, изобретателей, плод работы целых научных коллективов. Одни порождали идеи, другие воплощали эти идеи в приборы, третьи использовали эти приборы для тех или иных целей, в результате появилось телевидение.

Преподаватель физики Кронштадтского минного офицерского класса Александр Степанович Попов заставил служить человечеству электромагнитные колебания, обнаруженные Г. Герцем, — изобрел радио. (Заметим, что независимо от Попова то же осуществил Г. Маркони, но на полгода позже.) Изобретение Попова, продемонстрированное им 7 мая 1895 года, распространилось в мире с быстротой, в историческом смысле вполне сравнимой с быстротой распространения радиоволн.

Аппараты Попова (как и Маркони) были способны к передаче знаков телеграфной азбуки Морзе, но в форме более или менее продолжительных звуковых сигналов. Сущность изобретения совершенно точно отражало его название — «радиотелеграф». Усилия ученых всего мира, направленные к тому, чтобы передать по радио звучащее слово, увенчались успехом лишь в конце 10-х — начале 20-х годов XX столетия, благодаря гениальному изобретению, которое сделал для радиовещания Ли де Форест — изобретатель радиолампы. Если Попов с Маркони открыли беспроволочную радиосвязь с помощью азбуки Морзе, то изобретение де Фореста (1911 г.) позволило создать именно радиовещание. То, которое все мы знаем.

Что же это такое — телевидение? Впервые термин использован в 1900 году русским ученым Константином Перским во время IV Международного электротехнического конгресса, прошедшего в рамках Всемирной выставки в Париже.

Итак, смысл — в самом понятии: Fernsehen (нем.), Television (англ.), дальновидение (русская калька, имела хождение до начала 30-х гг. прошлого века). Значит, передача видимого изображения на расстояние. И все? Если так, то изобретение ТВ надо (учитывая, конечно, весь ход и развитие смежных наук) связы-

вать с двумя именами — немца Пауля Нипкова и русского (хотя тоже немца по происхождению) Бориса Львовича Розинга. Первый придумал способ развертки луча, пишущего изображение — «диск Нипкова». Оттуда и пошло направление так называемого «механического» телевидения. Розинг предложил идею передачи изображения, исключающего механические детали, т. е. чисто электронного, с использованием рентгеновской трубки.

Немец Пауль Нипков предложил осуществить разложение (развертку) изображения с помощью вращающегося диска, имеющего ряд небольших отверстий, расположенных по спирали.

Преподаватель петербургского Технологического института Борис Львович Розинг в 1907 году предложил (и запатентовал в России и за границей) идею, которая без принципиальных изменений сохранена в действующих и сейчас телевизорах. Идея эта состояла в том, чтобы использовать для преобразования электрических сигналов в светящиеся точки видимого изображения катодную (электронно-лучевую) трубку. Катодная трубка — основа современных телевизоров: нынешний телеэкран — не что иное, как сплюснутый торец катодной трубки.

Б. Л. Розинг сконструировал трубку, в которой поток электронов (катодный луч), вызванный фотоэффектом, «бомбардирует» торец, покрытый изнутри слоем вещества, способного под воздействием катодного луча светиться. В разработке Розинга анализ изображения осуществлялся с помощью оптико-механического (зеркально-барабанного) устройства, а синтез (развертка) изображения осуществлялся без использования оптико-механического устройства, как это стало непременным для электронных телевизионных систем лишь к середине 1930-х годов.

Так возникли два направления в развитии и опытном совершенствовании телевидения — «механическое» и электронное. Оба эти направления поиска имели своих горячих сторонников и противников, причем вполне обоснованно, так как оба обладали объективными достоинствами и столь же объективными ограничениями. Сигнал «механического» ТВ мог распространяться в среднем и длинном диапазонах волн, т. е. на большие, практически неограниченные расстояния.

Механическое телевещание в СССР

Плюсы механического телевидения: малострочное телевидение (с диском Нипкова) обладало той особенностью, что передачи его велись на длинных и средних радиоволнах, т. е. на большие, практически неограниченные расстояния. Зона действия телецентра была практически неограниченна: передачи из Москвы принимали и в Петропавловске, и в Берлине. Но вот «продукт на выходе» — картинка размером со спичечный коробок (размеры 3х4).

Собственно, телевидение начала 1930-х годов и осуществляло решение только одной задачи — внедрения идеи телевидения. Передачи же электронного телевидения, хотя и обладающего изображением гораздо более высокого каче-

ства, могут вестись лишь на ультракоротких волнах, которые распространяются только в пределах прямой видимости от антенны передатчика до антенны приемника. Следовательно, если бы советское телевидение начиналось как электронное, интерес к нему могли бы проявлять практически только жители Москвы и пригородов. Разумеется, такая ограниченность зоны действия телецентра ограничивала бы и возможность широкого распространения идеи телевидения.

1 октября 1931 года — дата рождения отечественного телевещания. В этот день в Москве началось телевещание на основе систем механического телевидения из телецентра на ул. Никольской, 7. Телепередача шла по двум каналам: для изображения и для звука. Так как не у всех зрителей был второй приемник (для звука), на экранах время от времени давались пояснительные надписи (как в «немом» кино), занимавшие весь кадр. Надписи делались на бумажной ленте, которая в процессе передачи перематывалась с одной катушки на другую. Дисковый передатчик (он же — камера) стоял в аппаратной, отделенной от павильона застекленным окном.

Начало регулярного малострочного телевещания в Москве — 15 ноября 1934 года. Передача длилась 25 минут и представляла собой эстрадный концерт. Основой малострочной телевизионной программы были эстрада и фрагменты театральных (по преимуществу балетных и оперных) спектаклей.

Из-за слабых возможностей механического телевидения телевизионщики были крайне ограничены в средствах. Им приходилось довольствоваться только крупными планами говорящих голов. Попытки смены планов приводили к полной неразборчивости изображения на экранах.

Зрители могли увидеть кинофильмы, но не такие, как сейчас. Это было не развлекательное кино, а пропагандистское, да и фильмами они назывались весьма условно. Как правило, демонстрировалась галерея портретов ударников труда или советских вождей, что сопровождалось закадровым текстом. Часто в студию приглашали различных ударников труда, летчиков и других знаменитостей, которых снимали крупным планом.

Как ни странно, регулярное телевещание было запущено в условиях, когда в стране вообще отсутствовало производство телевизоров. Поэтому первые передачи могли смотреть только наиболее продвинутые радиолюбители, которые были в состоянии собрать телеприемник своими руками.

Серийное производство первых советских телевизоров началось в 1933 году. Они выходили под брендом Б-2 в честь разработавшего их инженера Брейтбарта. Первый телевизор имел мало общего с современными телевизорами и представлял собой большую деревянную коробку с глазком. Этот глазок и был экраном телевизора. Изображение мало того что имело скверное качество, так еще и было крошечным, всего несколько миллиметров в диаметре, поэтому надо было применять особое стекло, которое увеличивало изображение до нескольких сантиметров.

Чтобы смотреть передачи по такому телевизору, надо было находиться вплотную к экрану, поэтому смотреть его одновременно мог только один человек.

Работа механического телевидения в 1933 году была прекращена, т. к. было признано перспективным электронное телевидение. Однако вскоре выяснилось, что прекращение передач преждевременно, ибо промышленность еще не освоила новую электронную аппаратуру. Поэтому 11 февраля 1934 г. передачи возобновились. Окончательно передачи «механического» телевидения прекратились 1 апреля 1941 г., когда уже работал Московский телецентр на Шаболовке.

Итак, этап механического телевидения — поистине «дальновидения» — был, безусловно, необходим в процессе возникновения и распространении в обществе идеи возможности видеть на расстоянии.

Литература

1. Голядкин, Н. А. История отечественного и зарубежного телевидения : учеб. пособие для студентов вузов [Текст] / Н. А. Голядкин. — Москва : Аспект Пресс, 2004. — 140 с.

2. Саппак, В. Телевидение и мы: Четыре беседы [Текст] / В. Саппак. — 3-е изд. — Москва : Искусство, 1988. — 167 с.

3. Телевизионная журналистика : учебник [Текст] / Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвик, А. Я. Юровский. — 4-е изд. — Москва : Изд-во МГУ ; Высш. шк., 2002. — 304 с.

4. Юровский, А. Я. Телевидение — поиски и решения. Очерки истории и теории советской тележурналистики [Текст] / А. Я. Юровский. — Москва : Искусство, 1983. — 215 с.

5. Борецкий, Р. А. Начало, или К истории телевидения [Текст] / Р. А. Борецкий. — Москва : Изд-во ВК, 2010. — 311 с.

6. Егоров, В. В. Телевидение между прошлым и будущим [Текст] / В. В. Егоров. — Москва : Воскресенье, 1999. — 416 с.

7. Зеркало нашей жизни: Страницы истории телевидения ЧГТРК [Текст] / ред. А. П. Ефименко, Т. Д. Николаева. — Челябинск, 2004. — 268 с.

8. Князев, А. А. Основы тележурналистики и телерепортажа : учеб. пособие [Текст] / Князев А. А. ; Кыргызско-Российский Славянский университет. — Бишкек : Изд-во КРСУ, 2001. — 160 с.

Пильникова А. В.

АНАЛИЗ ПРОСТРАНСТВА СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ ЛЕЧЕБНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.

Среда — один из главных факторов, формирующих эмоциональный фон человека. Потенциал использования окружения в воздействии на людей с отклонениями в психике довольно высок. Внешний вид специализированных учреждений для лечения душевнобольных сформировал определенный общественный

имидж этих заведений. Проследить зависимость эмоциональной реакции общества и пространственной среды можно на примерах архитектурных решений специальных общественных зданий начала XX века. Новые проекты значительно отличались от старых. Принципиально новые здания для лечебниц строили не всегда, зачастую их располагали в зданиях бывших тюрем, казарм, богаделен.

Терапевтическая среда в широком смысле — это сочетание самых различных мероприятий и воздействий на больного: географическое расположение больницы, ее архитектура, внутренняя структура, комфорт в отделениях и палатах, режим «открытых дверей», кафе, пунктов продажи, парикмахерских, совместные развлечения, различные виды занятости и пр. [3].

К началу XX века психиатрия стремительно развивалась как наука. Активно продолжалось строительство психиатрических лечебниц. Уже имевшиеся на тот момент бывшие смирительные дома и богадельни претерпевали изменения. Анализ внешнего вида некоторых из таких заведений позволит выделить основные черты, присущие им, проследить этапы развития их пространства [1].

Одна из таких больниц построена в начале XIX в. — так называемый Московский доллгауз (Психиатрическая больница № 3 им. В. А. Гиляровского), получивший в 1838 г. название Преображенской психиатрической больницы. Главный врач и исследователь этой больницы Н. Н. Баженов отмечал, что в годы царствования Николая I, помимо душевнобольных, здесь были размещены политически неблагонадежные лица, на деятельность учреждения была наложена «административно-полицейская печать». Это отразилось и на внешнем виде больницы: как указывает Н. Н. Баженов, здание стало приобретать более тюремный характер, появились металлические решетки на окнах. В ходе ревизий середины XIX в. было установлено ненадлежащее состояние помещений больницы, похожих скорее на места заключения, а не лечения, в связи с чем был разработан проект создания окружных психиатрических больниц [2]. Его воплощением стала только Казанская окружная психиатрическая больница. Проект оказался дорогостоящим, и от строительства остальных семи больниц отказались.

Первые корпуса московской психиатрической клинической больницы № 1 им. Н. А. Алексеева (в простонародье «Кащенко») были открыта в 1894 г. по инициативе городского главы города Н. А. Алексеева. Название же «Канатчикова дача» дано по местности, в которой построена больница — в середине XIX века там располагались загородные владения купца Канатчикова. Вторую очередь (открыта в 1905 г.) строил А. Ф. Мейснер. Больница представляет собой почти 25 гектаров парка, на территории которого расположены красные кирпичные здания. «В отделениях давно не было ремонта, желтая краска на стенах за долгие годы стала серой, протертый до дыр линолеум на полу во многих местах отклеился и лежит волнами, хотя в целом довольно чисто, лекарствами почти не пахнет: больница как больница, только на некоторых окнах решетки. Столовая —

неуютное помещение метров 30 с панелями из фанеры на стенах и закрытой белыми створками стойкой раздачи. Решеток на окнах нет, но и ручек тоже, так что открыть их невозможно». Больница построена по проекту архитектора Л. О. Васильева. Архитектурный стиль — эклектика. Кирпичный стиль конца XIX века [4].

В 1899 г. П. П. Кащенко приглашают занять пост директора первой, еще не построенной, психиатрической больницы в Санкт-Петербурге. Он принял участие в проекте и выбрал место для строительства — имение Сиворицы, ныне село Никольское Гатчинского района в 60 км от Санкт-Петербурга. К слову, многие психиатрические лечебницы, построенные после этой больницы, были также расположены в лесопарковых зонах, бывших имениях и усадьбах. Усадебный комплекс в Сиворицах был воплощен архитектором-классицистом И. Е. Старовым в 1775–1777 гг. Уже в начале 1909 г. строительство больницы было завершено. Комплекс зданий, созданный И. Ю. Мошинским, включал в себя около 30 зданий и сооружений на 925 га. Проект отвечал всем санитарно-гигиеническим и научно-техническим требованиям: павильонное расположение в парковой зоне, продуманный функционал, удобная планировка помещений. Хозяйство больницы включало оранжереи, теплицы, огороды, фруктовый сад, конюшню, скотный двор и мастерские. Пострадавшая в годы гражданской войны, Сиворицкая больница, именовавшаяся Ленинградской психиатрической больнице № 4 им. П. П. Кащенко, в 1920–1930-е гг. развивалась как крупный лечебный и научный центр.

История психиатрических лечебниц в Смоленске начинается в 1840 г. с постройки на Покровской горе «красивого каменного, в два этажа, с церковью внутри здания, в котором будут находиться смирительный дом и отделение для умалишенных». Следующим этапом стала организация сельскохозяйственной колонии «построенных весьма просто без всяких специальных приспособлений». Больница в поселке Гедеоновка представляла собой «живописный поселок, огороженный легкой решетчатой изгородью и по своей внешности ничем не напоминающий сумасшедшего дома». Строительство завершилось в 1905 г., в эту больницу были перевезены больные с Покровской горы. В первом отчете главный врач больницы В. М. Бяшков писал: «В настоящее время психиатрическая больница состоит из трех тесно связанных между собой отделов: собственно лечебницы, пансионерского поселка и существовавшей ранее колонии (имеется в виду колония для душевнобольных, существовавшая с 1888 года в Нижней Гедеоновке, где были размещены первые больные).

Подъезжая с шоссе, прямо видим перед собой двухэтажное здание, увенчанное куполом и крестом. Это так называемый административный корпус. Перед корпусом разбит цветник. По фасаду здание украшено майоликовой живописью, а под колокольней выставлена мозаичная икона, сделанная из мелких из-

разцов. Икона эта работы местного заводчика П. А. Будникова принесена им в дар новой лечебнице». К 1911 году на фоне переполнения лечебницы внимание врачей стал привлекать целый ряд недостатков зданий лечебницы и их крайне неуютный казарменный внутренний вид. «Выкрашенные в темно-серую краску стены, грязно-черный асфальтовый пол, частый переплет оконных рам — все это делает помещения для больных темными и мрачными».

Психиатрическая больница Святого Николая Чудотворца в Санкт-Петербурге построена по проекту Л. И. Шарлеманя 2-го в 1839 г. Главный корпус выдержан в стиле безордерного классицизма, расположен в глубине двора главным фасадом к реке Мойке. Сначала это был Исправительный дом с длинными коридорами и камерами-одиночками. После закрытия средства, выделяемые на его содержание, были переведены больнице. В 1874 г., после закрытия отделения для умалишенных при Обуховской больнице, и его содержание было также переведено больнице Св. Николая Чудотворца. В связи с этим началась реконструкция больницы, ею руководил архитектор А. Ф. Красовский. Работы продолжались до 1879 года. Было сделано несколько новых лестниц, устранены все темные помещения. Деревянные бараки, построенные ранее, были отремонтированы и приспособлены для летнего пребывания больных [5].

26 марта 1901 г. Государственный совет дал разрешение строить будущую психиатрическую больницу № 5. В 1902–1907 гг. в болотистых лесистых местах, мало пригодных для земледелия и неудобных для проживания, вдали от хороших дорог и подальше от местной железнодорожной станции, в селе Троицкое Московской губернии (бывшем имении князей Оболенских) построили психиатрическую лечебницу «для призрения душевнобольных преступников, опасных для общества» — ныне психиатрическая больница № 5. Особенность этой больницы от перечисленных выше в том, что это закрытая больница тюремного типа.

Поскольку будущая психбольница № 5 изначально проектировалась как заведение тюремного типа, это отразилось на всем архитектурном облике данного комплекса. Некоторые исследователи полагают, что автором проекта был архитектор, создавший знаменитую петербургскую тюрьму «Кресты». На эту мысль наводит и вид сверху на больничные постройки. В плане отчетливо проглядывается сочетание форм крестов и заглавной буквы «Н» по имени российского императора Николая II. Позже больница-тюрьма многократно достраивалась, добавлялись решетки и постоянно запертые металлические двери, появился высокий забор, системы видеонаблюдения, вооруженная охрана. Внешне больница в Троицком похожа на Алексеевскую: высокая кирпичная ограда, за которой между желтыми осенними деревьями проглядывают фасады кирпичных зданий начала прошлого века. Такой стиль заведения совершенно не соответствовал ожиданиям прогрессивных гуманистически-ориентированных психиатров и земских общественных организаций, которые стремились воплотить мечту не о

больнице-тюрьме, а о больнице-доме-санатории для душевнобольных. Но государство продвигало идею больницы-тюрьмы [5].

Исходя из анализа, выделяется типичное место расположения больниц — лесной массив в пригороде. Это можно объяснить стремлением психиатров того времени, с одной стороны, абстрагировать больных от социума, создав для них особую среду, а с другой — приблизить их содержание в клинике к «обычным» условиям [3]. То есть создать максимально комфортное пространство, которое не было бы похоже на больницу. Однако не всегда планировка помещений сохраняла первозданный вид. Говоря о планировке, мы имеем в виду либо его изначальный план, разработанный для постройки зданий, либо перепланировку уже существующего помещения, в котором размещена больница. Основные общие черты в решении зданий для психиатрических лечебниц того времени — кирпичный стиль. Он представляет собой рационализацию эклектики для массового и утилитарного строительства. Основные черты зданий того периода, осуществляющие свою деятельность и поныне, не изменились. На сегодняшний день существует множество разнообразных материалов и приемов их использования, позволяющих вывести строительство психиатрических больниц на качественно новый уровень. Однако зачастую психиатрические больницы имеют долгую историю существования и нуждаются в принципиально новом отношении к реконструкции.

Литература

1. Каннабих, Ю. В. История психиатрии [Текст] / Ю. В. Каннабих. — Москва : Харвест ; АСТ, 2014. — 559 с.

2. Ларина, Л. С. К истории психиатрической больницы № 3 им. В. А. Гиляровского (бывшей Преображенской больницы) [Текст] / Л. С. Ларина, Н. Т. Хохрина // Социальная и клиническая психиатрия. — 2008. — № 3. — С. 61–64.

3. Смирнова, Е. А. Влияние терапевтической среды на качество жизни и социальное функционирование потребителей психиатрической помощи [Текст] / Е. А. Смирнова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. — 2010. — № 4. — 321 с.

4. Социальная и клиническая психиатрия [Текст]. — 2006. — № 2. — 112 с.

5. Юдин, Т. И. Очерки истории отечественной психиатрии [Текст] / Т. И. Юдин. — Москва : МЕДГИЗ, 1951. — 481 с.

Терехов А. Н.

СОХРАНЕНИЕ ПАМЯТИ О ЧЕСМЕНСКОМ СРАЖЕНИИ В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ

В 2017 г. исполняется 5 лет с того момента, когда в Федеральный закон «О днях воинской славы и памятных датах России» было включено празднование победы в Чесменском сражении. В июле 2012 г. Президент РФ В. В. Путин

подписал поправки в закон, которые дополнили перечень дней воинской славы датой 7 июля — Днем победы русского флота над турецким флотом в Чесменском сражении.

Большой вклад в увековечивание этой памятной даты внесли Администрация и жители уникального Чесменского района Челябинской области.

Чесменское сражение является грандиозным морским боем блестящей эпохи парусного флота XVIII в. Оно произошло 26 июня (7 июля) 1770 г. во время русско-турецкой войны 1768–1774 гг. в бухте Чесма в Хиосском проливе Эгейского моря [3, с. 286–287]. Общее командование сухопутными и морскими силами осуществлялось графом А. Г. Орловым.

Русский флот под командованием адмиралов Г. А. Спиридова и С. К. Грейга блокировал турецкий флот в бухте Чесма (Чешме) на побережье Малой Азии и уничтожил его, что обеспечило русскому флоту господство в Эгейском море и блокаду Дарданелл. Турки потеряли в сражении 10 000 человек, русские — 11 человек убитыми. Адмирал Г. А. Спиридов сообщал об этой «морской виктории» императрице Екатерине II: «Неприятельский флот мы атаковали, разбили, разломали, сожгли, на небо пустили, в пепел обратили: а сами стали быть во всем архипелаге господствующими».

Чесменской бой между русским и турецким флотами является одним из крупнейших сражений парусного флота [12].

В XVIII в. сразу после Чесменского сражения стала увековечиваться память об этом грандиозном историческом событии.

Утверждают, что Чесменскую победу первыми прославили не художники и поэты, а петербургские модистки. Весьма авторитетный журнал «Модные ежемесячные сочинения» рекомендовал своим читательницам немедленно отказаться от шляпок, украшенных бантами и цветами. На смену устаревшим фасонам «Расцветающая приятность» и «Прелестная простота» пришли сооружения на голове немыслимых размеров, в центре которых возвышались модели кораблей.

Узнав о славной Чесменской победе, Екатерина II немедленно распорядилась построить в честь нее дворец. Его стали сооружать в том месте, где фельдкурьер вручил Екатерине II донесение о Чесменской победе: на левой стороне Большой Московской дороги, ведущей в Царское Село.

Финские крестьяне называли эту унылую петербургскую окраину Кикерикенсен — «лягушачье болото». Поэтому дворец именовался сначала Кикерекенсенинским, но поскольку русский человек ни запомнить, ни выговорить такое слово был не в состоянии, то в память о великой морской победе его назвали Чесменским [2].

Чесменский дворец стал одним из первых личных дворцов Екатерины II, которая распорядилась построить его «в азиатском вкусе по образцу замков, находящихся на берегах Босфора и Дарданелл». Это единственное в Санкт-

Петербурге здание, которое в плане представляет собой равносторонний треугольник.

Миниатюрный замок окружал ров с водой, через него был перекинут подъемный мостик, а поверху зубчатой башни ходил дозорный карлик. Екатерина II обожала такие экзотические забавы, а еще она была непревзойденной мастерицей политической пропаганды. В залах Чесменского дворца были представлены портреты всех правящих в 1775 г. европейских монархов. Таким образом Екатерина II подтверждала законность своего царствования.

После окончания строительства Чесменского дворца, вблизи него 6 июня 1777 г. в присутствии всего двора была заложена церковь во имя Рождества Иоанна Предтечи в память победы над турецким флотом при Чесме. На торжество Екатерина II пригласила шведского короля Густава III, напоминая ему о могуществе российского флота.

Церковь, как и дворец, возводили по проекту архитектора Ю. Л. Фельтена. Ее строили с 1777 по 1780 г. Она сооружена в псевдоготическом стиле. Розово-белые тона и вытянутые вверх 5 куполов очень живописны. Церковь Рождества Иоанна Предтечи больше известна под названием Чесменской [8, с. 252–253].

Петербургский журналист Наталья Дементьева пишет: «Если бы во времена Екатерины II существовал кинематограф, она непременно распорядилась бы снять кинофильм о Чесменской победе, но поскольку до этого было еще далеко, императрица заказала известному немецкому маринисту Якобу Гаккерту картины, которые воспроизводили все этапы славного сражения. Художник в это время жил в Италии, и, чтобы он мог достоверно изобразить уничтожение турецких кораблей, на рейде города Ливорно в присутствии огромной толпы зевак был взорван и затоплен русский фрегат “Святая Варвара”» [4, с. 28–29].

Всего известным немецким художником Якобом Филиппом Гаккертом было выполнено 12 картин, 6 из них посвящены непосредственно Чесменскому сражению. Самой известной картиной серии является полотно «Сожжение турецкого флота в ночь на 26 июня 1770 года».

В 1773 г. Я. Ф. Гаккерт завершил работу над картинами. Место для них было определено заранее. Им стал Аванзал Петергофского дворца. В 1779 г. крупные полотна (размер каждого 3,2×2,2 м.) заняли в нем свое место.

Воплощая в жизнь свой план монументальной пропаганды, Екатерина II развернулась во всю мощь в своем любимом Царскосельском парке. Здесь была сооружена Чесменская колонна. Она возвышается над водами Большого пруда [6].

Дорическая колонна высотой 25 м, выполненная по проекту архитектора Антонио Ринальди из олонецкого мрамора, была установлена в 1776 г. Прообразом памятника стали античные стены, украшенные отрубленными носами захваченных в плен кораблей. Орел на вершине колонны не только символ отваги и

силы, но и образное напоминание о герое Чесменского сражения — графе А. Г. Орлове.

Колонна, созданная в память о Чесменской победе, определившей исход русско-турецкой войны, символизирует силу и славу русского флота.

В XIX в. история Чесменского сражения вызывала интерес у государственных деятелей, писателей, художников.

По высочайшему повелению императора Николая I в 1830-х гг. началось заселение пустовавшего участка степи между Орской и Троицкой крепостями Оренбургской губернии [10, с. 358, 361]. В 1842–1843 гг. эта территория получила наименование Новолинейного района. Под новые поселения было выбрано 32 удобных участка. Сначала они представляли собой посты-поселения и числились под номерами.

В конце 1843 г. вышло «Положение», подписанное оренбургским генерал-губернатором В. А. Обручевым, которое предписывало всем новым казачьим поселениям присвоить имена в память о событиях военной истории России.

Пост № 30 в 1843 г. был назван в честь победы русского флота в Чесменском сражении и стал именоваться поселком Чесменским. Так на карте Южного Урала впервые появилось нынешнее село Чесма [11, с. 303–305].

Не обошел своим вниманием события Чесменского сражения величайший поэт и писатель России А. С. Пушкин. Работая над своей родословной, А. С. Пушкин изучил биографию И. А. Ганнибала, которому он приходился внучатым племянником.

И. А. Ганнибал вошел в российскую историю как талантливый военачальник, генерал-аншеф. Он был старшим из одиннадцати детей «арапа Петра Великого» А. П. Ганнибала. Служил в морской артиллерии, участвовал во многих морских сражениях, проявив мужество, храбрость и изобретательность.

В июне 1770 г. принимал участие в Чесменском сражении, во время которого отличился при изготовлении брандеров и обстреле артиллерией турецкого флота. И. А. Ганнибалом были изготовлены 3 брандера, которые в ночь на 26 июня взорвали весь турецкий флот, укрывшийся в Чесменской бухте.

А. С. Пушкин так написал о нем в стихотворении «Моя родословная»:

И был отец он Ганнибала,
Пред кем средь Чесменских пучин
Громада кораблей вставала
И пал впервые Наварин.

В XIX в. к теме Чесменского сражения обратился известный российский художник-маринист И. К. Айвазовский [1, с. 10–11, 27].

Романтическое мироощущение И. К. Айвазовского особенно ярко проявилось в серии, посвященной истории военно-морского флота России. В ней он изобразил все важнейшие сражения русских моряков.

В 1846–1848 гг. И. К. Айвазовский создал целый ряд превосходных полотен, изображающих морские баталии. Среди них особое место занимает картина «Чесменский бой» (1848 г.).

Эта эффектная картина рассказывает зрителю о важнейшем сражении русско-турецкой войны 1768–1774 гг. — Чесменском морском бое. На полотне изображен момент взрыва турецкого корабля. Сполохи пламени, клубы дыма, летящие вверх обломки написаны столь ярко, что все это напоминает иллюминацию.

Турецкие моряки пытаются спастись на обломках корабля. Общая «красивость» группы указывает на «академические» истоки творчества И. К. Айвазовского.

К флагману русского флота приближается шлюпка с группой лейтенанта Д. С. Ильина, только что взорвавшего свой брандер.

Эта картина свидетельствует о том, что победы русских моряков всегда восхищали И. К. Айвазовского.

События Чесменского сражения не забылись и в сложных социокультурных условиях XX в. Они по-прежнему прочно сохранялись в памяти россиян.

На Южном Урале 18 января 1935 г. был образован Чесменский район Челябинской области [11, с. 305–309]. Он создавался за счет разукрупнения Троицкого, Варненского, Качкарского и Нагайбакского районов. Административным центром района является село Чесма. Сегодня в районе насчитывается 32 населенных пункта, которые объединены в 12 сельских поселений.

На гербе Чесменского района изображена морская символика, отражающая историческое событие — Чесменское сражение 1770 г. между русской и турецкой эскадрами в Эгейском море.

Гордостью Чесменского района Челябинской области является историко-краеведческий музей имени А. Н. Беликова, где собраны уникальные экспонаты.

В Ленинграде в 60-е годы XX в. начались масштабные реставрационные работы Чесменской церкви по проекту архитектора А. П. Куликова. Были отремонтированы купола, укреплена кирпичная кладка, восстановлены утраченные элементы, отреставрированы интерьеры.

В декабре 1977 г. здесь открылся музей «Чесменская победа», являющийся филиалом Центрального Военно-морского музея [7, с. 739]. В экспозиции были представлены оружие, навигационные инструменты, обмундирование, боевые награды, флаги, картины и гравюры, иллюстрирующие эпизоды Чесменского сражения, уникальные модели кораблей. В 1994 году экспозиция «Чесменская победа» была переведена в Центральный Военно-морской музей.

1 июля 1994 г. здание Чесменского храма было возвращено Русской Православной Церкви. В настоящее время в церкви восстановлены иконостас и алтарь, возобновились регулярные богослужения.

В XX в. Чесменское сражение стало предметом серьезного научного исследования выдающегося историка, академика АН СССР Е. В. Тарле. Им была

подготовлена в 1945 г. солидная монография «Чесменский бой и первая русская экспедиция в Архипелаг. 1769–1774 гг.» [9].

События Чесменского сражения изобразил на своем полотне известный ленинградский художник А. М. Яковлев. Его диорама «Чесменское сражение» (160 м^2) занимала центральное место в экспозиции музея «Чесменская победа». Она размещалась в средней апсиде.

В июле 2006 г. в степном, отдаленном от морских берегов на тысячи километров, Чесменском районе Челябинской области был открыт монумент, олицетворяющий силу и мощь России [5].

За основу памятника воинской славы была взята величественная Чесменская колонна, возведенная в Царском Селе Антонио Ринальди в 70-х гг. XVIII в. Современную колонну изготовили мастера местного предприятия ООО «Яшма». Она является уменьшенной в четыре раза копией Чесменской колонны, установленной в Царском Селе. Интересно, что южноуральский орел на колонне значительно отличается от первоисточника. Орел в селе Чесма восседает на вершине, торжественно распахнув широкие крылья.

Колонна установлена на невысоком холме, обнесенном барьером из искусственного камня с небольшими газонами по сторонам. У холма композицию украшают макеты старинных пушек. К колонне ведут 10 красных ступеней. К подножию возлагают венки.

На протяжении нескольких веков в России сохраняется память о Чесменском сражении. Ему посвящены многочисленные произведения искусства, которые продолжают формировать патриотическое сознание граждан нашей страны. Очень важно и то, что мы, южноуральцы также связаны с героическими страницами нашей истории. Именно здесь расположен уникальный Чесменский район Челябинской области, жители которого развивают лучшие традиции военно-морского флота.

Литература

1. Айвазовский. Художественная галерея. — Москва, 2007. — Вып. № 31.

2. Баторевич, Н. И. Чесменский дворец [Текст] / Н. И. Баторевич. — Санкт-Петербург, 1997.

3. Большая иллюстрированная энциклопедия. В 32 томах [Текст]. — Москва, 2010. — Т. 30.

4. Дементьева, Н. Курсы политической кройки и шитья [Текст] / Н. Дементьева // Секретные материалы XX в. — 2013. — Июнь. — № 14.

5. Дубинин, Е. Чесменская колонна [Текст] / Е. Дубинин // Южноуральская панорама. — 2006. — 29 июля.

6. Гусаров, А. Ю. Памятники воинской славы Петербурга [Текст] / А. Ю. Гусаров. — Санкт-Петербург, 2010.

7. Российская музейная энциклопедия [Текст]. — Москва, 2005.

8. Санкт-Петербург. Занимательные вопросы и ответы [Текст]. — Санкт-Петербург, 2000.

9. Тарле, Е. В. Чесменский бой и первая русская экспедиция в Архипелаг. 1769–1774 [Текст] / Е. В. Тарле. — Москва : Изд-во АН СССР, 1945. — 110 с.

10. Челябинская область: путеводитель [Текст] / авт.-сост. Н. Денисова. — Челябинск, 2016.

11. Челябинская область: энциклопедия [Текст]. — Челябинск, 2006. — Т. 7.

12. Чесменское сражение. Морская слава России. Энциклопедия подвигов русских моряков в 64 главах [Текст]. — Санкт-Петербург, 2015. — Вып. 15.

Тищенко Е. В.

ГОСУДАРСТВО И ЦЕРКОВЬ ПЕРИОДА РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПОТРЯСЕНИЙ (1917–1922 гг.)

Уже в первые послереволюционные годы видные деятели коммунистической партии пытались сформулировать основные принципы религиозной политики советского государства, дать оценку той роли, которую сыграла Православная церковь в бурных событиях периода революции и Гражданской войны [1]. Доминировало представление о церкви исключительно как об одной из опор свергнутой царской власти, утверждение о ее контрреволюционной роли в ходе революции и Гражданской войны в России и эксплуататорской сущности ее взаимоотношений с широкими народными массами.

Авторы-атеисты прогнозировали неизбежность возникновения в среде духовенства приспособленческих тенденций, направленных на поиск путей сосуществования с коммунистической властью. Они не ставили перед собой собственно исследовательских задач. Появление работ было составной частью пропагандистской борьбы, которую вело в тот период советское государство с Православной церковью.

В 1950-е гг. начинается новый период в отечественной историографии. Значительно расширяется тематика исследований. Изучаются процессы формирования законодательной базы политики советского государства по отношению к религиозным организациям и первые шаги по претворению в жизнь принципов Декрета об отделении церкви от государства и других советских нормативных актов [2].

Сохраняется откровенная предвзятость. При подборе авторами источников преобладали ссылки на труды классиков марксизма-ленинизма, деятелей атеистического движения, декреты и постановления советской власти, периодические издания. Архивные материалы использовались в значительно меньшем объеме. Некритически заимствовались сведения, почерпнутые из работ довоенных авторов.

Основным вопросом, привлекавшим внимание авторов русского зарубежья, стали гонения, обрушившиеся на церковь в России после 1917 г. Практически не

изучались закономерности эволюции государственной политики в религиозной сфере. Достаточно поверхностно освещалась проблема реакции населения на преследования церкви [3].

В конце 1980-х — начале 1990-х гг. отечественная историческая наука во многом изменила свои оценки церковно-государственных взаимоотношений в прошлом, что явилось следствием общего изменения идеологической атмосферы в стране. Большую роль в этом процессе сыграл 1000-летний юбилей принятия Русью христианства. На рубеже десятилетий и в течение 1990-х гг. появился ряд принципиально новых исследований отечественных ученых-историков [4].

Произошло общее изменение позиции ученых — от поддержки государственной атеистической политики к признанию несправедливости гонений в отношении Православной церкви. Авторы привлекли новые источники, среди которых особое место занимают документы репрессивных органов и высшего руководства коммунистической партии.

Среди церковных исследователей хочется выделить труды В. И. Баделина, Дамаскина (Орловского), М. И. Вострышева и др. [5]. За некоторыми исключениями, касающимися, например, изучения истории обновленческого и других расколов, работам церковных авторов свойственна некоторая узость тематики. Их исследования в ряде случаев представляют собой биографии и материалы к биографиям церковных деятелей 1920-х гг. Рассмотрению тех или иных аспектов государственной политики в отношении церкви в той или иной мере, в которой она не сводилась к собственно репрессиям, уделяется меньшее внимание.

Среди работ последних лет особого внимания заслуживает труд С. Л. Фирсова. Новая книга известного исследователя состоит из ряда самостоятельных работ, некоторые из которых были опубликованы ранее в различных изданиях. Они объединены общей хронологической канвой (1918 — начало 1940-х гг.) и общей тематикой — историей Русской Православной Церкви в условиях советской власти [6].

В 2015 г. вышло в свет новое учебное пособие «Введение в историю Церкви. Часть 2: Обзор историографии по общей истории Церкви», подготовленное кафедрой истории Церкви исторического факультета МГУ.

Это первый систематический обзор отечественной и зарубежной литературы по общей истории Церкви (с XVI в. до наших дней), подготовленный в российской науке с рубежа XIX–XX вв. [7].

Книга известного петербургского ученого А. Н. Кашеварова, автора нескольких монографий по истории Русской Православной Церкви в Советском государстве, представляет собой всестороннее исследование истории мощей православных святых в советский период [8].

Он говорит о том, что вопросы о судьбах мощей всегда решались на высоком правительственном уровне. Это было связано с тем, что «атеистическая

власть рассматривала почитание мощей святых только как средство извлечения духовенством доходов и поддержания религиозного фанатизма верующих». Во введении автор дает достаточно полный обзор историографии данной темы и использованных им источников. В числе последних — декреты и другие нормативные акты советской власти, документы фонда Совета по делам религий (ГАРФ. Ф. 6991), советская и церковная пресса, а также публицистика и мемуарная литература.

Как и подобает подлинно церковному историку, отец Георгий Митрофанов делает акцент на новомучениках и исповедниках: история Церкви суть история святых, а история Русской Церкви XX века была историей мучеников. «История Русской Православной Церкви (1900–1927)» — литературно обработанные магнитофонные записи лекций Митрофанова [9].

Отец Георгий Митрофанов в предисловии к «Истории Русской Православной Церкви (1900–1927)» пишет: «Новейший период русской церковной истории уникален: трагизм времени и судеб, невиданный в предшествующие эпохи расцвет подвижничества и исповедничества. Все это делает изучение истории Русской Православной Церкви XX века одним из важнейших средств духовно-нравственного воспитания современных православных христиан. Для православного читателя данная книга может быть полезна еще и потому, что содержащаяся в ней картина русской церковной жизни периода 1900–1927 гг. позволяет лучше представить великое значение подвига новомучеников XX века, канонизация которых является одним из важнейших духовных начинаний, призванных преобразить церковную жизнь современной России».

Литература

1. Бухарин, Н. И. Церковь и школа в Советской республике [Текст] / Н. И. Бухарин. — Петроград, 1920; Введенский, А. И. Церковь патриарха Тихона [Текст] / А. И. Введенский. — Москва, 1923; Церковь и государство (Очерк взаимоотношений церкви и государства в советской России) [Текст]. — Москва, 1923; Красиков, П. И. На церковном фронте (1918–1923) [Текст] / П. И. Красиков. — Москва, 1923.

2. Персиц, М. М. Отделение церкви от государства и школы от церкви в СССР [Текст] / М. М. Персиц. — Москва, 1958; Зыбковец, В. Ф. Национализация монастырских имуществ в Советской России (1917–1921) [Текст] / В. Ф. Зыбковец. — Москва, 1975; Воронцов, Г. В. Ленинская программа атеистического воспитания трудящихся в действии (1917–1937 гг.) [Текст] / Г. В. Воронцов. — Ленинград, 1973.

3. Боголепов, А. А Церковь под властью коммунизма [Текст] / А. А. Боголепов. — Мюнхен, 1958; Польский, М. Новые мученики российские. Ч. 1–2 [Текст] / М. Польский. — Джорданвилль, 1949–1957; Регельсон, Л. Трагедия русской церкви [Текст] / Л. Регельсон. — Париж, 1977; Левитин, А. Очерки по истории русской церковной смуты [Текст] / А. Левитин, В. Шавров. — Кюстнахт, 1977.

4. Алексеев, В. А. Иллюзии и догмы [Текст] / В. А. Алексеев. — Москва, 1991; «Штурм небес» отменяется? Критические очерки по истории борьбы с религией в СССР [Текст]. — Москва, 1992; Васильева, И. Г. Российское государство и религии

(1917–1920-е гг.) [Текст] / И. Г. Васильева. — Уфа, 1998; Кашеваров, А. Н. Государство и церковь. Из истории взаимоотношений советской власти и русской православной церкви 1917–1945 гг. [Текст] / А. Н. Кашеваров. — Санкт-Петербург, 1995; Государственно- церковные отношения в советском обществе 20-х — 30-х гг. (Новые и малоизученные вопросы) [Текст]. — Санкт-Петербург, 1997.

5. Баделин, В. И. Золото церкви: Исторические очерки и современность [Текст] / В. И. Баделин. — Иваново, 1993; Дамаскин (Орловский), иеромонах. Мученики, исповедники и подвижники благочестия Русской Православной Церкви XX столетия. Жизнеописания и материалы к ним. В 2-х кн [Текст]. — Тверь, 1994–1996; Их страданиями очистится Русь [Текст]. — Москва, 1996; Вострышев, М. И. Патриарх Тихон [Текст] / М. И. Вострышев. — Москва, 1997; Любовью побеждая страх. Жизнеописания новомучеников Российских [Текст]. — Фрязино, 1998.

6. Фирсов, С. Л. «Власть и огонь»: Церковь и советское государство: 1918 — начало 1940-х гг.: очерки истории [Текст] / С. Л. Фирсов. — Москва : Изд-во ПСТГУ, 2014. — 474 с.

7. Введение в историю Церкви. Часть 2: Обзор историографии по общей истории Церкви : учеб. пособие [Текст] / под ред. В. В. Симонова. — Санкт-Петербург, 2015. — 728 с.

8. Кашеваров, А. Н. Советская власть и судьбы мощей православных святых [Текст] / А. Н. Кашеваров. — Санкт-Петербург : Наука, 2013. — 226 с.

9. Митрофанов, Г. История Русской Православной Церкви (1900–1927) [лектронный ресурс] / Г. Митрофанов // Предание.ру. Православный портал, 2017. — Режим доступа: http://predanie.ru/mitrofanov-georgiy-protoierey/book/79408-istoriya-russkoy-pravoslavnoy-cerkvi-1900-1927/.

Толстиков В. С.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ В РОССИИ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX — НАЧАЛО XX в.)

19 августа 1839 г. французский изобретатель Луи Дагер изобрел способ закрепления светового изображения на серебряной полированной пластинке. Свое открытие Дагер назвал собственным именем — дагеротипия. Этот день и считается днем рождения фотографии.

Первоначально фотографирование было сложным, несовершенным процессом, изобретатели искали способы его коренного улучшения. В России первым добился в этом отношении крупных успехов московский гравер А. Ф. Греков. Уже весной 1848 г., т. е. спустя несколько месяцев со дня открытия дагеротипии, Греков сумел получить более прочное изображение на серебряной пластинке, научившись покрывать его тонким слоем золота. Он нашел также способ получения дагеротипа не на пластинках накладного серебра, а на пластинках из меди, латуни и других металлов. С помощью гальванопластики Греков наносил на

изображение слой золота для упрочения дагеротипа. В июне 1840 г. Греков открыл в Москве свой «художественный кабинет» для всех желающих получить портрет «величиной с табакерку».

В Петербурге в 40-е гг. XIX в. занимался портретной съемкой молодой живописец Андрей Деньер, выпускник Академии художеств. Также оставил живопись и занялся портретной дагеротипией живописец Лавр Плахов, ученик знаменитого Венецианова.

В целом ранний способ портретной фотографии — дагеротипия — господствовал лет пятнадцать. При всем своем изяществе, однако, даже лучшие дагеротипные портреты были лишены признаков обобщения образа. Кроме того, не удавалось «моментально» улавливать непосредственность выражения лица, глаз, т. е. признаков эмоционального состояния человека. Как ни старались фотографы придать непринужденность позам портретируемых, человеку трудно было долго, в течение выдержки, сохранять живость лица и взгляда. В портретном жанре дагеротипия больше всего приблизилась к искусству, но признания как искусство не получила.

Фотографирование на посеребренных металлических пластинках в 50-е гг. XIX в. достигло больших успехов. Но этот способ стоил довольно дорого, изображение получалось в единственном экземпляре. Для практики, науки, искусства и самой жизни эта техника фотографирования оказалась неэффективна. В 1851 г. был испытан, а через несколько лет стал вытеснять и вытеснил дагеротипию мокроколлоидный способ фотографирования на стеклянных, а не на металлических пластинках с последующим печатанием снимков на светочувствительной бумаге. Это было уже прообразом современной фотографии. С изобретением мокроколлоидного способа стала очень быстро распространяться портретная фотография. Именно в жанре портрета она стала утверждаться как искусство.

В 60-е гг. XIX в. больших успехов добился русский фотограф С. Л. Левицкий (1819–1898). Он неоднократно удостаивался наград на международных выставках фотографии, участвовал в жюри русских и международных фотографических выставок.

Творчески относился к своему делу петербургский профессиональный портретист А. И. Деньер. Ретушером в его мастерской одно время работал будущий знаменитый живописец-портретист И. Н. Крамской.

Большие надежды возлагали на фотографию натуралисты, географы, путешественники. В 1867 г. в Москве открылась Всероссийская этнографическая выставка. Фотография заняла на ней едва ли не самое важное место. В указателе выставки перечислялись две тысячи экспонатов — фотографических снимков.

Развитие фотографии как искусства непосредственно зависит от технических ее возможностей. То, что энтузиастами фотографии старших поколений достигалось с большим трудом, путем сложных манипуляций, через некоторое время, бла-

годаря успехам физики, химии и механики, оказалось доступным молодым фотографам. К концу XIX в. появились более совершенные, новые объективы. С их помощью можно было фотографировать людей, предметы и местность, достигая большой резкости изображения в разных планах. Расширялись области научной и прикладной фотографии.

Художественно одаренные фотографы-профессионалы и любители не удовлетворялись технической работой. Их влекли поиски в области фотографии как искусства.

Значительных результатов достиг талантливый мастер фотографии, крупный знаток ее техники Н. А. Петров (1876–1940). В 1896 г. молодой фотограф-любитель Петров успешно выступил на фотографической выставке в Риге. Успех дебюта решил судьбу художника. Несколько лет он изучал теорию и практику фотографии, знакомился с ее достижениями за границей. В 1903 г., вернувшись в Россию, он основал общество фотографов-любителей «Дагер», ставшее одним из очагов художественной фотографии не только в России, но и Европе. Более сорока лет труда Н. А. Петров отдал искусству фотографии, его перу принадлежат содержательные статьи, печатавшиеся в 1911–1915 гг. на страницах журнала русского фотографического общества в Москве «Вестник фотографии» [2, с. 15].

Отстаивая новое течение фотоискусства, Петров восставал против украшательской ретуши, против «безвкуснейших, сладеньких до приторности» карточек, всяких «изящных женских фигур в игривых позах», надуманных и вследствие этого фальшивых театрализованных картин.

Петров особенно настойчиво защищал новое в жанре портрета. Он выступал с портретами своей работы на отечественных и международных фотографических выставках. Каждый его портрет был в известной степени творческим опытом. В одном случае он создавал изображение в темной тональной гамме, освещая лишь лицо пучком направленных лучей, в другом — достигал импрессионистского эффекта, снимая мягко объективом и скрадывая контуры. Петров стремился к пластичности, но иногда, наоборот, оставлял в снимке несглаженными черты, если эти черты выражают характер человека.

Реалистической, смелой манерой отмечались также портретные работы другого фотографа, Б. И. Пашкевича, члена русского фотографического общества. Если Петров как портретист предпочитал статику, то Пашкевич внес в портретную фотографию тех лет динамику и экспрессию. Лучшими его работами считаются «Портрет композитора Глазунова», «Портрет Рахманинова». Пашкевич выступал с интересными статьями о новом направлении в портретной фотографии. Призывая учиться у живописцев, он, как и Петров, предостерегал от подделок под живопись.

Одним из видных русских фотографов-художников начала XX в., получившим известность во многих странах Европы, был С. А. Лобовиков (1870–1941). Он неоднократно удостаивался высших наград на российских и зарубежных выставках.

Прославил русскую фотографию в Европе и фотограф-художник А. О. Карелин (1837–1906). Он счастливо сочетал дар художника и талант изобретателя. Имя Карелина получило всемирную известность, и многие годы не сходило со страниц фотографических журналов. На Парижской выставке 1878 г. ему была присуждена золотая медаль. В поисках особого языка и поэтики фотографии А. О. Карелин ориентировался на классическую жанровую живопись, стремился к целостной законченности композиции, гармоничности образов, одухотворенности в изображении картин быта.

На Всероссийской выставке 1882 г. среди его работ отмечали портрет великого русского ученого Д. И. Менделеева, а также жанровые сюжеты в интерьере русской избы. Кроме портретной фотографии, Карелин увлекся фотографией пейзажной, снимал сюжеты из трудовой жизни народа. Таков его снимок «Штукатуры»: на фоне строящегося дома, обнесенного лесами, сняты штукатуры в белых рубахах, ярко освещенные солнцем. Снимок выполнен безукоризненно и с технической стороны: на нем различимы некоторые складки на рубахах, при этом видно, что рубахи именно холщевые. В тот период развития фотографии это было под силу только выдающимся фотографам, к которым и относился А. О. Карелин.

К началу XX в. фотография нашла применение в различных областях культуры. Первый жанр, в котором фотография приблизилась к искусству, — портрет.

В России к этому времени появились уже настоящие мастера фотографии. Снимки отпечатывались ими на целлулоидной бумаге и обрабатывались платиновым раствором. Изображения наклеивались на плотный картон, с тисненым и золотым обрезом. На обороте обязательно указывались фамилия автора снимка или владельца ателье, адрес фотозаведения. Снимки украшались вензелями, изображениями медалей, полученных за фотомастерство на выставках. Подобные фотографии выглядели парадными и торжественными, настоящими произведениями искусства.

Развивалась не только прикладная фотография, но и научная. Жизнь звала фотографов на простор, они покидали свои павильоны со стеклянными крышами. Заманчивым казалось схватить на пластинку фотоаппарата бытовую сценку или события такими, какими их видел глаз. Постепенно получают развитие, кроме портретной фотографии, фотопейзаж, фотохроника, фоторепортаж, бытовой жанр и др.

В начале XX в. основные усовершенствования фототехники были закончены: миниатюризация фотокамер, улучшение качества пленок, создание светочувствительных объективов. Все это позволило фотографам перейти от подражания графике и живописи к поискам собственных художественных возможностей. И сразу возникла проблема взаимоотношения фотографии и изобразительного искусства в традиционном смысле. При этом мнения порой расходились кардинальным образом. Одни считали, что живопись умерла, другие настаивали, что изобретение фотографии имеет большее значение для науки, нежели для искусства. А фотография тем временем развивалась как фотоискусство. Художник-фотограф учился передавать свое отношение к объекту через ракурс съемки, благодаря определенному распределению света и тени, умелой передачей «фотопленэра» он обнаруживал все новые выразительные свойства фотографии.

Позже фотография обрела цвет, ее художественные возможности расширились. Она заняла достойное место в семействе изобразительных искусств.

В 1896 г. состоялся первый съезд «русских деятелей по фотографическому делу», приуроченный к международной фотовыставке. О достижениях отечественной фотографии свидетельствует и тот факт, что на рубеже XIX–XX вв. в стране выходило более десятка фотожурналов, среди них: «Фотографический вестник», «Фотограф-любитель», «Фотографические новости», «Фотограф» и пр. [1].

За относительно короткий период русская художественная фотография добилась огромных успехов, стала неотъемлемой частью русской культурной жизни не только России, но и Европы в целом.

Литература

1. Курский, Л. Д. Фотографическая периодика России на рубеже веков [Электронный ресурс] / Л. Д. Курский. — Режим доступа: http://www.photohistory.ru/RusFoto.html (дата обращения: 25.11.2016).

2. Стигнеев, В. Т. Век фотографии. 1894–1994: очерки истории отечественной фотографии [Текст] / В. Т. Стигнеев. — Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. — 392 с.

Чеботарев А. М.

РУССКИЙ СТИЛЬ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ ПАРАДНЫХ МЕНЮ КОРОНАЦИИ АЛЕКСАНДРА III В 1883 г.

В настоящее время, когда Россия снова находится на пути преодоления трудностей, когда вновь заходит разговор о национальной идее российского общества, следует, на наш взгляд, обратиться к истории и к тем примерам русской художественной культуры, которые пережила Россия. Поиском национальной идеи деятели русской культуры стали активно заниматься с начала XIX в. Во многом этому способствовал подъем национального самосознания и народного патриотизма после разгрома французской армии в 1812 г. «Проблема

национальной самобытности стала одной из самых актуальных и для русской художественной культуры» [7]. Уже в 1820–1830 гг. «в отечественном искусстве начинает формироваться так называемый “русский стиль”. В основе этого направления лежит интерес к истории страны, к русскому искусству допетровской поры, а также внимание к жизни и быту русской деревни и народному творчеству» [7].

Истоки русского стиля тесно связаны с развитием русской архитектуры начала XIX в. Одним из тех, кто стал использовать элементы древнерусской архитектуры и архитектуры XV–XVI вв. был К. Тон. Его первая работа — проект храма Св. Екатерины в Санкт-Петербурге, был одобрен императором Николаем I и выполнен в «русском старинном вкусе», напоминавшем крестово-купольные пятиглавые соборы XV–XVI вв.

Известный художник Ф. Г. Солнцев в своих воспоминаниях в 1876 г. написал о том, что из 8 представленных на конкурс проектов одобрение получил только проект К. А. Тона. Последний перед началом работы посетил А. Н. Оленина, познакомившего его с рисунками Ф. Г. Солнцева и Н. Е. Ефимова. Оленин дал Тону совет «сделать что-нибудь в этом роде» — в духе русского храма XVII в. [2]. Вероятно, он знал мнение императора о современной архитектуре, которое тот высказал в 1827 г.: «Что это все хотят строить в римском стиле; у нас, в Москве, есть много прекрасных зданий совершенно в русском вкусе» [2]. Поэтому проект Тона государю понравился. Как отмечал Ф. Г. Солнцев, «с тех пор начались в России постройки храмов и зданий в русском стиле» [2]. Строительство храма Св. Екатерины закончилось в 1837 г. Другой храм в русском стиле — это храм Христа Спасителя в Москве. Создавая проект как памятник в честь победы русского народа в войне 1812 г., К. Тон подчеркнул сходство своего храма со старинными кремлевскими соборами. Говоря об истоках «русского стиля», необходимо отметить еще одно произведение К. Тона — Большой Кремлевский дворец. Его строительство началось в 1839 г. в комплексе с Оружейной палатой, законченной в 1851 г. Элементы «русского стиля» украсили оба этих здания. В Оружейной палате оформление было роскошным — покрытые резьбой, исполненной по старинным мотивам, колонны, окна с двойными арками и декоративными наличниками-кокошниками. Эти элементы стилистически объединили новые здания со средневековыми — русскими национальными святынями.

Со временем «русский стиль» проявился во всех видах искусства и сферах повседневной жизни. В нем оформляли интерьеры, изготавливали мебель, посуду, повседневную одежду. В театральных афишах и программах, в рекламных плакатах, в меню торжественных обедов, в товарной упаковке «появлялись стилизованные изображения сказочных расписных теремов, былинных богатырей, красавиц в народных костюмах. Повсеместно использовались мотивы традиционной деревянной резьбы, кружева и вышивки» [7].

Особого успеха добились художники в графическом дизайне, создавая разнообразные малые формы печатной рекламы. Это парадные меню, программы, пригласительные билеты, визитные карточки. Но особый интерес сегодня вызывают парадные меню.

Как считают многие историки, меню праздничных обедов были вывезены «из Парижа вкупе со шляпами, лентами, парфюмерами, кондитерами и поварами» [8]. Но мы считаем, что парадные меню имеют российское происхождение. Так, в 1810 г. русский посол во Франции А. Б. Куракин, давая обед в своем доме близ Парижа, организовал подачу блюд не сразу, как это было принято во Франции, а их вынос по очереди. Чтобы гости знали, какие блюда подадут, около каждого прибора были положены специальные карточки с номерами блюд. Эти карточки и стали прообразом художественно-украшенных меню парадных обедов в XIX в. [1, с. 29].

Первые парадные меню были невзрачными карточками, которые копировали французы, но со временем российские художники-оформители значительно преобразили невзрачный информационный листок в особую форму графического дизайна. В продолжение поиска национального своеобразия в архитектуре, в парадных меню отразились основные элементы «русского стиля», что стало в последней трети XIX в. настоящим феноменом в малых формах полиграфической рекламы. Кроме того, в середине XIX в. цветная литография, а затем хромолитография, становятся относительно недорогим и качественным способом воспроизведения акварельных и гуашевых оригиналов, что успешно использовалось в производстве парадных меню.

Наиболее ярко проявилось графическое оформление в «русском стиле» во время коронации Александра III. Именно тогда были выполнены наиболее значительные работы В. Васнецова при изготовлении меню торжественных обедов, а также множества другой полиграфической продукции. Торжества коронации заняли несколько месяцев, началом послужил специальный манифест от 5 февраля 1883 г., где помимо прочего говорилось о намерении Александра III короноваться в Москве [3].

Торжества начались 20 мая с прибытия императорской четы в Москву, в Петровском Дворце от московского земства им преподнесли хлеб-соль. Торжественный въезд в Москву состоялся 22 мая. 24 мая на Сенатской площади было объявлено о намерении Александра III венчаться на царство. По всей Москве печатные экземпляры объявления после прочтения раздавались народу, это продолжалось в течение двух дней. 24 мая в Тронной палате состоялся обед из исторической посуды из сокровищницы Оружейной палаты. 27 мая состоялась торжественная коронация, а затем был назначен парадный обед в Грановитой Палате. У каждого прибора лежал лист с виньеткой, изображающей коронационное шествие и несение царских регалий при царе Михаиле Федоровиче, на другой

странице был изображен гусляр, а ниже стихотворение А. Майкова «Слава», которое было переложено на музыку и исполнено солистами оперы и оркестром [4].

Коронация продолжалась до 2 июня и включала многочисленные поздравления царской чете от представителей всех сословий, от иностранных дворов, приемы и балы, торжественные спектакли, обеды и ужины, церковные шествия и парады [5; 6].

Все оформление торжеств коронации было выполнено в «русском стиле», впервые было издано объявление о коронации в рамке, оформленной древнерусскими элементами. Но особое место среди многообразия печатной полиграфической продукции занимали меню.

Всего для проведения обедов в период коронации было изготовлено: печатное меню от 20 мая на обед в Петровском дворце (автор — В. Васнецов); печатное меню от 23 мая на ужин для буржуазии; печатное меню от 24 мая для обеда в Тронной палате из исторической посуды; печатное меню для обеда 24 мая для дипломатического корпуса; печатное меню от 27 мая для парадного обеда в Грановитой Палате (автор — В. Васнецов); печатное меню от 31 мая для обеда в Грановитой палате для духовенства и особ обоего пола первых двух классов [5]; печатное меню от 1 июня для обеда в Александровской зале Кремлевского Дворца для губернских представителей дворянства, депутатов казачьих войск, азиатских народов, городских голов; печатное меню от 2 июня для старшин во дворе Петровского дворца (автор — Н. Каразин).

Все меню были оформлены в «русском стиле», что выражалось в выборе шрифта, орнамента и тематики иллюстраций. Структура парадных меню отличалась тем, что иллюстрация обрамляла текст или разбивала его на несколько частей, часто настолько подчиняя его, что текст плохо читается на красочном фоне. В иллюстрациях использованы сюжетные сцены с боярами, изображаются царские пиры, былинные витязи. Орнаменты выполнены в стиле византийских и древнерусских рукописей. Одной из главных особенностей «русского стиля» явилось доминирование красного цвета в орнаменте и буквицах. Парадные меню отличало высокое качество печати. В оформлении использовалось сусальное золото и серебро. Изображениям присуща графическая четкость и легкость линий и композиции. Все это выделило парадные меню для коронационных торжеств 1883 г. не только как необыкновенно привлекательный вид прикладной графики, но и наиболее типичный пример использования «русского стиля».

Литература

1. Боганов, И. Лекарство от скуки, или история мороженого [Текст] / И. Боганов // Культура повседневности. — Москва : Нов. лит. обозрение, 2007. — 192 с.

2. Бондарева, Ю. Лучшие творения архитектора Константина Тона. История современности [Электронный ресурс] / Ю. Бондарева // Комсомольская правда : сетевое издание. 05.11.2013. — Режим доступа: http://www.samara.kp.ru/daily/26154/3043189.

3. Коронация Александра III. Часть 1. Подготовка к коронации [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://toptigki.livejournal.com/34834.html.

4. Коронация Александра III. Часть 2. Коронация [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://toptigki.livejournal.com/35199.html.

5. Коронация Александра III. Часть 3. Коронационные торжества [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://toptigki.livejournal.com/35502.html.

6. Коронация Александра III. Часть 4. Гуляния на Ходынском поле [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://toptigki.livejournal.com/35728.html.

7. Русский стиль. Стиль жизни и стиль искусства [Электронный ресурс] // Государственный музей истории Петербурга. — Режим доступа: http://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/93/4194/?sphrase_id=24670.

8. Чапкина, М. Я. Русский модерн и парадные меню [Электронный ресурс] / М. Я. Чапкина. — Режим доступа: http://www.raruss.ru/russe-moderne/moderne2/3841-chapkina-menu-moderne.html.

МЕНЕДЖМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

Архипова Г. Н.

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СООТВЕТСТВИИ С ФЕДЕРАЛЬНЫМИ ГОСУДАРСТВЕННЫМИ ТРЕБОВАНИЯМИ

В настоящее время наблюдается тенденция к системной организации процесса функционирования одной из важнейших социальных сфер — дополнительного образования. Подтверждением тому являются приоритеты государственной политики на современном этапе, социально-экономические преобразования в стране за последние годы, частые изменения законодательных актов в области дополнительного образования.

Предпосылками модернизации системы дополнительного образования послужили следующие аспекты:

– детские школы искусств все больше стали выполнять функции досуговых учреждений, направленных на решение задач ранней профессиональной ориентации обучающихся;

– ежегодно уменьшается количество детей, обучающихся в детских школах искусств по программам академической направленности — например, статистика по отделению фортепиано: 2008 г. — 332 710 чел., 2009 г. — 323 700 чел., 2010 г. — 319 744 чел., 2011 г. — 312 965 чел.;

– во многих субъектах страны детские школы искусств стали финансироваться по остаточному принципу, что привело к ухудшению материально-технического состояния этих образовательных учреждений;

– разрушилась система единых принципов управления и финансирования деятельности детских школ искусств;

– у преподавателей детских школ искусств снижается мотивация на подготовку выпускника как будущего абитуриента ссузов и вузов;

– снизился социальный статус педагогических работников по отношению к учителям общеобразовательных школ.

Ранее специфика деятельности детских школ искусств не фиксировалась в Законе Российской Федерации «Об образовании» и подзаконных нормативных правовых актах. В соответствии с изменениями, внесенными в Закон Российской Федерации от 10 июля 1992 г. № 3266-1 «Об образовании» Федеральным законом от 16 июня 2011 г. № 145-ФЗ, детские школы искусств получили правовой статус, в большей степени соответствующий их профессиональному предназначению.

Федеральным законом от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 03.07.2016, с изм. от 19.12.2016) «Об образовании в Российской Федерации» (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.01.2017) дополнительные общеобразовательные программы подразделяются на общеразвивающие и предпрофессиональные программы. Содержание дополнительных предпрофессиональных программ определяется образовательной программой, разработанной и утвержденной организацией, осуществляющей образовательную деятельность, в соответствии с федеральными государственными требованиями.

Во исполнение Федерального закона от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 03.07.2016, с изм. от 19.12.2016) «Об образовании в Российской Федерации» (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.01.2017) изданы Приказы Министерства культуры РФ от 12.03.2012 №№ 156–166; от 09.08.2012 №№ 854, 855; от 14.08.2013 № 1144; от 26.10.2015 № 2668; от 29.10.2015 № 2709 с указанием дат вступления в силу: «Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области искусств и сроку обучения».

На сегодняшний день существующая правовая база позволяет детской школе искусств:

– реализовывать дополнительные общеобразовательные программы;

– реализовывать дополнительные предпрофессиональные общеобразовательные программы в области искусств в целях выявления одаренных детей в раннем детском возрасте, приобретения ими знаний, профессиональных навыков для подготовки к получению профессионального образования в области искусств;

– самостоятельно разрабатывать программу своей деятельности (для предпрофессиональных программ — на базе ФГТ).

Предпрофессиональные программы должны обеспечивать:

– преемственность предпрофессиональных программ и основных профессиональных образовательных программ среднего профессионального и высшего профессионального образования в области искусств;

– сохранение единства образовательного пространства Российской Федерации в сфере культуры и искусства в условиях многообразия образовательных систем, а также типов и видов образовательных учреждений.

Реализуются сокращенные (3–4-летние) дополнительные общеобразовательные программы в детской школе искусств, которые обеспечивают: повышение общего культурного образовательного уровня подрастающего поколения; выявление одаренных детей; привлечение наибольшего количества детей к творческой деятельности, формированию заинтересованной аудитории и слушателей. Общеразвивающие программы должны постепенно заменить существующие дополнительные общеобразовательные программы более длительного срока обучения (5–7 лет).

На данный момент утверждены Федеральные государственные требования (ФГТ) к реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств по шестнадцати специальностям.

ФГТ устанавливают требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств и сроку обучения, являются обязательными при их реализации детскими школами искусств, при наличии соответствующей лицензии на осуществление образовательной деятельности.

С введением ФГТ произошли изменения условий процесса реализации образовательных программ, а именно: увеличились временные рамки обучения детей; в учебный план введены такие часы, как аудиторные и внеаудиторные, максимальная недельная нагрузка, консультации и т. п.; учет и контроль часов самостоятельной работы обучающихся; дифференцированный подход к организации групповых занятий (от 11 человек) и мелкогрупповых (от 4–10 человек); поступление детей на предпрофессиональные программы регламентируется локальными актами; обязательным для учебного процесса является наличие фонда оценочных средств (критерии обученности учащихся и контрольно-измерительные материалы по всем учебным предметам реализуемой программы); наличие методического обеспечение внеаудиторной деятельности.

На наш взгляд, процесс реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств с учетом федеральных государственных требований на современном этапе будет происходить эффективнее с применением комплексного подхода по нескольким направлениям, а именно нормативно-правовое, административное, кадровое, финансово-экономическое, содержательное, организационное, информационное.

Обозначим основные аспекты данных направлений в деятельности детской школы искусств. Приоритетной задачей является определение направленности дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств реализуемых детской школой искусств и закрепление данного выбора регламентирующими нормативно-правовыми документами; планирование и организация комплекса мероприятий, направленных на взаимодействие Детской школы искусств с общеобразовательными, культурно-досуговыми учреждениями, учреждениями и организациями культуры (на условиях договоров о сотрудничестве или безвозмездного пользования имуществом) в части реализации программ, с целью поиска одаренных детей. Образовательный процесс обеспечивается педагогическими работниками, имеющими среднее профессиональное или высшее профессиональное образование, соответствующее профилю преподаваемого учебного предмета. Также необходимо активизировать работу по созданию и укомплектованию библиотечного фонда учебно-методической литературы, в соответствии с требованиями программ учебных предметов. Немаловажный аспект

в реализации образовательного процесса — уровень соответствия современным требованиям материально-технической базы детской школы искусств, согласно реализуемым дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам в области искусств. Также необходимо наличие перечня учебных аудиторий, специализированных кабинетов соответствующих санитарным и противопожарным нормам, нормам охраны труда.

Литература

1. Аракелова, А. О. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств. В 2 ч. [Текст] : монография / А. О. Аракелова. — Москва : Минкультуры России, 2012. — Ч. 1. — 118 с.

2. Дополнительное образование детей в изменяющемся мире: перспективы развития востребованности, привлекательности, результативности [Текст] : материалы II Международной научно-практической конференции / Челябинск, 15–16 октября 2015 г. / под ред. А. В. Кислякова, А. В. Щербакова. — Челябинск : ЧИППКРО, 2015. — 532 с.

3. Закон РФ от 10.07.1992 № 3266-1 (ред. от 12.11.2012) «Об образовании» (документ утратил силу).

4. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ (действующая редакция, 2016).

5. Приказ Министерства культуры РФ от 25.11.2015 № 2861 «О внесении изменений в приказ Министерства культуры РФ от 16 июля 2013 г. № 998 «Об утверждении перечня дополнительных предпрофессиональных программ в области искусств» (зарегистрирован в Минюсте России 22.12.2015 № 40185).

6. Селиванова, О. А. Проблемы и перспективы модернизации системы дополнительного образования детей в Российской Федерации [Текст] / О. А. Селиванова // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. — 2013. — № 9.

Семенова Е. В., Карпова Т. Ю., Рявкина О. Ю.

ПРОЕКТИРОВАНИЕ РАЗВИТИЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО КАПИТАЛА

Необходимость внедрения новых форм реализации учебного процесса, ориентированного на профессиональное образование представителей поколения «Y» (ключевые характеристики которого — результатоориентированность, деятельностный формат освоения компетенций, доминанта самооценки и уровня притязаний, равенство отношений), базируется на радикальном отличии от предыдущего поколения (знаниеориентированность, методический формат освоения знаний, умений и навыков, приоритет внешнего оценивания, доминирование педагога).

Таким образом, целью развития системных компетенций профессорско-преподавательского состава, связанных с видением образовательного процесса как процесса развития интеллектуального капитала как обучающихся, так и педа-

гогов, можно обозначить совокупность следующих задач, сформулированных на основании технологии SMART:

1) определение измеримости приращения интеллектуального капитала субъектов образовательного процесса;

2) проектируемость, технологизация и результативность (в т. ч. в формате геймификации) образовательного процесса;

3) ситуационная направленность (использование изменения учебной ситуации для получения синергетического результата образовательного процесса);

4) ресурсная обеспеченность, гарантированность достижения целевых показателей.

Исследование было ориентировано на выявление основных тенденций развития интеллектуального капитала. UNESCO определяет целевым показателем оценки развития страны Индекс развития человеческого потенциала [2; 3; 4]. Это составной индекс, определяющий уровень средних достижений в трех основных измерениях человеческого развития: долгая и здоровая жизнь, знания и достойный уровень жизни. За основу для сравнения с положением РФ нами были взяты данные стран-лидеров индекса развития человеческого потенциала (табл. 1).

Таблица 1

Динамика Индекса человеческого потенциала стран-лидеров и РФ

Страна	2014	2012	2011	2010	2009	2008
Люксембург	0,89	0,88	0,88	0,88	0,88	0,88
Швейцария	0,93	0,92	0,91	0,91	0,91	0,9
Норвегия	0,94	0,94	0,94	0,94	0,94	0,94
Ирландия	0,92	0,9	0,9	0,9	0,9	0,9
Австралия	0,93	0,93	0,93	0,93	0,92	0,92
США	0,91	0,91	0,91	0,91	0,91	0,91
Дания	0,92	0,9	0,9	0,9	0,9	0,9
Швеция	0,91	0,9	0,9	0,9	0,89	0,87
Исландия	0,9	0,89	0,89	0,88	0,89	0,87
Великобритания	0,91	0,89	0,89	0,89	0,89	0,87
...						
РФ	0,8	0,78	0,78	0,77	0,77	0,77

Минимальный показатель индекса установлен на уровне 0,8, но развитые страны стратегически ориентированы не на соответствие норме, но на реализацию стратегии превосходства (лидерства). Впрочем, следует отметить, что даже стабилизация на высоком уровне индекса (его поддержание в группе стран-лидеров) требует существенных инвестиций в систему образования. Как следует из данных таблицы, отставание индекса для РФ существенно, но следует отметить, что динамика его приращения внушает определенные надежды.

Для выявления прикладных единиц измерения мы обратились к ежегодно публикуемым докладам UNESCO [2; 3; 4].

Вместе с тем, лишь одно из основных измерений человеческого развития может быть принято к прямому изменению —знания. UNESCO выделяет несколько относительных индексов их оценки.

1. Индекс информационно-коммуникационных технологий. Оценивает степень программно-технологического обеспечения населения страны.

2. Индекс образования. Дает оценку результативности системы образования страны.

3. Индекс инноваций. Определяет приращение инновационных ресурсов страны.

4. Индекс знаний. Оценивает содержательное наполнение качества используемых в экономике знаний (рис. 1).

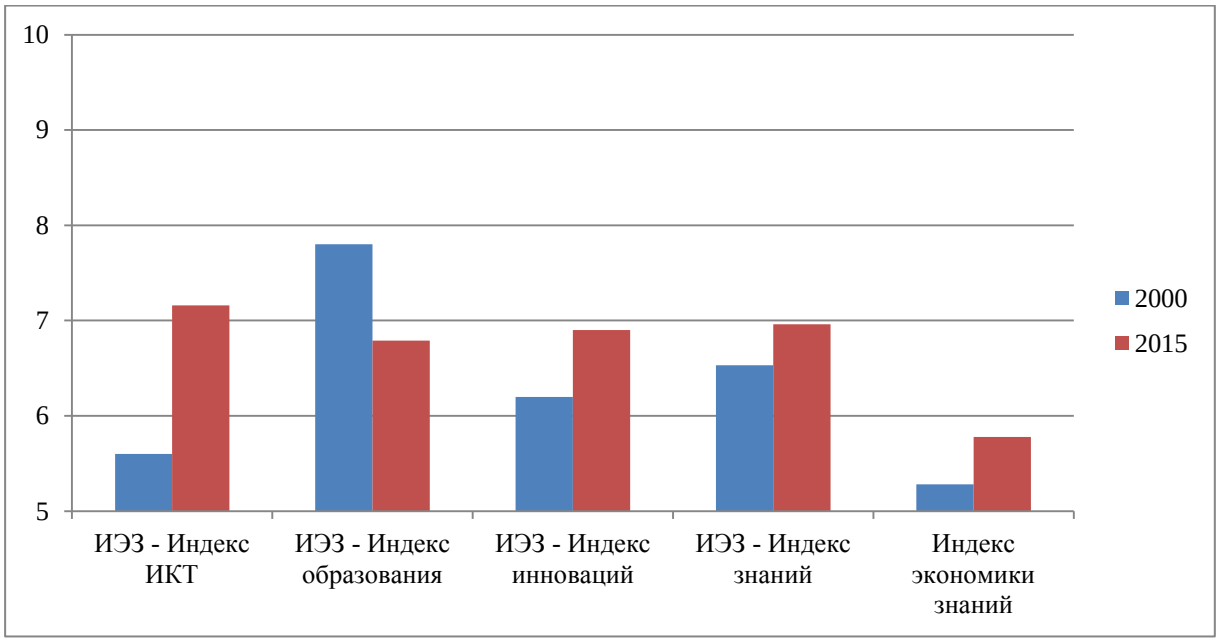

Рис. 1. Динамика индексов экономики знаний (по оценке UNESCO)

Как видно из иллюстрации, существенный прирост индексов продемонстрировали Индекс информационно-коммуникационных технологий, Индекс инноваций и Индекс знаний. Именно они позволили нивелировать существенное падение Индекса образования (-1,01 от уровня 2000 г.). Экономика знаний как категория базируется на следующих составляющих:

– стимулирование экономики и институциональный режим;

– образование;

– инновации;

– информационно-коммуникационные технологии. При этом следует отметить, что при прочих положительных тенденциях негативное влияние Индекса образования на экономику знаний требует незамедлительной корректировки.

Традиционно используемые индикаторы сравнения специфики образования разных стран, на основании которых делается вывод о направлении корректировки образовательной системы, следующие:

– формирование практических навыков;

– профильность дисциплин с возможностью выбора смежных (формирование конкурентных преимуществ на рынке труда);

– равноправие субъектов образовательного процесса;

– маржинальность образования;

– институциональная поддержка субъектов образования;

– отбор вузом.

При этом следует отметить, что объективность даже в рейтинговой оценке ведущих вузов не всегда однозначна, как и показатели, по которым они формируются.

Так, британский рейтинг The Complete University Guide использует 9 критериев по двум областям оценки (общей и предметной). Выделяются показатели: общее количество программ (оценка по отзывам студентов о качественном наполнении программ); качество научных исследований (на 1 исследователя); информативность вступительных испытаний (средний балл поступивших); баланс количественного состава студентов и преподавателей; средние затраты за 3 года на 1 студента на развитие учебной базы (IT и библиотеки); средние затраты за 3 года на 1 студента на развитие досуговой сферы; доля красных дипломов в выпуске; трудоустройство по специальности; доля закончивших обучение. Рейтинг клиентоориентированный. Некоторые показатели субъективны.

Рейтинг QS World University Rankings оценивает шесть показателей: академическая репутация; репутация среди работодателей; соотношение студентов и преподавателей; средний индекс цитирования публикаций преподавателей; доля иностранных студентов; доля иностранных преподавателей. В данном рейтинге большое внимание уделяется репутационным составляющим (40 % — мнение экспертного сообщества); прочие же показатели — объективны и изначально определены количественно.

В рейтинге Times Higher Education основой оценивания были показатели качества преподавания и научно-исследовательской деятельности, продвижения знаний и инновационности, а также материальная база: академическая среда, доля иностранных преподавателей и студентов, научная репутация вуза, публикаторская репутация вуза; инновации и их монетизация.

В соответствии с методологией рейтинга U.S.News оцениваются 12 показателей (обобщенно): научная репутация вуза (0,25); международное сотрудничество (0,1); научные публикации (0,15); цитируемость (0,4); высокое качество и влияние научных публикаций (количество документов, входящих в 1 % наиболее часто цитируемых материалов в определенной научной области) (0,05); лидерство

по цитированию (процент публикаций, входящих в 1 % наиболее часто цитируемых материалов в мире) (0,05). Рейтинг является наукоориентированным.

Шанхайский рейтинг основан на научной и академической деятельности вузов. Оценке подвергаются следующие критерии: индекс наград выпускников; индекс наград преподавателей; индекс цитирования; публикаторская активность по естественным наукам; публикаторская активность по социальным наукам; индекс на одного сотрудника. Этот рейтинг принято считать наиболее эффективным из всего перечня, поскольку он максимально объективен.

Таким образом, оценка образования в целом может быть условно структурирована по основаниям качества научных исследований, преподавания и ориентированности на бизнес-процессы.

Последнее является, по сути, целевым ориентиром всей образовательной системы. Следовательно, педагогу вуза необходимо иметь четкое представление о том, какого работника сегодня ожидает экономика. И ключевым фактором при этом следует иметь в виду именно актуальность.

Основой современного образовательного процесса в вузе сегодня является перенос акцента с трансляции знаний на формирование профессионального мышления и способов его реализации (включая способность поствузовского профессионального развития).

Ключевую роль в этом процессе играют информационно-коммуникационные технологии, позволяющие не просто получить классические знания, но и обогатить содержание быстро устаревающей учебной информации актуальными научными результатами в соответствующей профессиональной сфере.

Такая способность, по сути, на момент поступления в вузы уже сформирована у студентов, как у представителей поколения Y. Задачей является ее развитие. Это, в свою очередь, накладывает на педагогов ответственность по его оптимальной организации, связанной как с физиологическими (утомляемость), так и психологическими (мотивация) факторами, которые следует рассматривать как содержательные основы взаимодействия субъектов образовательного процесса.

Для педагога ключевым фактором, определяющим результативность учебного занятия, будет его способность эффективно использовать изменяющуюся ситуацию. Названное предполагает способность ее формирования; корректировки; целеориентированности в процессе; использования; развития.

С этой точки зрения, педагог вынужден постоянно находиться в ситуации выбора ситуативно целесообразных методов реализации образовательного процесса, следствием чего может быть представленный на рис. 2 веер альтернативных результатов.

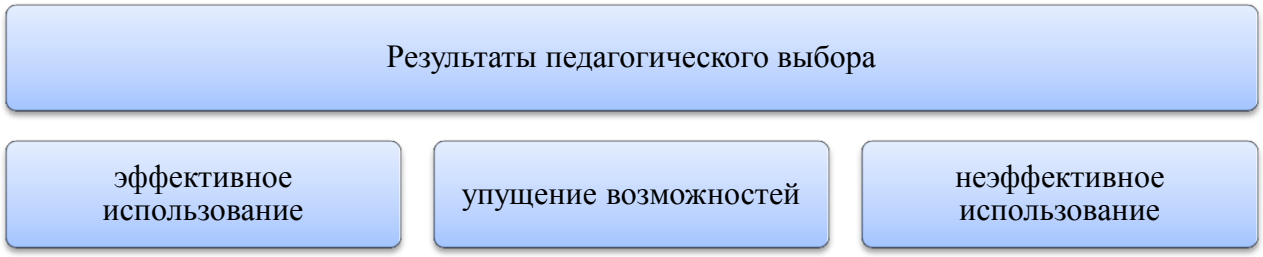

Рис. 2. Результаты педагогического выбора альтернативы
в изменяющейся учебной ситуации

Эффективное использование предполагает обращение преподавателя к педагогической интуиции, прошлому опыту и (или) постоянный мониторинг информации с принятием качественных решений на основе прогнозирования развития ситуации [5].

На основе накопленного опыта педагог склонен прибегать к стандартизированному применению когда-то творческих собственных решений, что можно назвать своего рода *эффектом использования стандартизированного творчества личности*. При постоянном использовании конкретных приемов в схожих ситуациях решение становится запрограммированным, и педагог исключает необходимость выбора других педагогических приемов в ее контексте, что может привести к упущению возможности более рационально использовать сложившуюся ситуацию.

Наглядно можно представить системообразующие элементы учебного процесса следующим образом (рис. 3):

Рис. 3. Системообразующие элементы учебного процесса

Характерно, что каждый из системообразующих элементов имеет сложный полиструктурный механизм взаимовлияния, предполагающий возможность получения синергетического эффекта. При этом основной задачей педагога является ситуативное определение катализирующего и ранжирование влияющих элементов для их эффективной реализации в образовательном процессе.

По нашему мнению, основой образовательного процесса следует считать личность педагога, способного не только достигать цели современного образовательного процесса, но и корректировать его на основании актуальной социальной ситуации, ее изменений и целей образовательного процесса.

В этой связи нам кажется крайне важным исключить традиционные образовательные технологии, заменив их формами профессиональной деятельности, позволяющей формировать (на начальном этапе) и развивать (в последующем) профессиональное мышление и поведение.

Другими словами, любая профессионально ориентированная информация должна носить характер мотивированного творческого поиска, микрооткрытий, иллюзии свободы. В противном случае педагог становится транслятором информации, ее толкователем, тиражирующим прошлые образцы профессиональной деятельности. Избежать этого можно лишь предоставив обучающимся свободу в формировании собственного профессионального багажа на основе альтернативных способов освоения информации (от поиска, переработки и хранения до формирования).

Представляется, что в этом случае контрольные функции преподавателя переходят из разряда учета фиксации запоминания к определению качества понимания. Эмоционально, энергетически и интеллектуально это, естественно, потребует от педагога большей отдачи. Однако в этом случае возможно формирование инновационно мыслящих профессионалов экономики знаний будущего.

При этом следует помнить, что интеллектуальный профиль студентов и педагога может варьироваться в широких рамках [1]. Следовательно, необходимо иметь представление о том, каковы индикаторы, позволяющие идентифицировать специфику восприятия информации субъектами с различным сочетанием основных (или доминирующих) ее приемников (аудиальный, кинетический, визуальный). Теоретически определяемое соотношение, конечно, может быть ориентиром, но специфика образовательной программы накладывает существенный отпечаток.

Естественно, в ситуации выбора от педагога требуется некоторое напряжение для формирования соответствующего приема развития ситуации, что может стать фактором достижения различных результатов. В этом случае может быть эффективной такая организация учебной деятельности студентов, которая бы привела к их выявлению. Следствием этого будет являться повышение заинтересованности и учебной активности студентов.

Интерес к учебной информации базируется на факторе ее понятности, что, в первую очередь, может быть достигнуто путем повышения *наглядности и яркости* доносимого материала (визуализация, примеры и т. п.). Степень наглядности, с другой стороны, влияет на их восприятие студентами.

Следует оговориться, что лучше воспринимается ответ примером (наглядной демонстрацией), чем просто *вербальная информация, сопряженная с совокупностью невербальной*: тембр, темп, громкость голоса, поза, жесты и др. Контролировать эти проявления педагогу достаточно сложно, если учесть, что он обязан проводить мониторинг в первую очередь учебной ситуации.

Другими словами, *полисодержательное представление контроля учебного занятия* должно включать:

– самоконтроль;

– контроль динамики утомления студентов;

– контроль заинтересованности и (или) активности студентов;

– контроль развития ситуации;

– контроль приближения к результату.

В общем случае реализация педагогом контроля на учебном занятии может быть представлена механизмом (рис. 4).

Формы *опосредованного (косвенного) контроля* позволяют получить запланированный педагогом результат путем корректировки ситуации в случае применения проблемно-поисковых методов преподавания, создающих у студентов *иллюзию свободы нахождения учебной информации*.

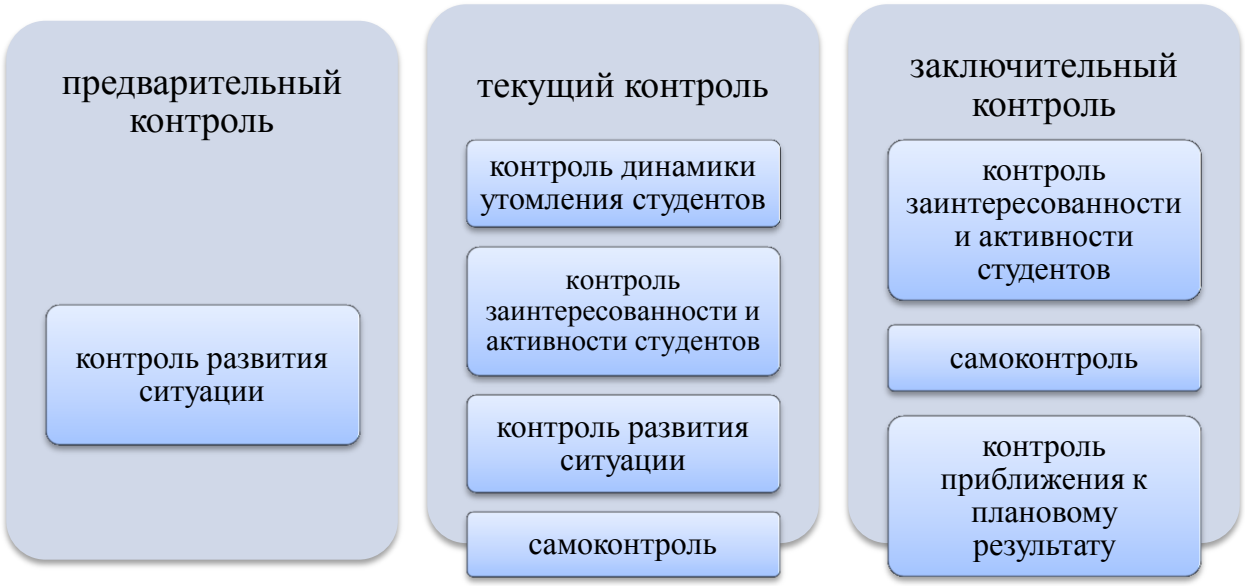

Рис. 4. Механизм реализации педагогом контроля на учебном занятии

Таким образом, при осуществлении процедур контроля следует оценивать систему названных факторы образовательного процесса, что должно отражаться

в экспертизе как конкретного занятия, так и индивидуального стиля педагогической деятельности в целом.

Литература

1. Gardner, H. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences / H. Gardner. — New York : Basic Books; 3 edition. — 528 p.

2. Global education diGest 2011. — UNESCO Institute for statistics. — 312 p.

3. Global education diGest 2012. — UNESCO Institute for statistics. — 194 p.

4. UNESCO Global Education Digest and Regional Education Survey, 2015. — UNESCO Institute for statistics. — 348 p.

5. Проектирование трансактивных образовательных технологий [Текст] : свид. 2013621559 Рос. Федерации / Е. В. Семенова (Россия). — № 2013621450 ; заявл. 31.10.13 ; регистр. в Реестре баз данных 17.12.13. — 1 с.

Таратута В. А.

ОЦЕНКА УРОВНЯ СФОРМИРОВАННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ

Внедрение компетентностного подхода в образование поставило перед академическим сообществом, работодателями и всеми лицами, заинтересованными в улучшении отечественной образовательной системы, задачу по ориентации педагогического процесса на формирование компетентности выпускника, что предусматривает не только разработку и оптимизацию образовательных технологий как способа формирования компетенций, но и проектирование оценочных средств образовательного процесса как инструмента доказательства достижений образования.

Поскольку для оценки компетенций на данный момент не сформировано общепринятых методических установок, то каждый вуз решает эту задачу самостоятельно. Требование обязательной оценки уровня знаний, умений и приобретенных компетенций обучающихся было прописано в разделе VIII федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования, хотя указаний, каким образом оценивать те или иные компетенции, в нем не было. В федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования (версия 3+) такой раздел отсутствует, но это не означает, что данная проблема перестала быть актуальной. Анализ литературы по этому вопросу говорит о заинтересованности исследователей в разработке данной проблемы (В. Е. Беспалько, В. А. Болотов, М. Б. Гитман, А. Н. Данилов, Н. Ф. Ефремова, Е. Н. Прокофьева, Е. А. Солодова и др.) и показывает, сколь многогранна и неоднозначна трактовка способов и методов оценивания уровня сформированности компетенций.

Так, И. Н. Елисеев считает, что уровень сформированности компетенции является скрытым (латентным) параметром и непосредственно измерен быть не

может. Он может быть оценен с определенной вероятностью, поэтому при его оценивании следует использовать вероятностный подход [1].

По мнению А. И. Субетто и Н. А. Селезневой, оценка компетентности выступает как числовая или вербальная фиксация совокупности свойств или характеристик личности на шкале, представляющей всю систему требований к содержанию компетентностей [5].

Освоенность тех или иных компетенций в учебном процессе можно оценивать по результату решения проблемных ситуаций, утверждает Д. Иванов [4].

Мы согласны с последним мнением, так как считаем, что вуз имеет возможность оценить наличие теоретической базы и сформированность умений, навыков, составляющих основу готовности к трудовой деятельности только при решении ситуационных задач. Оценить уровень сформированности компетенций невозможно лишь с помощью традиционных методов контроля и инструментов оценки, к которым относятся собеседование, тест, контрольная или лабораторная работы, реферат, зачет, экзамен и выпускная квалификационная работа. Оптимальным будет сочетание традиционных и инновационных подходов и средств. Хороший результат может дать использование кейс-метода, его применение как диагностического средства позволяет оценить умение применять теоретические знания и навыки, личный практический опыт, а также социальные способности в решении практических задач. Учебный материал дается обучающимся в виде проблем (кейсов), а знания приобретаются в результате активной и творческой работы по самостоятельному сбору и анализу необходимой информации, выдвижения гипотезы, формулирования выводов. С помощью этого метода можно оценить не только самостоятельность мышления, умение выслушивать и учитывать альтернативную точку зрения, но и аргументировано высказать свое мнение, искать и находить наиболее рациональное решение поставленной проблемы.

Примером использования кейс-метода может быть практическая работа по теме «Объектная и предметная область книговедческих исследований» для студентов, обучающихся по направлению 42.03.03 Издательское дело. Студентам предлагается проанализировать автореферат диссертации, монографию, научную статью книговедческой тематики, выявить объект, предмет, цель и основные задачи исследования и занести данные в таблицу.

В результате выполненного задания обучающиеся должны хорошо представлять специфику объекта и предмета книговедческого исследования, уметь анализировать и обобщать профессиональную научно-техническую информацию и затем по библиографическому описанию, предложенному преподавателем, определить вид издания или сгруппировать издания по целевому назначению.

Таблица 1

Вид издания	Библиографическое описание документа	Объект исследования	Предмет исследования	Цель исследования	Основные задачи исследования
Автореферат диссертации книговедческой тематики					
Монография книговедческой тематики					
Статья книговедческой тематики					

Таким образом, достоинством кейс-метода является возможность оценить, справится ли будущий специалист с теми задачами, которые ему еще не приходилось решать (например, профессиональные задачи). При этом кейс задает наиболее близкое приближение к контексту реальной ситуации [3].

Поскольку формирование компетенций в методическом плане опирается на использование активных методов обучения, то будет целесообразным расширить перечень типов испытательных заданий. Это могут быть: индивидуальные и коллективные проекты, предусматривающие решение профессионально ориентированной задачи; участие в деловых играх, «мозговых штурмах» и аналогичных формах активного обучения; творческие конкурсы (индивидуальные и командные); эссе; участие в научных диспутах, конференциях, оформление и публикация статей [2]. Продолжением методик обучения должны стать формы контроля, которые позволят студенту осознавать свои достижения и недостатки, корректировать собственную активность, а преподавателям — направлять деятельность обучающегося в нужном направлении. Поскольку компетенции — понятия многогранные, к тому же процесс их формирования растянут по времени, то объективность измерения уровня сформированности компетенции у каждого студента на каждом этапе ее формирования является основной задачей для преподавателей, ответственных за учебную дисциплину. Важен также результат деятельности обучающегося с точки зрения его продвижения и развития в процессе приобретения им определенного профессионального и социального опыта. Таким образом, многообразие способов оценивания требует разработки измерительных материалов, технологии оценивания учебных достижений и учебных

заданий, на основании которых будет производится оценка степени сформированности компетенции обучающихся.

Уровень сформированности компетентности является одним из основных показателей качества образовательного процесса и условием профессиональной успешности выпускников, реально оценить состоятельность выпускника вуза как специалиста может только работодатель, потому так важен для вуза.

Реализация компетентностного подхода в оценке результатов образования должна привести к формированию новой системы оценочных средств с переходом от оценки знаний к оценке компетенций. Однако эффективное формирование каждой из компетенций невозможно без ее всестороннего описания, осмысления, определения особенностей ее образования, а также конкретных методов и условий организации учебного процесса, поэтому диагностика и оценка сформированности профессиональных компетенций требует от педагогических коллективов пересмотра сложившейся модели, методик оценочных процедур.

Литература

1. Елисеев, И. Н. Методы, алгоритмы и программные комплексы для расчета характеристик диагностических средств независимой оценки качества образования : монография [Текст] / И. Н. Елисеев. — Новочеркасск : Лик, 2010. — 316 с.

2. Ефремова, Н. Ф. Компетенции в образовании: формирование и оценивание [Текст] / Н. Ф. Ефремова. — Москва : Национальное образование, 2012. — 416 с.

3. Жигилей, И. М. Кейс-метод в оценке качества обучения [Текст] / И. М. Жигилей, Е. Н. Кучер // Применение новых технологий в образовании. — Троицк, 2009. — С. 403–405.

4. Иванов, Д. Компетентности и компетентностный подход в современном образовании [Текст] / Д. Иванов. — Москва : Чистые пруды, 2007. — С. 13–14.

5. Субетто, А. И. Оценочные средства и технологии аттестации качества подготовки специалистов в вузах: методология, методика, практика : монография [Текст] / А. И. Субетто. — Санкт-Петербург ; Москва : Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2009. — 280 с.

Шамаева Р. М.

К ВОПРОСУ ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ В ВУЗЕ

С 2014 года в высших учебных заведениях страны (далее — вуз), подведомственных Минкультуры России, начался прием обучающихся по дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам в области искусств. Для реализации данных программ Министерством культуры РФ был разработан пакет документов для учредителей и руководителей школ искусств. Также были разработаны федеральные государственные требования (далее —

ФГТ), которые устанавливают требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств и являются обязательными при реализации их детскими школами искусств, образовательными учреждениями профессионального образования. ФГТ учитывают возрастные и индивидуальные особенности обучающихся и разработаны с учетом обеспечения преемственности предпрофессиональных программ и основных профессиональных образовательных программ среднего профессионального и высшего профессионального образования в области искусств; сохранения единства образовательного пространства Российской Федерации в сфере культуры и искусства.

В 2015 году многие вузы страны, среди них: Пермская академия искусства и культуры, Саратовская государственная консерватория, Санкт-Петербургский, Московский институт культуры, Российская академия музыки им. Гнесиных, а также и наш вуз — начали прием детей на обучение по дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам в области искусств. В связи с чем и была начата работа по организации Детской школы искусств (далее — ДШИ) по нескольким направлениям:

1) обеспечение кадрового потенциала из числа профессорско-преподавательского состава;

2) разработка локальных актов ДШИ;

3) разработка учебных планов, программ в соответствии с 8-(9)-летним сроком обучения;

4) составление расписания занятий;

5) работа по материально-техническому оснащению аудиторий для ДШИ в соответствии с Санитарно-эпидемиологическими требованиями к устройству, содержанию и организации режима работы образовательных организаций дополнительного образования детей.

Для набора детей была проведена широкая рекламная компаниия распространение рекламных материалов по школам и детским садам города; реклама на радио и телевидении (в рекламном ролике и бегущей строке); был изготовлен и установлен баннер ДШИ возле 1 корпуса вуза и рекламная растяжка на остановке «Городской сад им. А.С. Пушкина».

На сегодняшний день Детская школа искусств является структурным подразделением федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры». Основными задачами школы являются: разработка и реализация дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств; разработка и реализация дополнительных общеразвивающих программ; выявление одаренных детей в раннем детском возрасте; создание условий для художественного образования и эстетического воспитания детей; приобретение

детьми знаний, умений и навыков в области выбранного вида искусств, опыта творческой деятельности; осуществление подготовки одаренных детей к поступлению в образовательные учреждения, реализующие основные профессиональные образовательные программы в области искусств.

В процессе обучения учащиеся школы приобретут знания в области культуры и искусств благодаря опытным преподавателям, участию в мастер-классах, конкурсах, концертах, фестивалях. Первые творческие шаги обучающихся школы будут апробированы на сценах Учебного театра «Дебют» и Концертного зала имени М. Д. Смирнова, в студенческой газете «АкадемГородок», «Хореограф и я», а также в творческих коллективах института. Выпускники Детской школы искусств — будущие абитуриенты Челябинского государственного института культуры. В добрый путь, юные художники, музыканты, хореографы.

Литература

1. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств. В 2 ч. [Текст] : монография / авт.-сост. А. О. Аракелова. — Москва : Минкультуры России, 2012. — Ч. 1. — 118 с.

2. Приказы Министерства культуры РФ от 12.03.2012 №№ 156-166 «Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области искусств и сроку обучения».

Япринцева К. Л.

ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ИНТЕРНЕТ-ЭКЗАМЕН В СФЕРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ — ИНСТРУМЕНТ ОЦЕНКИ КАЧЕСТВА СФОРМИРОВАННОСТИ КОМПЕТЕНЦИЙ СПЕЦИАЛИСТОВ

Одной из первоочередных задач высшего образования, требующих системного подхода к ее решению, является проблема оценки качества образования. Дискуссии по проблемам оценки качества образования не ограничиваются рамками научного сообщества, общественности, но и являются приоритетом государственной политики в сфере образования через выработку магистральных путей в области достижения результатов: обеспечения единого образовательного пространства и совершенствования механизмов управления и контроля качества образования.

На необходимость формирования, совместно с общественными организациями, независимой системы оценки качества работы организаций, оказывающих образовательные услуги, было указано в п. 1«к» Указа Президента РФ от 7 мая 2012 г. № 597 «О мероприятиях по реализации государственной социальной политики» [3]. В рамках реализации данного положения Минобрнауки РФ разработало методические рекомендации [4] по формированию независимой системы

оценки качества работы организаций, оказывающих образовательные услуги. В рекомендациях представлена попытка определить важные элементы системы оценивания: объекты и субъекты процесса оценки образования, статус и полномочия субъектов процесса оценки, критерии оценки.

Одним из инструментов независимой оценки качества является общероссийский Федеральный интернет-экзамен в сфере профессионального образования (ФЭПО) [2]. Данный проект реализуется с 2005 г. научно-исследовательским институтом мониторинга качества образования, общественной организацией, занимающейся разработкой инструментария, методик оценки качества, информационно-аналитического сопровождения проекта, процедурой проведения педагогических измерений. Идея ФЭПО заключается в создании национальной системы тестирования на основе интернет-технологий. При этом важно учитывать, что данный проект нацелен в большей степени на фиксацию качества образования по отношению к результату и в гораздо меньшей — по отношению к образованию как процессу обучения, нацеленному на получение определенного результата.

Переход на компетентностную модель обучения в стандартах ФГОС ВПО 3-го поколения повлек за собой разработку новых подходов к системе измерения уровня образовательных достижений (компетенций) обучающихся и в проекте ФЭПО: компетентностный подход. Ключевые изменения коснулись:

– модели измерителя (АПИМ): инвариантная модель, применяемая в традиционном подходе, с необходимостью заменяется на уровневую. Поскольку в структуру «компетенция» входят знания, умения, владения в действии, то уровневая модель АПИМ представлена в трех взаимосвязанных блоках заданий. Первый блок связан с заданиями уровня «знать» в рамках тематического наполнения учебной дисциплины, второй блок — с заданиями «знать» и «уметь», выходящими за рамки одной темы, третий блок — с заданиями «знать», «уметь», «владеть», т. е. интегральными заданиями;

– модели оценки результатов: в основу традиционной модели оценки положена оценка освоения дидактических единиц дисциплины. Компетентностно-ориентированный подход основан на предложенной В. П. Беспалько [1] модели оценивания результатов как поэтапном анализе достижений обучающихся, от усвоения элементарных знаний — к способности понимать и интерпретировать информацию (знания) предыдущего уровня — через способность анализировать, проводить сравнение и обоснование выбора методов решения заданий в практико-ориентированных ситуациях — творческий поиск решения в нестандартных практико-ориентированных ситуациях;

– категории пользователей: расширение взаимодействия НИИ Мониторинга качества образования с различными пользовательскими уровнями образовательной организации. На уровне организатора тестирования в вузе доступно создание базы преподавателей, создание и актуализация базы студентов, анализ

первичной статистики по результатам тестирования. На уровне преподавателя образовательной организации: заполнение плана тестирования, организация тестирования, получение развернутой статистики выполнения обучающимися ФЭПО. Активное включение профессорско-преподавательского состава в проект ФЭПО позволило педагогам участвовать в независимой оценке качества образования не только в качестве объекта оценки качества (оценка работы педагога), но и выйти на иные, необходимые для системной оценки качества уровни:

1) субъекта (педагога) — объекта (образовательные программы): анализ результатов педагогического проектирования в контексте логики построения курса с последующей модернизацией при необходимости;

2) субъекта (педагога) — объекта (обучающиеся): анализ статистических данных (количественных и качественных) по каждому студенту для экспресс-оценки / глубокого анализа результатов обучения;

3) субъекта (педагога) — объекта (педагога): самооценка, оценка коллегами по кафедре, методическая помощь и др.

На уровне обучающегося — получение возможности проходить тренировочные сеансы для подготовки в системе «Интернет-тренажеры», проходить контрольное тестирование, хранить свои результаты ФЭПО.

Челябинский государственный институт культуры (ЧГИК) принимает участие в проекте практически с самого начала его реализации — с 2006 г. Результаты оценки качества обученности студентов ЧГИК, полученные в период с 2006 по 2011 г., были представлены в материалах конференции [5]. В табл. 1 приведены результаты ФЭПО за период 2013–2016 гг.

Таблица 1

Результаты ФЭПО в ЧГИК
(компетентностно-ориентированный подход): 2013–2016 гг.

Этап / период проведения	Количество направлений подготовки	Кол-во сеансов тестирования	Доля студентов на уровне обученности не ниже 2 уровня
18 / окт. 2013 — фев. 2014	1	18	78
19 / март — июль 2014	35	1326	76
20 / окт. 2014 — фев. 2015	26	1105	58
21 / март — июль 2015	26	1244	78
22 / окт. 2015 — фев. 2016	24	582	83
23 / март — июль 2016	24	1000	85

В соответствии с критерием оценки результатов обучения на уровне обученности не ниже второго должно находиться не менее 60 % студентов.

Результаты, показанные студентами ЧГИК (за исключением 20 этапа), превышают критериальное значение. Ежегодно по итогам участия в проекте ЧГИК получает сертификат качества, свидетельствующий об успешном прохождении независимой оценки качества образования.

Литература

1. Беспалько, В. П. Слагаемые педагогической технологии [Текст] / В. П. Беспалько. — Москва : Педагогика, 1989.

2. Болотов, В. А. Федеральный интернет-экзамен в сфере профессионального образования [Текст] / В. А. Болотов, В. П. Киселева, В. Г. Наводнов // Высш. образование сегодня. — 2013. — № 12. — С. 2–6.

3. О мероприятиях по реализации государственной социальной политики [Электронный ресурс] : Указ Президента РФ № 597 от 7 мая 2012 г. // СПС «Гарант», 2017.

4. О реализации мероприятий по независимой системе оценки качества образования. Пункт 1«к» Указа Президента Российской Федерации № 597 от 7 мая 2012 г. ; Министерство образования и науки РФ № АП-113/02 от 4 февраля 2013 г. // СПС «Гарант», 2017.

5. Япринцева, К. Л. Образовательные стратегии ЧГАКИ: опыт участия в интернет-экзамене [Текст] / К. Л. Япринцева // Культура — искусство — образование: сохранение традиций и новаторство : материалы XXXII науч.-практ. конф. В 2 ч. — Челябинск, 2011. — Ч. 2. — С. 126–129.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ ПЕДАГОГИКИ

Брюховецкая А. В.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ УПРАЖНЕНИЙ СИСТЕМЫ ПИЛАТЕС КАК МОТИВИРУЮЩЕГО ФАКТОРА К ЗАНЯТИЯМ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОЙ МЕДИЦИНСКОЙ ГРУППЫ ВУЗА

Учебная деятельность студентов за последние годы настолько изменилась, что организм не всегда справляется со всеми нагрузками. Вопросы сохранения и укрепления здоровья студентов являются весьма актуальными в настоящее время.

Обучение в вузе увеличивает нагрузку на организм студентов, особенно в период экзаменационной сессии. Студенты меньше двигаются, больше сидят, возникает дефицит мышечной активности, увеличивается статическое напряжение. Вследствие этого создаются предпосылки для развития у студентов отклонений в состоянии здоровья, что, в свою очередь, приводит к истощению и срыву адаптации, служит основой для возникновения болезни. Особенно они обостряются у студентов, которые относятся к специальной группе здоровья, имеющих отклонения в здоровье уже до поступления в вуз.

В связи с этим сейчас особенно необходимо обновление форм и методов работы по физическому воспитанию со студентами. Также назрела необходимость в формировании у студентов приоритетов здорового образа жизни, увеличение режима двигательной активности путем совершенствования учебного процесса и разработка таких программ, которые удовлетворят потребности студентов и повысят мотивацию и интерес к занятиям.

С целью совершенствования процесса физического воспитания в вузе необходимо использовать на физкультурно-оздоровительных занятиях современные, наиболее популярные виды двигательной деятельности, которые основаны на различных фитнес-программах. Одной из разновидностей фитнес-тренировки является пилатес.

Систему тренировки пилатес разработал почти сто лет назад Джозеф Губертус Пилатес. Эта система оздоровления, обогащенная новыми педагогическими технологиями и инновационными подходами, пользуется сегодня огромной популярностью во всем мире. Сегодня этот метод применяют в клиниках, в лечебной физкультуре, в фитнес-центрах.

Занятия по методу Пилатеса весьма эффективны и практически не имеют противопоказаний. Упражнения системы пилатес позволяют растянуть и укрепить основные мышечные группы, воздействуют на ключевые мышцы, отвеча-

ющие за осанку, развивают равновесие, помогают справиться с болями в спине, развивают дыхательную систему.

Пилатес помогает исправить осанку, что в свою очередь снимает напряжение, устраняя головные боли, боли в спине, шее и многое другое. Это особенно важно для студентов, отнесенных к специальной медицинской группе здоровья. Правильно дышать означает дышать полной грудью, максимально расширяя грудную клетку. При правильном дыхании повышается содержание кислорода в крови, кроме того, при здоровом функционировании диафрагмы происходит массаж внутренних органов.

Благодаря медленному темпу выполнения движений пилатес не происходит перенапряжения связочного и мышечного аппарата, но исчезает болевой синдром в спине. В пилатесе все движения выполняются плавно, без излишних усилий и напряжений, что делает его безопасным и более привлекательным по сравнению со многими методиками. При занятиях пилатесом задействованы все мышцы. Комплексный подход обеспечивает гармоничное развитие организма и максимально эффективный результат.

Соблюдение основных принципов и понимание полезности данного метода делает занятия продуктивными интересными. Внедрение в занятия физической культурой метода пилатес вызвало у студентов большой интерес к занятиям. Пилатес является эффективным средством формирования здорового образа жизни, так как мотивирует студентов к занятиям физической культурой.

Литература

1. Ильинич, В. И. Студенческий спорт и жизнь [Текст] / В. И. Ильинич. — Москва : Аспект Пресс, 1995. — 65 с.

2. Калашников, Д. Г. Теория и методика фитнес-тренировки [Текст] / Д. Г. Калашников. — Москва : Франтэра, 2003. — 145 с.

3. Краснов, И. С. Пути формирования здорового образа жизни студентов [Текст] / И. С. Краснов // Вопросы физического воспитания студентов. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2003. — 231 с.

4. Пилатес — фитнес высшего класса [Текст] / О. В. Буркова, Т. С. Лисицкая. — Москва : Центр полиграф. услуг Радуга, 2005. — 335 с.

Еремина Л. В.

ФИЗИОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ПОСТРОЕНИЯ ТРЕНИРОВКИ ПАУЭРЛИФТЕРА

Мышца человека состоит из трех частей: сухожилие, мышечное брюшко, сухожилие. Мышечное брюшко состоит из нескольких тысяч мышечных волокон. Мышечное волокно состоит примерно из двух тысяч миофибрилл, каждое из которых окружено оболочкой — сарколеммой.

Миофибриллы являются основными сократительными элементами мышц. Сокращение происходит за счет того, что миофибриллы обладают способностью уменьшать свою длину при поступлении нервного импульса, стягивая тем самым мышечное волокно.

Управление мышечным сокращением осуществляется с помощью мотонейронных клеток, ядро которых лежит в спинном мозге, от спинного мозга в мышцу идет длинное ответвление — аксон (длина до 1 м), отвечающий за работу группы мышечных волокон, которая работает как единое целое.

Чем сильнее сигнал, воздействующий на мотонейрон, тем выше частота генерируемого мотонейроном импульса — от небольшой стартовой частоты до максимально возможной.

Мотонейроны имеют разный порог возбудимости, поэтому их разделяют на медленные (низкий порог возбудимости) и быстрые (высокий порог возбудимости).

Мышечные волокна, как и управляющие ими мотонейроны, также делятся на быстрые и медленные. Сокращение мышечных волокон осуществляется по одному и тому же механизму — движению мезинового мостика, для чего ему требуется энергия.

Универсальным источником энергии в организме являются молекула АТФ, которая под воздействием ферментов гидролизуется и превращается в АДФ, при этом высвобождается энергия, используемая для движения мезинового мостика.

Но первоначальный запас молекул АТФ в мышце ограничен, поэтому при работе мышце требуется постоянное пополнение запасов энергии (т. е. ресинтез АТФ).

Мышца имеет три источника воспроизводства энергии: расщепление креатинфосфата, гликолиз, кислородное окисление.

Расщепление креатинфосфата обладает способностью отсоединять фосфатную группу и превращаться в креатин.

Расщепление креатинфосфата играет основную роль в энергообеспечении кратковременных упражнений максимальной мощности — бег на короткие дистанции, прыжки, метания, силовые упражнения, продолжительностью до 20–30 секунд.

Гликолиз — процесс распада одной молекулы глюкозы на две молекулы молочной кислоты с выделением энергии, достаточной для «зарядки» двух молекул АТФ. Гликолиз протекает без потребления кислорода (анаэробный процесс) и играет важную роль в энергообеспечении упражнений продолжительностью от 30 до 150 секунд (бег на средние дистанции, плавание, велосипедные гонки).

Для полноценного включения в действие кислородного окисления глюкозы требуется больше времени (через 1,5–2 минуты работы мышц). Этот эффект известен как «второе дыхание». Распад глюкозы по кислородному (аэробному) пути дает в итоге с каждой молекулы глюкозы 38 молекул АТФ, т. е. кислородное окисление энергетически эффективнее безкислородного гликолиза, но процесс

идет достаточно сложным путем, используя различные ферменты, что в целом существенно замедляет процесс получения энергии.

Скорость сокращения мышечных волокон определятеья типом миозина. Быстрые волокна (белые) требуют высокой скорости воспроизводства АТФ. За высокую скорость получения энергии белые волокна платят быстрой утомляемостью, т. к. гликолиз ведет к образованию молочной кислоты, накопление которой вызывает усталость мышц и останавливает их работу.

Медленные волокна (красные) не требуют столь быстрого восполнения запасов АТФ, они низкоутомляемы и способны поддерживать небольшое, но длительное напряжение.

Во время тренировок разрушение внутренней структуры мышечного волокна (т. е. микротравмы) приводит к появлению в волокне обрывков белка, которые иммунная система воспринимает как чужеродные и старается уничтожить. Итак, на тренировках идет разрушение мышечного волокна и трата запасов АТФ.

Благодаря суперкомпенсации (сверхвосстановление) в мышцах идет тренировочный процесс, т. к. в строго определенный момент отдыха после тренировки уровень энергетических и пластических веществ превышает исходный уровень.

Фаза суперкомпенсации длится достаточно короткое время. Уровень энергетических веществ возвращается к норме, и тренировочный эффект исчезает.

Если проводить следующую тренировку до наступления фазы суперкомпенсации, то это приведет к истощению и перетренированности.

Если тренировку проводить после фазы суперкомпенсации, то следы предыдущей тренировки сгладятся, и она не принесет результата — увеличения мышечной массы и силы.

Поэтому тренироваться нужно строго в фазе суперкомпенсации. Но соединения и структуры, которые расходуются или разрушаются при тренировке, имеют разное время восстановления и достижения суперкомпенсации. Отсюда первое правило тренировок: выполнение каждого рабочего подхода не должно продолжаться более 30 секунд, т. к. после этого времени мышца переходит на использование гликогена, накапливая молочную кислоту, что нельзя допускать. Поэтому тренировки по системе 5 подходов по 5 раз (5×5) идеальны для этого правила. Отдых между подходами от 5 до 20 минут, но за это время молочная кислота все равно не успевает полностью вывестись из организма, поэтому развиваемая мощность мышечного сокращения в каждом следующем подходе будет несколько ниже, чем в предыдущем.

Сила, развиваемая мышцей и скорость ее сокращения зависят от насыщенности ее АТФ, т. е. от концентрации в волокне креатинфосфата и креатингеназы.

Особенность мышц быстро восстанавливать уровень АТФ используется в том, что каждый следующий подход атлеты делают в момент суперкомпенсации креатинфосфата, т. е. через 4–10 минут отдыха. Концентрация креатинфосфата по-

степенно снижается, но некоторое превышение исходного уровня сохраняется до 1–2 недель. Чтобы не потерять силовых результатов, важно тренироваться регулярно.

Переломный момент в развиваемой мощности наступает в среднем после 5–6 подхода, и именно это количество подходов для тренировки одной мышечной группы следует признать оптимальным для целей наращивания мышечной массы и силы.

Второе правило тренировок: выполнение только базовых упражнений. Тяжелый тренинг требует напряжения восстановительных функций организма, но они весьма ограничены.

Если в период тяжелых тренировок не использовать дополнительные средства восстановления, то следует остановить свой выбор на нескольких крупных мышечных группах и базовых упражнениях.

Третье правило тренировок: каждая следующая тренировка должна выполняться в фазе суперкомпенсации. «Тяжелая» тренировка на каждую группу мышц должна выполняться один раз в 7 дней. Специалисты советуют выполнять две тренировки в неделю для приседаний и жима лежа, но при этом вторая тренировка не должна приводить к разрушению мышечных волокон, т. е. должна быть «легкой», чтобы уровень креатинфосфата повышался.

Четвертое правило тренировок: по мере замедления результатов переходить на 9–12-недельные циклы. Чтобы избежать «привыкания» мышц к нагрузке и добиться постоянного прогресса в тренировках, необходимо резко снизить вес штанги и дать мышцам отдых. Надо отступить назад и затем начать новое наступление на предельный вес.

Пятое правило: в конце тренировки делать растяжку поработавших мышц. В ходе тренировки длина мышц уменьшается, сила мышц при этом тоже уменьшается. Чтобы ускорить процесс восстановления мышц, нужно сделать растяжку в конце тренировки.

Но чрезмерная растяжка приводит к падению силы. Поэтому нельзя растягиваться перед или во время тренировки. Делать это следует строго в конце тренировки.

В силовом спорте, как и в любой другой деятельности, есть свои секреты, которые должен знать каждый спортсмен. Одним из главных секретов являются правильно построенные циклы тренировок, которые гарантированно приведут к росту результатов и помогут избежать застоев.

Катричева Т. Ю.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА

Научно-исследовательская культура — это часть общечеловеческой культуры, отражающей ценности научного творчества и «соответствующие историческому развитию общества технологии получения нового объективного знания о мире, человеке и его деятельности, обогащающие культуру и цивилизацию» [1, с. 214].

Г. В. Макотрова разделяет научно-исследовательскую культуру по следующим двум основаниям [2, с. 34]:

1) по субъекту-носителю научно-исследовательской культуры (научно-исследовательская культура: общества, социальной группы, отдельного человека);

2) по источнику формирования (отрасли знания) научно-исследовательская культура бывает технической, гуманитарной, а также культурой естествознания.

Место научно-исследовательской культуры в системе профессиональной культуры определяется соотношением этого понятия с термином «профессиональная культура». Научно-исследовательская культура, во-первых, представляет собой один из видов культуры, а с другой, присутствует в каждом из видов социальной культуры как один из ее элементов. Во-вторых, научно-исследовательская культура представляет собой специфический вид профессиональной деятельности и представляет собой подсистему научно-исследовательской культуры общества.

Научно-исследовательская деятельность — это индивидуальное или коллективное взаимодействие специалистов-исследователей, которое направлено на получение объективного, точного и системного знания о научной действительности, развивающего и обогащающего. Научно-исследовательская деятельность — это индивидуальное или коллективное взаимодействие специалистов-исследователей, которое направлено на получение объективного, точного и системного знания о научной действительности, развивающего и обогащающего профессиональную культуру.

При этом необходимо отметить, что учебно-исследовательская и научно-исследовательская культура, являющиеся по своей сути одними из элементов профессиональной культуры, тесно связаны друг с другом и в процессе обучения переходят один в другой. Так, Л. А. Казанцева выделяет следующие этапы субъектного самовоспитания и саморазвития студентов.

Первый этап, на котором происходит развитие эмпатийных, рефлексивных способностей; формирование навыков самопознания; актуализация потребностной и ценностно-мотивационной сфер исследовательской, познавательной деятельности; обучение приемам самообладания; развитие способности студентов рассматривать учебно-исследовательскую деятельность как значимое и жиз-

ненно важное явление; поиск альтернативных способов саморазвития, самореализации, самосовершенствования в данном виде деятельности. На первом этапе также происходит развитие интереса к внутреннему миру других людей и своему внутреннему миру на основе эмпатии и рефлексии.

Второй этап предполагает овладение основами субъектного жизнетворчества, создание определенного «субъективного фона», который актуализирует рефлексию в овладении смыслами и ценностями учебно-исследовательской деятельности, способствует созданию индивидуальных проектов саморазвития, самореализации самовоспитания. Все это предполагает формирование субъективного ценностно-смыслового поля.

На третьем этапе происходит актуализация способности студентов к формированию будущей профессиональной научной культуры, профессиональному самоопределению. На данном этапе важно развитие регулятивных механизмов исследовательского поведения, общения, деятельности.

И, наконец, четвертый этап предполагает практическую реализацию индивидуальных моделей саморазвития, самореализации, самовоспитания в учебно-исследовательской и научно-исследовательской деятельности. В рамках моделируемой будущей профессиональной деятельности на этом этапе происходит активное развитие субъектной позиции.

Прохождение четвертого этапа связано с развитием процессов самореализации и самоактуализации в созданном субъектно-смысловом поле; с совершенствованием умений регулировать свое поведение, деятельность, общение, самооценку личностных достижений и их динамику.

Таким образом, научно-исследовательская культура в ее рациональном аспекте раскрывается как максимальная определенность всех этапов исследования по всем актуальным основаниям и представляет собой интегративную характеристику процесса научного познания в единстве его целей, субъекта, объекта, содержания, механизмов, системы и пр.

Итак, обобщая анализ феномена научно-исследовательской культуры личности как интегративной характеристики процесса научного познания, мы можем сделать следующие выводы.

Научно-исследовательская культура — это понятие, определяющее готовность личности к активному, продуктивному, исследовательскому образованию и самообразованию, выраженную в умениях студентов использовать навыки исследовательской деятельности, ее методологию и инструментарий.

Научно-исследовательская культура — это часть общечеловеческой культуры, отражающей ценности научного творчества и соответствующие историческому развитию общества технологии получения нового объективного знания о мире, человеке и его деятельности, обогащающие культуру и цивилизацию.

Литература

1. Боголюбова, Е. В. Культура и общество [Текст] / Е. В. Боголюбова. — Москва : МГУ, 1978. — 232 с.

2. Бойцов, М. И. Исследовательский подход в самостоятельной работе учащихся [Текст] / М. И. Бойцов // Повышение самостоятельности и творческой активности учащихся в обучении. — Москва, 1975. — С. 3–24.

3. Бондаревская, Е. В. Гуманистическая парадигма личностно-ориентированного образования [Текст] / Е. В. Бондаревская // Педагогика. — 1997. — № 4. — С. 11–17.

4. Бондаревская, Е. В. Теория и практика личностно-ориентированного обучения [Текст] / Е. В. Бондаревская //Педагогика. — 1996. — № 5. — С. 72–80.

Кравчук В. И.

ОСОБЕННОСТИ ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ ПО ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ У СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОЙ МЕДИЦИНСКОЙ ГРУППЫ

Студенты вуза, имеющие хронические заболевания, занимаются в специальном учебном отделении.

Для того чтобы поддерживать работоспособность на оптимальном уровне, студентам с патологиями различных органов и систем необходимо затратить времени и сил больше, чем здоровым. При этом надо использовать такие средства и методы, которые в наиболее короткие сроки нормализуют функциональное состояние пораженных органов и оптимизируют работоспособность студентов.

Достигается это применением комплекса методов, с учетом используемых средств, контингента занимающихся и условий занятий, в соответствии с дидактическими принципами методики физического воспитания [2, с. 6].

У студентов специальных медицинских групп регистрируются неблагоприятное физическое состояние, напряжение механизмов адаптации.

Физические упражнения способствуют повышению работоспособности, улучшению самочувствия, обеспечивая гомеостаз — постоянство внутренней среды организма. Систематические занятия улучшают психологическое состояние, уменьшают уровень тревожности, повышается самооценка и переносимость стрессовых воздействий [1]. Адаптация, саморегуляция поддерживает физиологические параметры в пределах нормы.

Многочисленные данные исследований свидетельствуют о том, что введение физиологически обоснованной и строго регламентированной системы физических упражнений в режим труда и отдыха студентов с ослабленным здоровьем способствует повышению уровня их здоровья и работоспособности.

Студенты специальной медицинской группы занимаются по специальной программе, с учетом характера заболеваний, физической и функциональной

подготовленности, осваивая специальные методики, предлагаемые преподавателями физической культуры.

Преподавателям физической культуры необходимо в первую очередь решать задачи повышения показателей функционального состояния сердечно-сосудистой и дыхательной систем, от которых зависит работоспособность, и показателей физической подготовленности, обусловливающих физическое развитие студентов спецмедгрупп.

При этом надо строго дозировать физическую нагрузку по реакции пульса: частота сердечных сокращений (ЧСС) характеризует способность выполнять задание. Студенты в процессе учебных и самостоятельных занятий должны научиться осуществлять самоконтроль по ЧСС.

На основании экспериментальных данных исследований морфофункционального состояния студентов спецмедгрупп, имеющих разнообразные заболевания, рекомендуют проводить занятия по физической культуре без дифференцирования контингента по нозологическому принципу [3, с. 51]. Это не исключает учета индивидуальных особенностей каждого студента. В то же время адекватность физической нагрузки функциональным возможностям студентов возможна только в группах с примерно одинаковой работоспособностью. Отмечается, что даже при одном и том же заболевании характер и степень нарушения кровообращения и дыхания, основных систем организма неодинаковы. И это различие возрастает пропорционально степени мышечной нагрузки.

Студенты с ослабленным здоровьем должны регулярно заниматься физической культурной не только в учебное, но и во внеучебное время, соблюдая режим питания и сна. Студенты с хроническими заболеваниями должны иметь конкретные медико-биологические знания, помогающие сохранению и укреплению здоровья. Это должно быть основой для воспитания навыков и привычек здорового образа жизни с использованием систематических занятий физической культурой в режиме дня.

Физкультурное образование в вузе ориентирует студентов специальной медицинской группы на самостоятельные физкультурно-спортивные занятия. Итоговым результатом подготовки их как будущих бакалавров по завершении обучения должно быть овладение общекультурной компетенцией: способностью использовать методы и средства физической культуры для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности.

Одно из необходимых условий при этом для студентов спецмедгруппы — валеологическая образованность.

Литература

1. Земцовский, Э. В. Спортивная кардиология [Текст] / Э. В. Земцовский. — Санкт-Петербург, 1995. — 448 с.

2. Кравчук, В. И. Физическое воспитание в организации труда и отдыха студентов с ослабленным здоровьем : метод. рекомендации [Текст] / В. И. Кравчук. — Челябинск : ЧГИК, 1993. — 60 с.

3. Чоговадзе, А. В. Физическое воспитание в реабилитации студентов с ослабленным здоровьем : учеб. пособие для студентов вузов [Текст] / А. В. Чоговадзе, В. Д. Прошляков, М. Г. Мацук ; под ред. А. В. Чоговадзе. — Москва : Высш. шк., 1986. — 144 с.

Кравчук В. И.

ПРОБЛЕМА ЗДОРОВЬЯ СТУДЕНТОВ ВУЗА И РОЛЬ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЕГО ФОРМИРОВАНИИ

Здоровье — одна из величайших социальных ценностей, основное условие выполнения человеком его биологических и социальных функций, фундамент самореализации личности, высшая жизненная ценность. Здоровье является фактором эффективности процесса обучения и профессиональной деятельности [2].

Проблема здоровья студенческой молодежи современной России становится все более актуальной.

Данные валеологических исследований свидетельствуют, что традиционная школа замедляет психосоматическое развитие детей, препятствуя естественному росту их адаптивных возможностей. Среди выпускников школ абсолютно здоровых, по данным исследователей, примерно 10 %. Имеющих хронические заболевания — более 40 %, при том, что у каждого второго имеются различные сочетания хронических заболеваний (Э. Г. Булич, К. В. Адамсон и др.).

Во всех странах мира студенты выделяются как категория повышенного риска. В российских вузах количество студентов специальной медицинской группы достигает в среднем 25–30 %, в отдельных случаях — до 40 %.

В структуре заболеваемости студентов, как и во всем мире, на первом месте заболевания сердечно-сосудистой системы, на втором — опорно-двигательного аппарата (остеохондрозы, кифозы, сколиозы и т. д.), на третьем — органов дыхания, т. е. болезни, наибольшее влияние оказывающие на обеспечение жизнедеятельности человека.

В вузах возрастает значение интенсификации процесса обучения, мобилизации воли, духовных и физических сил студентов на ускорение процесса познания. Одной из главных задач становится формирование навыков здорового образа жизни.

Представления о здоровье всегда относительны, обусловлены социокультурными нормами и стереотипами.

Понятие «здоровье» синкретично, то есть характеризуется сложностью, многозначностью и неординарностью состава.

В нем отражаются фундаментальные аспекты биологического, социального, психологического и духовного бытия человека в мире.

Сложность и неоднородность состава, присущая самой природе здоровья, акцентирована в формулировке, предложенной экспертами Всемирной организации здравоохранения: «Здоровье — состояние полного физического, психического, социального благополучия, а не только отсутствие каких-либо болезней и дефектов».

Такое же комплексное определение здоровья дано психологами: это «относительно устойчивое состояние, в котором личность хорошо адаптирована, сохраняет интерес к жизни и достигает самореализации» [3, с. 14].

Многие авторы связывают здоровье со способностью к адаптации организма к изменяющимся условиям внешней среды, выделяя три группы факторов, влияющих на человека: социальные, гигиенические, психологические. Академик В. П. Казначеев определяет здоровье как процесс сохранения и развития физиологических функций, оптимальной трудовой и социальной активности, максимальной продолжительности творческой жизни. Подчеркивая связь здоровья и будущей профессиональной деятельности, отмечается, что физическое здоровье отражает такую степень физического развития студента, его двигательных умений и навыков, которая позволяет наиболее полно реализовывать творческие возможности. Физическое здоровье рассматривается как необходимый элемент личностной структуры, условие построения и развития общественных отношений. Для современной адаптации к быстро меняющимся условиям внешней и профессиональной среды необходимы резервы физической и функциональной возможностей организма, способности к восстановлению в заданном лимите времени, достаточной работоспособности и мотивации в достижении цели.

Адаптационный потенциал человека связан с энергетическим потенциалом организма, его аэробными возможностями. Высокий уровень аэробной работоспособности способствует повышению уровня здоровья, устойчивости к неблагоприятным факторам внешней среды.

Ученые отмечают, что здоровый образ жизни составляет более 50 % удельного веса факторов, которые обусловливают здоровье человека. При оценке здоровья обязательно обращают внимание на образ жизни, физическое состояние, резервные возможности организма, его иммунитет.

Критерии оценки физического здоровья включают уровень физического развития, физической подготовленности, функциональный уровень, наличие хронических заболеваний и др.

Анализ данных функционального состояния студентов показывает, что их здоровье характеризуется следующими показателями: высокий — 1–2 %, средний — 7−8 %, низкий — 21–22 %, очень низкий — 69 % [4, с. 43–66].

Уровень функционального состояния и физической подготовленности студентов вуза культуры укладывается в вышеперечисленные характеристики.

Одной из главных задач преподавателей физической культуры является перевод студентов, включенных в физкультурно-спортивную деятельность, из состояния управления в самоуправление. В сознании студентов должны быть неразрывно связаны здоровье и систематические физические упражнения как условие успешной профессиональной деятельности.

Экономически оправданные для здоровья работников объемы средств физической культуры рекомендуются в количестве 7–8 часов в неделю, но не менее 6 часов.

Данные наших исследователей свидетельствуют, что для сохранения уровня работоспособности студентов необходимы объемы физических нагрузок, превышающие рекомендованные программой для вузов [5, с. 132–134].

Одной из основных причин ухудшения здоровья студентов является недостаточный объем двигательной активности. Низкая двигательная активность (гипокинезия) способствует росту заболеваемости. Гипокинезия проявляется в преждевременном появлении сердечно-сосудистых заболеваний, атеросклероза, которые возникают из-за ухудшения кровообращения в сердечной мышце, увеличения сопротивления крови, затрудняющих работу сердца.

Работоспособность кардиореспираторной системы — это основной критерий здоровья человека. Академик, кардиохирург Н. М. Амосов сформулировал понятие «количество здоровья» как сумму «резервных мощностей» основных функциональных систем. Эти резервные мощности выражают через «коэффициент резерва»: максимальное количество функции, соотнесенное к ее нормальному уровню покоя. Ученые отмечают, что в угрожающем состоянии между нормой и паталогией в России находятся от 50 до 80 % работающих, что не позволяет им трудиться с наибольшей эффективностью [1].

Американский врач Кеннет Купер, автор книги «Аэробика для всех» утверждает, что аэробные упражнения влияют не только на физическую, но и на психологическую настройку человека, повышая его экстравертированность, т. е. общительность, при повышенной уверенности в себе. А эти качества являются профессионально значимыми для студентов различных специальностей вуза культуры.

В настоящее время рекомендуется достаточно много систем общего оздоровления организма. Основные правила оздоровления: безопасно, медленно, поступательно. Студентам вуза культуры, в частности музыкальных специальностей, можно рекомендовать такие системы оздоровления, где результатом является повышение МПК — максимального потребления кислородом (утилизация организмом максимального количества кислорода за одну минуту), т. е. повышение аэробной производительности организма. МПК зависит от частоты сердечных сокращений, развития системы кровообращения, уровня тканевого дыхания,

жизненной емкости легких и т. д. Показатели аэробной производительности организма — это результаты тренированности, как физической, так и психической.

На обязательных занятиях по физической культуре и самостоятельных занятиях студентам рекомендуются физические упражнения циклического характера в зонах умеренной и большой мощности работ (продолжительность от нескольких минут до 60 минут) при глобальном функционировании мышц, вызывающих максимальную производительность сердечно-сосудистой и дыхательной систем (бег, лыжные гонки, велогонки, плавание, спортивные игры и т. д.)

Зоны интенсивности физической нагрузки контролируются по частоте сердечных сокращений. Первая тренировочная зона 130–150 ударов в минуту (порог анаэробного обмена — рубеж 150 уд/мин) для совершенствования аэробной работоспособности продолжительностью не менее 15–20 минут.

Здоровье — в большей степени процесс, чем фиксированные значения тех или иных показателей жизнедеятельности организма, т. е. этим процессом можно управлять. Управляющими воздействиями могут быть различные факторы, в том числе физические упражнения, тренировочный процесс, двигательная активность.

Физическая культура по интенсивности воздействия является одним из главных факторов формирования здоровья студентов.

Литература

1. Амосов, Н. М. Энциклопедия Амосова. Алгоритм здоровья [Текст] / Н. М. Амосов. — Донецк : Сталкер, 2002. — 590 с.

2. Апанасенко, Г. Л. Медицинская валеология / Г. Л. Апанасенко, Л. А. Попова. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2000. — 248 с.

3. Васильева, О. С. Психология здоровья человека / О. С. Васильева, Ф. Р. Филатов. — Москва : Академия, 2001. — 352 с.

4. Коваленко, Б. Г. Физическая культура в обеспечении здоровья и профессиональной психофизической готовности студентов [Текст] / Б. Г. Коваленко // Физическая культура и спорт в Российской Федерации (студенческий спорт). — Москва : Полиграф-Сервис, 2002.

5. Кравчук, В. И. Оптимизация индивидуального подхода к процессу физического воспитания студентов вуза культуры и искусства [Текст] / В. И. Кравчук // Педагогические инновации по педагогике, физической культуре, спорту и туризму : матер. регион. науч.-метод. конф. — Челябинск : ЧГОНЦ УрО РАО, 2002.

Мартынова Г. Я.

ВЛИЯНИЕ ОГРАНИЧЕННОЙ ДВИГАТЕЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ НА ЗДОРОВЬЕ СТУДЕНТА

Имеются сотни высказываний о пользе двигательной активности для здоровья человека, но нас интересуют конкретные медико-биологические данные по этой весьма сложной проблеме.

Однообразная, монотонная работа в условиях ограничения динамической двигательной деятельности ведет к снижению производительности труда и оказывает отрицательное влияние на организм. Учебные нагрузки создают к тому же выраженное эмоциональное напряжение, которое не находит выхода в мышечной системе.

Ограничение двигательной активности (гипокинезия) противоречит биохимическим законам развития человека, отрицательно сказывается на деятельности его морфологических и эмоциональных систем, развитии интеллекта, приводит к снижению сопротивляемости организма различным неблагоприятным факторам внешней среды.

Длительное ограничение возбуждения анализаторов, рецепторов кровообращения и нейромышечного аппарата существенно изменяют внутреннюю среду организма, что влечет за собой стойкие функциональные расстройства.

Достоверно известно, что у людей ограничение двигательной активности уменьшает силу выносливости мышц, сокращает объем мышечной массы, снижает тонус мышц; ухудшается также координация движений, снижаются показатели физической работоспособности. Гистологические исследования мышц при гипокинезии обнаруживают уменьшение объема красных и белых мышечных волокон; часть мышечных волокон подвергается атрофии и восковидному перерождению, теряет поперечную и продольную исчерченность и в конечном итоге погибает [2].

Гипокинезия изменяет костную ткань, уменьшаются ее масса и плотность, отмечается повышенное выделение ряда минеральных веществ, и прежде всего кальция; наблюдается нарушение образования структур с фосфором и кальцием.

Гипокинезия существенно сказывается на структуре и функции сердечно-сосудистой системы. Биохимические исследования выявляют снижение синтеза белка, нарушение электролитного баланса калия, натрия.

У людей следствием гипокинезии может быть избыточная масса тела.

Недостаток движений способствует развитию физической детренированности организма. При этом явление детренированности распространяется не только на сердце, но и на все системы организма. Доказано, что длительное и значительное ограничение двигательной активности приводит к отрицательным изменениям в высшей нервной деятельности, нарушается баланс между возбуждением и

торможением, недостаток последнего способствует преобладанию деятельности возбуждающей (симпатической) нервной системы.

Снижение ежедневной физической нагрузки от необходимого минимума приводит к уменьшению мышечной массы, выносливости, подвижности в суставах, а также к растянутости мышц, расстройству координации сложных движений, к ухудшению таких качеств, как быстрота, движение, ловкость [1].

Длительное ограничение движений отражается на общей психической активности: появляются сонливость, вялость в движениях, раздражительность, бессонница, отсутствие аппетита, ухудшается настроение, ослабляется эмоциональная устойчивость, ухудшается умственная и физическая работоспособность, наступает утомление, наблюдается дезорганизация внутренней речи и мышления. Снижается точность движений, ухудшается временная и пространственная координация движений при выполнении не только сложных, но и простых двигательных навыков. Например, у испытуемых после продолжительного периода ограниченной подвижности сила различных мышечных групп снизилась примерно на 22 %, динамическая выносливость — на 35 %, статическая выносливость — на 24 %.

Не надо забывать, что одним из наиболее важных средств поддержания здоровья и высокого уровня работоспособности на долгие годы является рациональное применение средств физической культуры и спорта, потому как и чрезмерное ограничение мышечной активности, и чрезмерное ее увеличение приводят к отрицательным последствиям. Значительное увеличение мышечной активности вызывает истощение нервной системы и расстройство нервной и нервно-гуморальной регуляции, развитие отрицательных, а затем и патологических изменений в организме человека.

В процессе систематической мышечной деятельности существенно изменяется функция дыхательной системы: более эластичными становятся межреберные хрящи, значительно развиваются дыхательные мышцы, что вызывает нарастание силы вдоха и выдоха, увеличение жизненной емкости легких.

Ежедневная мышечная деятельность имеет большое значение для современного человека. Регулярное выполнение физических упражнений в значительной мере способствует укреплению здоровья, повышению общей работоспособности, приспособляемости организма к воздействию неблагоприятных факторов современного производства (гиподинамия, условия санитарно-гигиенической среды, различного рода перегрузки и т. д.).

Таким образом, в условиях напряженной умственной деятельности, высоких психических нагрузок и недостаточной двигательной активности невозможно сохранить на долгие годы крепкое здоровье и трудоспособность без использования различных физических нагрузок.

Литература

1. Амосов, Н. М. Раздумья о здоровье [Текст] / Н. М. Амосов. — Москва : Физкультура и спорт, 1987. — 64 с.

2. Железняк, Ю. Д.Физическая активность и здоровье студентов вузов нефизкультурного профиля [Текст] / Ю. Д. Железняк, А. В. Лейфа // Теория и практика физической культуры. — 2006. — № 12. — С. 46−47.

3. Лейфа, А. В. Социальные основы формирования физической активности студенческой молодежи в аспекте их качества жизни [Текст] / А. В. Лейфа // Физическое воспитание студентов. — 2013. — № 3. — С. 35−41.

4. Самсоненко, И. В. Технология формирования качества жизни студентов [Текст] / И. В. Самсоненко // Физическая культура: воспитание, образование, тренировка. — 2011. — № 4. — С. 54−57.

Рыков С. С.

БИОХИМИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВЫНОСЛИВОСТИ

Современный спорт захлестнули допинговые скандалы. И, к сожалению, наша страна стала одной из самых обсуждаемых в этом вопросе. В первую очередь, это связано с нашими ментальными особенностями — мы, в отличие от многих других народов, очень плохо умеем ждать и строить долговременные планы. В спорте это особенно заметно — например, в игровых видах спорта нередка ситуация, когда меняются тренеры, не давшие видимый результат за полгода работы. Во-вторых, по нашему мнению, это произошло из-за того, что спорт в современном мире стал мощным политическим инструментом, и зачастую задачи для спортсменов на международных соревнованиях ставятся с учетом особенностей современной мировой обстановки. В-третьих, по нашему мнению, допинговый вопрос в нашей стране разросся параллельно с появлением в спорте крупных государственных денег. Нередко задачи перед тренером ставит человек без спортивного образования и соответствующих знаний, и, как правило, в таких случаях преобладает направленность на максимально быстрый результат без особого контроля в используемых средствах. Усугубляют ситуацию средства массовой информации, раздувающие разовые, локальные неудачи в немыслимых масштабах. А как мы видим, в современном мире общественное мнение формируется в основном именно с помощью СМИ, тренер и спортсмен вынуждены подстраивать свою работу под требования общества.

Последние события, произошедшие в российском спорте: отстранение наших спортсменов от Олимпийских игр и других крупных соревнований, лишение завоеванных наград и, как следствие, микроскопически подробный контроль над отечественной спортивной фармакологией — требуют от нас принципиально нового подхода к подготовке атлетов. При этом основные задачи так

или иначе остаются прежними — повышение общей и специальной работоспособности и максимальное ускорение восстановительных процессов. Очевидно, что при этом не обойтись без досконального понимания биохимических основ мышечной работы. И поэтому в последние годы очень активно развивается новое направление — спортивная биоэнергетика, являющаяся совокупностью процессов превращения энергии, которые происходят в организме и обеспечивают его жизнедеятельность.

В спорте, в зависимости от биохимической природы совершающихся энергетических процессов, принято выделять три компонента работоспособности: алактатную анаэробную способность, гликолитическую анаэробную способность и аэробную способность, связанную с возможностью выполнения работы за счет усиления кислородного обмена в тканях.

Из этих трех видов наиболее изучена аэробная работоспособность, проявляющаяся при выполнении длительных физических нагрузок и являющаяся базой для такого физического качества, как выносливость.

Так как в циклических видах спорта (бег на длинные дистанции, плавание, лыжные гонки, велогонки и пр.) нагрузки в основном обеспечиваются аэробным способом образования АТФ (тканевое дыхание), важнейшим фактором аэробной работоспособности становится количество митохондрий в клетках. Отсюда вытекает, что выраженной аэробной работоспособностью обладают мышцы с соотношением между различными типами мышечных волокон в сторону преобладания красных, так как именно красные (тонические) волокна характеризуются большим количеством митохондрий и миоглобина.

Нужно отметить также, что аэробная работоспособность не так специфична, как анаэробная. Это связано с тем, что наряду с внутримышечными факторами, такими как количество митохондрий, запасы гликогена в мышцах, имеют место и другие факторы — хорошее функционирование сердечно-сосудистой и дыхательной систем, печени, высокая кислородная емкость крови. Поэтому спортсмен с высокой аэробной работоспособностью может проявить ее не только в своем виде спорта, но и в других, требующих выносливости. Так, велосипедист или лыжник могут показать хороший результат в беге на длинные дистанции и т. д.

С целью развития выносливости на тренировках используются непрерывная длительная работа как равномерной, так и переменной мощности, а также различные варианты повторной и интервальной тренировки. Все это на выходе должно обеспечить повышение работоспособности сердечно-сосудистой и дыхательной систем, увеличение количества эритроцитов в крови и содержание в них гемоглобина, а также митохондрий в мышечных клетках.

В конце необходимо отметить, что наряду с рассмотренными биоэнергетическими факторами на результат спортсмена влияют тактическая подготовка и

техническая оснащенность, а главное — психологический настрой. Хорошая техника позволяет экономить энергетические резервы, грамотная тактика помогает распределять и рационально расходовать силы по всей дистанции. А за счет высокой мотивации, волевых усилий мышечная работа продолжается даже с наступлением сильного утомления и вызванных им биохимических сдвигов.

Санько А. Э.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ БЛОГ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ТИПОЛОГИЯ, КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ

На сегодняшний день существуют разные определения понятия «блог». Самым распространенным является такое: «блог — веб-сайт, основное содержимое которого это регулярно добавляемые записи, содержащие текст, изображения или мультимедиа» [1]. В этом определении происходит отождествление блога и сайта. Вместе с тем, следует отметить, что сайт в большинстве случаев безличен и предназначен для продвижения компании или продукта, а блог имеет ярко выраженное индивидуальное начало и ведется от конкретного лица или коллектива авторов. В дословном переводе с английского языка слово blog обозначает «виртуальный дневник событий». Можно сказать, что блог — это разновидность сайта, персональная страница, с короткими датированными записями, отсортированными в обратном хронологическом порядке. Выделяют несколько типов блога: по авторству, способу оплаты, цели создания, типу контента, наличию мультимедиа и т. д.

С другой стороны, блог представляет собой электронное сетевое издание, то есть электронное издание или электронный документ (группа электронных документов), прошедшее редакционно-издательскую обработку, предназначенное для распространения в неизменном виде, имеющее выходные сведения, доступное потенциально неограниченному кругу пользователей через телекоммуникационные сети [3]. Данное определение также вызывает вопросы, ведь блог постоянно меняется, обновляется, пополняется в режиме реального времени.

В основе блога, как правило, лежит программный механизм, позволяющий автору легко добавлять новые заметки. Приведем еще одно определение понятия. Блог — это специальное программное обеспечение, делающее возможным (облегчающее) быструю и неквалифицированную публикацию на домашней страничке заметок, изображений или иных носителей информации, обычно хронологически упорядоченных [2].

Образовательный блог — это разновидность блога по типу тематической направленности. Образовательный блог — сравнительно новое явление. В России он появился в 2005 году, с тех пор он стал рабочим инструментом педагога,

существенно расширяющим возможности урочной и внеклассной деятельности. Учитель использует возможности блога для размещения дидактических материалов, презентации авторских разработок, общения с коллегами и родителями по актуальным вопросам.

Образовательный блог рассматривают исходя из его функций: и как средство коммуникативного взаимодействия между педагогом, обучающимися и родителями, и как средство расширения образовательного пространства, и как способ самопрезентации, самовыражения, метод осознания и повышения квалификации педагога. Можно считать образовательный блог личным интернет-ресурсом педагога. Следует отметить, что научного определения понятия «образовательный блог» на сегодняшний день нет. Зато сформулирована типология образовательных блогов. В педагогической литературе она представлена следующим образом:

1) блог одного урока или темы, который содержит как основной, так и дополнительный текстовый, аудио- или видеоматериал, разработанный педагогом или отобранный в Сети;

2) блог учителя-предметника, а именно коллекция учебного материала, авторских разработок, своеобразное методическое портфолио;

3) блог класса или блог классного руководителя — полноценная «доска информации» для учеников и их родителей;

4) блог — учебный проект, посвященный исследовательской работе;

5) блог ученика или электронная тетрадь ученика — это электронное пространство учащегося, созданное по заданию учителя, где он может размещать собственные материалы: презентации, рисунки, творческие домашние задания;

6) блог для дистанционной поддержки ученика, созданный для учащихся, находящихся на домашнем обучении [4].

Самым распространенным является сегодня блог учителя предметника. Можно дополнить этот перечень блогом директора, психолога, блогом-школьной газетой и пр.

Каким должен быть образовательный блог, каковы критерии его оценки? Исследователи предлагают разные критерии оценки образовательного блога. Если оценивать блог как сайт, то первостепенными критериями являются «Требования к структуре официального сайта образовательной организации в информационно-телекоммуникационной сети “Интернет” и формату представления на нем информации (Приказ Рособрнадзора от 29.05.2014 г. № 785, с изм. на 2 февраля 2016 года)». В частности, требованиями устанавливается, что на сайте должны быть созданы специальные разделы, страницы которых должны быть доступны в сети Интернет без дополнительной регистрации, содержать доступные для пользователей ссылки на файлы, снабженные информацией, содержащие пояснения. Также устанавливаются требования к форматам, разметке и пр.

Если рассматривать блог учителя как персональную страницу педагога, то требования могут быть конкретизированы в зависимости от цели и задач, которые ставит перед собой учитель. Эксперт по созданию и сопровождению сетевых ресурсов Л. Рождественская предложила систему критериев оценивания успешного образовательного блога, опираясь на которую, учитель сможет не только осмысленно внедрять новый инструмент в практику, но и продуцировать новые идеи по его использованию. Таких критериев три: содержательность, технологичность и социальность.

Под содержанием понимается тематика сообщений, актуальность материалов, а значит их постоянная обновляемость, образовательная ценность сообщений, а также соответствие содержания принципам образовательного дизайна. Под технологичностью подразумевается так называемое «обустраивание» образовательной среды, разработка учебных сценариев, подходящих веб-инструментов, планирование разных зон деятельности для продуктивного общения учителя с учеником, оформление, удобство навигации, мульмедийность. Критерий социальности представляет собой готовность к обмену, совместной работе, организацию интерактивности и обратной связи, наличие сетевой культуры. Такие критерии задают своеобразный «стандарт образовательности» для применения нового веб-инструмента [6].

Схожи с вышеназванными критерии, сформулированные Л. С. Науменко. Так, первым критерием является внешне-зрительный облик блога учителя, который с первого взгляда отражает порядок, организацию, строгость и является источником жизни, не кажется безнадежно заброшенным. К этому критерию имеют отношение и цветовое оформление блога, и размер и формат шрифта в сообщениях, и название блога и пр. Вторым критерием является информационное наполнение: актуальность, полезность, достоверность и полнота информации, а также форма ее представления. Третьим критерием является обратная связь и ее реализация, а именно наличие счетчика посетителей и содержательных комментариев [5]. В настоящее время образовательные организации разрабатывают локальные нормативные акты (положения) о блоге учителя-предметника, классного руководителя и др.

Следует отметить, что в литературе совсем не разработаны критерии оценки образовательного блога как электронного издания. Оценка образовательного блога как электронного издания предполагает анализ всех его элементов и их редакторской подготовки, внутреннюю организацию, систему доступа к блогу в целом и его элементам, способы выстраивания отношений с посетителями, что имеет отношение к культуре блога как электронного издания. Данный аспект еще нуждается в детальной проработке.

Образовательный блог, или блог учителя, как один из видов интернет-коммуникации, открывает новые возможности как для учителя, так и для уча-

щихся. Блог — это способ самовыражения, возможность осознания собственной профессиональной компетентности, необходимый атрибут успешного учителя. С помощью блога учитель осваивает новые информационные и технические возможности, находит нестандартные решения вопросов и проблем. Ведение блога позволяет учителю активизировать интерес детей к предмету, развивать у нах навыки общения и сотрудничества в интернет-среде.

Литература

1. Блог [Электронный ресурс] // Википедия : свобод. энцикл. — Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BB%D0%BE%D0%B3 (дата обращения: 20.12.2015).

2. Богданова, Д. Блоги в системе электронных сетевых коммуникаций. Возникновение и развитие «блогосферы» [Текст] / Д. Богданова // Новое в массовой коммуникации. — 2006. — № 5–6. — С. 17–26.

3. ГОСТ Р 7.0.83-2013 СИБИД. Электронные издания. Основные виды и выходные сведения [Текст].

4. Костина, И. Н. Педагогические блоги [Текст] / И. Н. Костина // Использование интернет-технологий в современном образовательном процессе. Часть III. Инструменты сетевого взаимодействия. — Санкт-Петербург : ГОУ ДПО ЦПКС СПб «Региональный центр оценки качества образования и информационных технологий», 2010. — С. 10–21.

5. Науменко, Л. С. Блог учителя в профессионально-педагогической деятельности [Текст] / Л. С. Науменко // Мир науки, культуры, образования. — 2014. — № 5 (48). — С. 61–67.

6. Рождественская, Л. Как оценить образовательный блог? [Электронный ресурс] / Л. Рождественская // Образовательная галактика Intel. — Режим доступа: https://edugalaxy.intel.ru/index.php?automodule=blog&blogid=8&showentry=1330 (дата обращения: 20.12.2015).

Селютина Е. А., Усанова О. Г.

ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ РКИ: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ АУТЕНТИЧНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ В ФОНЕТИЧЕСКИХ ТРЕНИНГАХ

Русский язык является объектом педагогической деятельности, и каждое языковое явление и речевое поведение приобретают для студента, изучающего русский язык как иностранный, двойную ценность: с одной стороны студент сам познает эти явления и овладевает ими практически, с другой — он должен знать, каким путем эти явления могут быть обработаны и разъяснены в дальнейшей самостоятельной профессиональной деятельности.

Одной из актуальных проблем преподавания РКИ является формирование у студентов социокультурной компетенции. Особое значение в данном случае

имеет то, что студент должен получить знания о культуре и обществе страны изучаемого языка не абстрактно (знание ради знания), а в контексте профессионально-ориентированного подхода к обучению. Вслед за И. Л. Колесниковой, О. А. Долгиной под социокультурной компетенцией будем понимать знание «культурных особенностей носителей языка, их привычек, традиций, норм поведения и этикета и умение понимать и адекватно использовать их в процессе общения, оставаясь при этом носителем другой культуры; формирование социокультурной компетенции предполагает интеграцию личности в системе мировой и национальной культур» [3, с. 30]. Практика работы показала, что при организации учебного процесса на основе профессионально-ориентированного подхода необходимо соблюдать следующие условия: студент начинает изучать русский язык в вузе с того уровня, с которым пришел после школы; учится с той скоростью усвоения материала, на которую способен; осуществляет последовательный переход в течение всего срока обучения от одного модуля к другому; работа по циклу считается завершенной, если все запланированные задания выполнены и студент овладел необходимыми знаниями, умениями и навыками для профессионального общения [1].

Эффективным принципом обучения иностранному языку вообще и РКИ в частности является использование аутентичных материалов: текстов (художественных и публицистических), аудио- (например, текстов песен российских исполнителей) и видеоматериалов (фильмы и фрагменты передач). Использовать такие материалы необходимо, т. к. они демонстрируют функционирование языка в той форме, которая адекватна для самих носителей языка, т. е. учитывают проблемы русского речевого поведения, этические нормы, принятые в стране изучаемого языка, и особенности контекстного словоупотребления. Именно поэтому многие исследователи признают использование такого рода материала «оптимальным средством обучения культуре» [см., например, 5; 6], средством стимуляции интереса к языку [4].

Признавая необходимость использования такого материала, преподаватель сталкивается с проблемой его отбора, не только соответствующего уровню освоения РКИ (в соответствии с принятой шкалой оценок), но и актуального, интересного для студента. Здесь необходимо учитывать не только профиль получаемой специализации, но и возраст обучающихся. В силу специфики существования общества информации, молодой человек оказывается в поле огромного количества текстов, визуальных материалов, но весь вопрос в том, дают ли они представление о современном русском **литературном** языке, ведь очевидно, что общее информационное поле тяготеет, скорее, к массовой культуре, чем к культуре элитарной, поэтому, даже если тема будет интересна студенту, ее языковая репрезентация окажется иллюстрацией тенденции к демократизации и

экспрессивизации русского языка (см. об этом работы Н. С. Валгиной), формированию молодежного интержаргона.

Поэтому, на наш взгляд, необходимо активно внедрять собственно литературный материал, в том числе и детскую литературу, в практику преподавания РКИ даже на элементарном уровне (А1): связность фабулы, естественная завершенность истории, доступность содержания будут способствовать формированию устойчивого интереса, в том числе и к лексико-грамматическим упражнениям, если они сформированы на основе только что прочитанного текста. Социокультурная компетенция формируется, т. к. студент благодаря чтению литературных текстов осваивает некоторое количество прецедентных феноменов, общих для всех носителей русского языка: опознавание цитат способствует максимально комфортному существованию в новой языковой среде, т. к. обучающийся начинает понимать многие шутки, в основе которых лежат прецедентные тексты. Кроме того, использование литературного материала дает довольно широкие возможности для построения уроков на разные темы. Это предполагает междисциплинарную интеграцию в рамках урока и включения в него помимо собственно языковых упражнений еще и творческих заданий.

Кроме лексико-грамматических и условно-речевых тренингов, литературный материал можно использовать для демонстрации возможностей ритмико-мелодической организации русской речи. Так, например, уже на элементарном уровне студент получает представления о типичных интонационных конструкциях, которые реализуются в коммуникации. Е. А. Брызгуновой было выделено 7 типов интонационных конструкций в русском языке [2].

ИК-1 наблюдается при выражении завершенности в повествовательных предложениях: «Анна стоит на мосту», «Наташа поет». Для ИК-1 характерно понижение тона на ударной части. ИК-2 реализуется в вопросе с вопросительными словами: «Кто пьет сок?», «Как поет Наташа?». При ИК-2 ударная часть произносится с некоторым повышением тона. ИК-3 характерна для вопроса без вопросительного слова: «Это Антон?», «Ее зовут Наташа?». Для этой интонации характерно значительное повышение тона на ударной части. ИК-4 — это вопросительная интонация, но с сопоставительным союзом «а»: «А вы?», «А это?».

На ударной части происходит повышение тона, продолжающееся на безударных слогах. ИК-5 реализуется при выражении оценки в предложениях с местоименными словами: «Какой сегодня день!». На ударной части — повышение тона. ИК-6, так же как и ИК-5, реализуется при выражении оценки в предложениях с местоименными словами: «Какой сок вкусный!». Повышение тона происходит на ударной части и продолжается на заударной части. ИК-7 употребляется при выражении завершенности в повествовательных предложениях, но ударная часть, в отличие от ИК-1, эмоционально окрашена: «И Антон стоит на мосту».

Для отработки ИК-5 и ИК-6 адекватным материалом может являться сказка С. Козлова «Львенок и черепаха», которая стала основой музыкального мультфильма «Как львенок и черепаха пели песню» (режиссер Инесса Ковалевская, 1974). Сказка является однозначным прецедентным феноменом для россиян, т. к. текст сказки и мелодия песни известны всем с детства. Многие фразы этой сказки стали крылатыми, в том числе и те, что можно использовать в фонетических тренингах («Какая весёлая песенка!» — подумал Львенок и подошел поближе»; «Какая красивая песенка!»). Кроме того, данная история может быть использована и для лексико-грамматических упражнений, т. к. представляет глагольную лексику (я лежу — ты лежишь, я сижу — ты сидишь, я пою — ты поешь и т. д.). Узнаваемые образы, возможность проиллюстрировать текст качественным видеоматериалом делают данную сказку замечательной демонстрацией хорошей речи.

Таким образом, литературные тексты имеют значительные преимущества в использовании их на уроках РКИ. В том числе можно активно использовать адаптированные тексты произведений детской литературы. Простота восприятия, доступность проблематики, характерные для детской литературы, делают данный материал адекватным для развития навыков чтения и понимания.

Литература

1. Алещанова, И. В. Профессионально-ориентированный подход в обучении иностранным языкам в техническом вузе [Электронный ресурс] / И. В. Алещанова, Н. А. Фролова // Современные проблемы науки и образования. — 2012. — № 6. — Режим доступа: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=7959.

2. Брызгунова, Е. А. Звуки и интонация русской речи [Текст] / Е. А. Брызгунова. — Москва : «Русский язык», 1977. — 281 с.

3. Колесникова, И. Л. Англо-русский терминологический справочник по методике преподавания иностранных языков [Текст] / И. Л. Колесникова, О. А. Долгина. — Санкт-Петербург, 2001. — С. 30.

4. Кулибина, Н. В. Зачем, что и как читать на уроке. Художественный текст при изучении русского языка как иностранного / Н. В. Кулибина. — Санкт-Петербург : Златоуст, 2015. — 390 с.

5. Редькина, О. Ю. Интертекстуальная специфика текста «Вниз по Волшебной реке» Э. Успенского при обучении русскому языку как иностранному [Текст] / О. Ю. Редькина // Русский язык в странах СНГ: проблемы и перспективы. — Костанай, 2012. — С. 199–203.

6. Шарафутдинова, О. И. Детская литература на уроках РКИ: к проблеме адаптации художественного текста [Текст] / О. И. Шарафутдинова // Проблемы преподавания филологических дисциплин иностранным учащимся. — 2010. — Т. 1. — С. 115–119.

Смолин Ю. В.

ОСОБЕННОСТИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ФИЗИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ

Наряду с широким развитием организованных форм занятий физической культурой существенное значение имеют самостоятельные занятия физическими упражнениями в их различных формах: утренняя гигиеническая гимнастика, физкультпаузы в течение учебного дня, специально организованные самостоятельные тренировочные занятия и т. п. Они нужны и для укрепления здоровья, и для более быстрой адаптации к новым условиям обучения в вузе и к необычным условиям учебных и производственных практик. Некоторым студентам необходимы дополнительные самостоятельные занятия для выполнения зачетных нормативов по учебной дисциплине «Физическая культура». Спортивная тренировка, как правило, также требует и самостоятельной подготовки.

Мотивация — важнейший фактор обеспечения постоянных регулярных самостоятельных занятий физическими упражнениями. Именно она обеспечивает необходимую и неразрывную цепочку действий: *мотивация — интерес — знания — регулярные занятия — эффективность.* Мотивация определяет и целенаправленность занятий, а она может быть различной:

– для укрепления здоровья;

– для коррекции недостатков физического развития и телосложения;

– для повышения своих функциональных возможностей;

– для психофизической подготовки к будущей профессиональной деятельности, для овладения жизненно необходимыми умениями и навыками;

– для активного отдыха.

Человеческий организм в ходе своего развития запрограммирован природой для движения, причем двигательная активность необходима не в какой-то определенный период жизни, а на всем ее протяжении.

Поэтому основой самостоятельных занятий оздоровительной направленности является повышение общей двигательной активности посредством различных упражнений невысокой интенсивности (с полным обеспечением кислородного запроса организма). Все используемые разнохарактерные упражнения должны проводиться при частоте сердечных сокращений (пульс), не превышающей границу 130−150 удар./мин, т. е. в нулевой и первой зонах интенсивности физических нагрузок — без существенного кислородного долга.

Утренняя гигиеническая гимнастика как комплекс упражнений оздоровительной направленности должна выполняться ежедневно. Она способствует более быстрому приведению организма в рабочее состояние после пробуждения. Во время зарядки ликвидируются ночные застойные явления в организме,

постепенно повышается деятельность сердечно-сосудистой и дыхательной систем, восстанавливается координация нервно-мышечного аппарата.

Ходьба. Доступным и полезным средством физической тренировки является ходьба на открытом воздухе, лучше в условиях лесопарка. Ходьба — естественный вид движений, в котором участвует большинство мышц, связок, суставов. Она улучшает обмен веществ в организме и активизирует деятельность сердечно-сосудистой, дыхательной и других систем организма. Интенсивность физической нагрузки при ходьбе легко регулируется в соответствии с состоянием здоровья, физической подготовленностью и тренированностью.

Особенности выполнения ходьбы в оздоровительном тренировочном режиме заключаются в следующем.

Обычная дозированная ходьба. Обычная ходьба в привычном темпе, но строго дозированная по длительности и скорости передвижения; при этом сохраняется индивидуальная техника ходьбы.

Ускоренная ходьба. В работу включаются дополнительные мышечные группы нижних конечностей и таза, что увеличивает общий расход энергии и значительно повышает ее эффективность.

Чередование ходьбы с бегом. При хорошем самочувствии и свободном выполнении тренировочных нагрузок по ходьбе можно переходить к чередованию бега с ходьбой, что обеспечивает постепенное нарастание нагрузки и дает возможность контролировать ее в строгом соответствии со своими индивидуальными возможностями. Отрезки бега должны увеличиваться непроизвольно, естественным путем, до тех пор, пока бег не станет непрерывным.

Бег — наиболее эффективное средство укрепления здоровья и повышения уровня физической тренированности.

Существует немало средств укрепления сердечно-сосудистой системы, и на ведущее место среди них все увереннее выдвигается оздоровительный бег.

Регулировать интенсивность физической нагрузки в беге можно по ЧСС. Пульс должен быть в пределах 120−140 удар./мин. Показателем приспособленности организма к данной беговой нагрузке является скорость восстановления ЧСС до обычного уровня после окончания тренировки.

Плавание. В этом виде циклических упражнений также участвуют все мышечные группы, но вследствие горизонтального положения тела и специфики водной среды нагрузка на систему кровообращения в плавании относительно меньше, чем в беге или при ходьбе на лыжах. Практически отсутствуют динамические нагрузки на позвоночник и суставы.

Аэробика — комплексы общеразвивающих упражнений. Они выполняются, как правило, без пауз отдыха, что обеспечивает заметный рост потребления мышцами кислорода.

Особенность аэробики состоит в том, что темп движений, интенсивность общей нагрузки задается ритмом музыкального сопровождения.

Спортивные и подвижные игры имеют большое оздоровительное значение. Их отличают разнообразная двигательная деятельность и положительные эмоции. Они эффективно снимают чувство усталости, тонизируют нервную систему, улучшают эмоциональное состояние, повышают умственную и физическую работоспособность.

Все вышеперечисленные средства и методики проведения занятий могут быть полностью использованы и для активного отдыха. Несколько дополняется лишь целевая задача — получить, главным образом, удовольствие, удовлетворение от проведенных занятий!

ПЕДАГОГИКА КУЛЬТУРЫ

Анисимова А. Н.

ДЕВИАНТНОЕ ПОВЕДЕНИЕ ПОДРОСТКОВ

В последнее время резко обострилась ситуация по криминализации подростковой среды. В этой связи особую остроту приобрела проблема детей девиантного поведения, что поставило это явление в центр внимания социологов, педагогов, психологов, медиков, работников правоохранительных органов.

Девиантное (отклоняющееся) поведение — это общественное поведение, которое отклоняется по своим мотивам, ценностным ориентациям и результатам от принятых в данном обществе, социальном слое, группе норм, ценностей, идеалов, т. е. нормативных стандартов.

Девиации отмечаются нарушениями социально-нравственных норм, культурных ценностей, процессов усвоения, а также воспроизводства ценностей и норм.

Объяснение причин, условий и факторов, детерминирующих это социальное явление, предполагает поиск ответов на ряд фундаментальных вопросов, среди которых вопросы о сущности категории «норма» (социальная норма) и об отклонениях от нее. В стабильно функционирующем и устойчиво развивающемся обществе ответ на этот вопрос более или менее ясен. Социальная норма — это необходимый и относительно устойчивый элемент социальной практики, выполняющий роль инструмента социального регулирования и контроля. Социальная норма определяет исторически сложившийся в конкретном обществе предел, меру, интервал допустимого (дозволенного или обязательного) поведения, деятельности людей, социальных групп, социальных организаций.

Социальная норма находит свое воплощение в законах, традициях, обычаях, т. е. во всем том, что стало привычкой, прочно вошло в быт, в образ жизни большинства населения, поддерживается общественным мнением, играет роль «естественного регулятора» общественных и межличностных отношений.

Но в реформируемом обществе, где разрушены одни нормы и не созданы даже на уровне теории другие, проблема формирования, толкования и применения нормы становится чрезвычайно сложным делом. Можно понять полное горечи высказывание А. Солженицына: «Какая это реформа, если результат ее — презрение к труду и отвращение к нему, если труд стал позорным, а жульничество стало доблестным?»

В целом к основным видам девиантного поведения обычно относят уголовную преступность, алкоголизм, наркоманию, проституцию, азартные игры, психическое расстройство, сексуальные девиации, суицид, компьютерную зависимость.

Девиантное поведение — это своего рода социальный выбор: когда цели социального поведения несоизмеримы с реальными возможностями их достижения, индивиды могут использовать иные средства, чтобы добиться своих целей.

Во всех этих случаях девиация выступает результатом неспособности или нежелания индивидов адаптироваться к обществу и его требованиям, иначе говоря, свидетельствует о полном или относительном провале социализации.

В научной литературе нет единого подхода к изучению и объяснению причин девиантного поведения. Однако можно выделить общие причины девиантного поведения для всех групп «риска».

В основе девиантного поведения лежит прежде всего **социальное неравенство**. Это находит выражение в низком, подчас нищенском уровне жизни большей части населения, в первую очередь молодежи; в расслоении общества на богатых и бедных; безработице, инфляции, коррупции и т. д. Фундаментальные потребности у людей достаточно схожи, а возможности их удовлетворить у разных социальных слоев (богатых и бедных) разные. В таких условиях бедные получают «моральное право» на девиантное поведение по отношению к богатым, выражающееся в разных формах экспроприации имущества.

Морально-этический фактор девиантного поведения выражается в низком морально-нравственном уровне общества, бездуховности, психологии вещизма и отчуждении личности. Жизнь общества с рыночной экономикой напоминает базар, на котором все продается и все покупается, торговля рабочей силой и телом является рядовым событием. Морально-этическая деградация и падение нравов находят выражение в массовой алкоголизации и бродяжничестве, распространении наркомании и «продажной любви», взрыве насилия и правонарушениях.

Окружающая среда, которая нейтрально-благосклонно относится к девиантному поведению. Молодые девианты в большинстве своем выходцы из неблагополучных семей. Современные подростки — это дети тех, чья молодость и юность пришлись на «лихие девяностые». Многие из родителей современных подростков, связанных с криминальной средой, сами прошли через участие в молодежных группировках, имеют судимости. В такой среде имеется свое представление о нормах поведения, свои авторитеты и приоритеты. Часто такие дети знакомы с нравами преступной среды буквально с пеленок, вдобавок ко всему имеют психические отклонения, обусловленные в том числе и последствиями образа жизни родителей. То есть это своеобразный фамильный стиль жизни, система передачи ценностно-поведенческих установок в данном случае работает бесперебойно.

Дети из таких семей часто пополняют детские дома, коррекционные школы, интернаты, которые становятся настоящими «инкубаторами» подростковой преступности. После окончания 9-го класса средней школы их переводят из дет-

ских домов для продолжения обучения в профессиональные училища, однако там многие вчерашние детдомовцы окончательно теряют рамки дозволенного — не посещают занятия, хулиганят, терроризируют сокурсников.

Неблагоприятные условия жизни и воспитания в семье, проблемы овладения знаниями и связанные с этим неудачи в учебе, неумение строить взаимоотношения с окружающими и возникающие на этой основе конфликты, различные психофизические отклонения в состоянии здоровья, как правило, ведут к кризису духа, потере смысла существования.

Известный социолог Р. Мертон, автор теории «двойной неудачи», считает, что если молодой человек не может удовлетворить своих потребностей ни в легальной творческой деятельности, ни в активной противоправной, то он компенсирует эти недостатки такой деятельностью, которая ведет его к саморазрушению как личности.

Литература

1. Буйлова, Л. Н. Девиантное поведение подростков и молодежи: причины и особенности [Электронный ресурс] / Л. Н. Буйлова // Ваш психолог, 2009–2017. — Режим доступа: http://www.vashpsixolog.ru/preventive-work-of-a-psychologist-in-the-school/158-addiktivnoe-povedenie/1977-lekcziya-deviantnoe-povedenie-podrostkov-i-molodezhi-prichiny-i-osobennosti.

2. Демократическая реформа школы и ее результаты [Электронный ресурс] // Refdb.ru, 2017. — Режим доступа: https://refdb.ru/look/2070501.html.

3. Кара-Мурза, С. Г Аномия в России: причины и проявления [Текст] / С. Г. Кара-Мурза. — Москва : Научный эксперт, 2013. — 264 с.

4. Кондрашенко, В. Т. Девиантное поведение у подростков: диагностика, профилактика, коррекция [Текст] / В. Т. Кондрашенко. — Москва : Академия, 2004. — 365 с.

5. Маркин, А. В. Функции отклоняющегося поведения в условиях информационной аномии : моногр. [Текст] / А. В. Маркин. — Москва : ЮНИТИ ; Закон и право, 2006. — 159 с.

6. Семенюк, Л. М. Психологические особенности агрессивного поведения подростков и условия его коррекции [Текст] / Л. М. Семенюк. — Москва : МПСИ, 2005. — 96 с.

7. Шнейдер, Л. Б. Девиантное поведение детей и подростков [Текст] / Л. Б. Шнейдер. — Москва : Академический проект Трикста, 2005. — 336 с.

Дуранов М. Е., Швачко Е. В.

ТЕОРИЯ ЭТНОГЕНЕЗА Л. Н. ГУМИЛЕВА И ПРОБЛЕМА СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ МОЛОДЕЖИ

Теория пассионарного толчка развития этноса, его коллективов и их индивидов разработана Л. Н. Гумилевым в конце 70-х годов XX века. Теория была критично встречена официальной исторической наукой того времени. Вместе с тем, данная теория отвечает на многие вопросы исторического развития челове-

чества. Почему одни этносы бурно развиваются, но со временем исчезают полностью? Как и почему на развалинах нескольких этносов формируются новые этносы, новые культуры? Какова связь между этносом и культурой? Почему у отдельных этносов культура получает высочайшее развитие, у других она прозябает? Почему отдельные личности резко меняют ход исторического развития общества? Как из хаоса формируются, расцветают и умирают, но не исчезают полностью культурные ценности этносов? Надо заметить, что образование выступает как часть культуры. Его связь с этногенезом, развитием культуры ждет обстоятельного исследования.

Пассионарный толчок является движущей силой развития этноса, а пассионарная личность, обладающая неутихающей жаждой деятельности, резко меняет поведение этноса. При этом пассионарность проявляется в самых различных чертах характера человека, утверждает ученый, «с равной легкостью порождая подвиги и преступления, созидание, благо и зло, но не оставляя места бездействию и спокойному равнодушию» [1, с. 267]. Следовательно, использование пассионарности этноса, пассионариев коллективов этноса, как своих членов, в целях развития личности имеет прямой выход на педагогику социально-культурного образования субъектов этноса. Следует заметить, что педагогическая наука как-то проходила мимо теории пассионарности Л. Н. Гумилева, которая достаточно обоснованно отвечает на вопрос о роли личности в развитии коллективов этноса и их членов.

Вместе с тем, культура может жить и развиваться, отмечает Л. Н. Гумилев, если в нее вводится творческая энергия людей [1, с. 171]. Следовательно, культурное развитие россиян зависит от внесения в культуру творческой энергии широких народных масс, что возможно только при создании соответствующих социально-экономических и социально-политических условий, прежде всего, образования населения.

Рассматривая проблемы социокультурного образования студенческой молодежи, как правило, в педагогике обращаются к социализации личности, иногда к инкультурации, вхождению личности в социокультурное пространство, к интеллектуальному развитию личности, развитию познавательной, социальной активности. Но реже встретишь обращение к культуре этносов, их творческой энергии, к культуре вообще. Возможно, это связано с тем, что развитие культуры отдельных этносов, их коллективов — явление достаточно сложное, это во-первых; во-вторых, педагогика связывает образование и развитие личности главным образом с антропологией, но не этногенезом отдельных этносов или суперэтносов.

В современных условиях развития общества и государства обращение к культуре этноса не случайно. Деятельность средств массовой информации, отношение государства к развитию культуры — все свидетельствует о том, что пассионарность российского субэтноса резко падает, что грозит россиянам са-

мыми тяжелыми последствиями. Вместе с тем известна аксиома, что любая культура является результатом исторического развития конкретного этнического образования.

Нередко на основе взаимодействия этносов формируются суперэтносы, а вместе с этим новая культура, новые культурные ценности. Культура российского общества — это культура суперэтноса, в него входят культуры многих народов, населяющих нашу страну. Поэтому обращение к этнокультуре российского суперэтноса, к его роли в образовании молодежи вполне закономерно.

Л. Н. Гумилев в своем знаменитом труде «Этногенез и биосфера Земли» отмечает, что *этнос — это не зоологическая популяция, а системное явление, свойственное только человеку и проявляющее себя через социальные формы, в каждом случае оригинальные* [1, с. 229]. Следовательно, этносы, культура этносов приобретает свою необычную социальную «оболочку». К общим чертам этноса он относит:

1) противопоставление себя всем остальным этносам, т. е. факт противопоставления выступает средством самоутверждение этноса;

2) мозаичность, бесконечная делимость этноса на составные части, коллективы, которые связываются, цементируются системными связями;

3) наличие единообразного процесса развития этноса от пускового момента через акматическую (предельно активную) фазу к рассеянию или превращению этноса в реликт [1, с. 255].

Развитие этносов и их культуры Л. Н. Гумилев также связывает с возникновением достаточно мощных импульсов в этническом пространстве, способных преодолеть свойственный любому организму инстинкт личного и даже видового самосохранения [1, с. 258].

Людей, импульс поведения которых превышает величину импульса инстинкта самосохранения, Л. Н. Гумилев называет пассионариями. Пассионариями выступают человеческие особи, импульс поведения которых превышает величину импульса инстинкта личного самосохранения. По его мнению, пассионарность — это избыточная биохимическая энергия живого вещества, обеспечивающая способность к сверхнапряжению как отдельной личности, так и этноса в целом [1, с. 287].

Пассионарность имеет безусловную образовательную ценность, она по своей сущности заразительна, имеет скрытую энергию. Пассионарный импульс воздействует на окружающих. Люди гармоничные и особенно импульсивные, оказавшись в контакте с пассионариями, начинают вести себя так же, как если бы они были сами пассионариями, замечает ученый.

Пассионарность отражает способность индивида нарушить инерцию «агрегатного состояния среды». Импульс пассионарности бывает настолько

силен, что ее носитель не может заставить себя рассчитывать последствия своих поступков [1, с. 271].

Вместе с тем, Л. Н. Гумилев утверждает, что пассионарии никого не вытесняют из этноса, но за счет своей избыточной энергии создают разнообразие, усложняющее этническую систему. А сложные системы устойчивее упрощенных систем [1, с. 464]. Без пассионарности люди менее приспособлены к жизни на земле. Пассионарные толчки — не только помехи в эволюции человечества, но и очистительная сила, без которой эволюция вообще не могла бы продолжаться [1, с. 505].

Высокий уровень пассионарности, как правило, соответствует высокому уровню развития культуры. Падение пассионарности (энтропия) ведет к снижению активности этноса и задержке развития культуры, к ее стагнации. Негативный аспект снижения пассионарности состоит в том, что на смену приходят люди, предпочитающие безопасность перед риском.

Развивающему пассионарность обществу, как воздух, нужны и пассионарные личности, которые в состоянии влиять на происходящие события. Эффективность их воздействия зависит от уровня активной поддержки членами своей социальной общности. Л. Н. Гумилев сформулировал принцип комплиментарности, сущность которого состоит в следующем.

В становлении первичных коллективов — зародыша этноса — главную роль играет неосознанная тяга людей определенного склада друг к другу. Такая тяга есть всегда, но когда она усиливается, возникают традиции, выступающие как предпосылки для возникновения социальных институтов этноса. Первичные группы, основанные на основе взаимной симпатии, выступают как зародышевые объединения этноса, которые Л. Н. Гумилев называет **консорциями.** Выжившие консорции, сохранившие тягу друг к другу, формируют общие привычки, вкусы, традиции. Эту фазу комплиментарного объединения он назвал **конвиксией**, которая способна воздействовать на окружающих.

Принцип комплиментарности фиксируется не только на индивидуальном уровне (например, любовь, заключение брака), но и на уровне этноса (патриотизм, гражданственность), выступает внутрихранительным средством этноса. В социальных объединениях этноса принцип комплиментарности играет подчиненную роль, т. к. он функционирует по преимуществу на психологическом уровне, на уровне подсознания [1, с. 235–236].

Использование подсознания, принципа комплиментарности в образовании и развитии личности — одна из проблем, ждущая внимательного своего изучения. Необходимо обратить внимание на психологию развития личности, ее структурных компонентов, культуру отношений, это во-первых; во-вторых, профилактику предупреждения девиантного поведения пассионариев; в-третьих,

направить избыточную энергию пассионариев на преодоление пассивности, безынициативности социальной общности.

Следует учесть еще одно замечание Л. Н. Гумилева о том, что пока пассионарность пронизывает этнос в разных дозах — идет развитие, что выражается в творческих свершениях членов этноса. При этом механизм развития лежит не столько в персонах, сколько в системной целостности этноса, обладающего определенной степенью пассионарного напряжения. Здесь важен уровень пассионарного напряжения, существующий в этносе или коллективе, его представляющий [2, с. 634]. Вместе с тем, Л. Н. Гумилев предупреждает, что посредственность, оказавшаяся на переднем плане этноса и его структурных компонентов, стремится уничтожить экстремальные личности в своей среде и тем самым обрекает этнос, его коллективы на прозябание и даже медленное умирание.

Определенное значение имеет замечание Л. Н. Гумилева о том, что пассионарность — это врожденная возможность организма абсорбировать энергию внешней среды и выдавать ее в виде работы. У людей эта способность колеблется настолько сильно, что иногда ее импульсы ломают инстинкт самосохранения. Следовательно, пассионарность имеет энергетическую природу, а психика на своем уровне трансформирует импульсы, активизирует носителей пассионарности [1, с. 328].

И еще одно замечание Л. Н. Гумилева. Момент рождения этноса краток. Появившийся коллектив должен немедленно организоваться в систему с разделением функций между его членами. В противном случае данная общность будет уничтожена соседями. Это замечание имеет непосредственный выход на организацию образования молодежи и развития ее культуры.

Следует иметь в виду, что максимальная пассионарность, т. е. пассионарный «перегрев», ведет к обострению противоречий, к жестоким кровопролитным войнам как внутри системы, так и на границах ее, в регионах этнических контактов [1, с. 347]. Это в равной мере относится и к организациям, составляющим этнос, их будущему развитию или гибели.

Исходя из краткого анализа теории пассионарного толчка этногенеза Л. Н. Гумилева, педагогика должна обратить серьезное внимание на такие проблемы: этнос состоит из коллективов и каково влияние пассионариев; пассионарный импульс поведения — поведенческий импульс; пассионарный признак субъекта этноса, его образование и др. Тем самым Л. Н. Гумилев указывает на необходимость педагогического вмешательства в процессы, связанные с развитием пассионарных личностей.

Литература

1. Гумилев, Л. Н. Этногенез и биосфера Земли [Текст] / Л. Н. Гумилев. — Москва : АСТ, 2001. — 560 с.

2. Гумилев, Л. Н. Древняя Русь и Великая степь [Текст] / Л. Н. Гумилев. — Москва : АСТ, 2008. — 656 с.

3. Пушкин, С. Н. Концепция пассионарности в творчестве Л. Н. Гумилева [Текст] / С. Н. Пушкин // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2012. — № 1–3. — С. 202–207.

4. Словарь понятий и терминов теории этногенеза Л. Н. Гумилева [Текст] / состав. В. А. Мичурин ; под ред. Л. Н. Гумилева Этносфера: история людей и история природы. — Москва : Экопрос, 1993. — 544 с.

Жидков А. И.

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ РАБОТЫ С ДЕТСКИМ ТВОРЧЕСКИМ КОЛЛЕКТИВОМ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ С ДЕТСКИМ ДУХОВЫМ ОРКЕСТРОМ)

Закон об образовании РФ рассматривает процесс обучения и воспитания детей как способ развития личности ребенка. Цель обучения и воспитания — вырастить учащегося настоящим гражданином своей страны, научить трудиться, работать в коллективе.

Важная роль в воспитании детей принадлежит искусству, в том числе музыке, которая формирует культуру чувств юного человека.

Работа с детским коллективом сочетает образовательные и воспитательные элементы настолько тесно, что на практике невозможно отделить обучение, творчество и воспитание. Оркестр — это не группа музыкантов, которые играют вместе, а вид коллективного музицирования, где каждый участник, сохраняя свою индивидуальность, подчиняется общим задачам музыкального исполнительства. Игра в оркестре не подавляет индивидуальность юного музыканта, напротив, каждый оркестрант получает новый творческий импульс для своего развития и совершенствования, дает возможность ощутить себя частью коллектива: чем ярче и богаче раскрываются индивидуальности оркестрантов, тем выше творческий потенциал коллектива, яснее перспективы и стабильность творческого роста коллектива.

Эффективное обучение и воспитание возможно только на основе применения разнообразных форм и методов педагогического воздействия: от изучения самого музыкального инструмента на индивидуальных уроках, организации работы с коллективом на групповых и мелкогрупповых занятиях, подбора репертуара до организации самостоятельной работы учащихся.

Индивидуальные занятия — обучение игре на инструменте — являются важным этапом воспитательной работы. Ученик не только приобретает исполнительские навыки, но и развивается как творческая личность. Педагог разъясняет учащемуся особенности работы над конкретным музыкальным произведением, ставит исполнительские задачи, учит новым исполнительским навыкам и умениям, проверяет и оценивает достижения учащегося. Знания, которые приобрета-

ются на индивидуальных уроках, дают возможность ребенку проявить свои творческие способности в коллективном музицировании, способствуют художественным достижениям в оркестре.

Ансамблево-оркестровые занятия учат юного музыканта согласовывать свои действия с действиями других оркестрантов, и не только в творческом аспекте, но и в плане общения и социализации ребенка в коллективе, прививает правила дисциплины, что также является средством воспитания.

Подбор репертуара руководителем оркестра — основа творческой деятельности коллектива, определяющей его лицо. Значение репертуара не исчерпывается только необходимостью показа творческих достижений на конкурсах и концертах. Правильно подобранный репертуар положительно влияет на учебно-воспитательный процесс, способствует развитию творческой активности и образованности юных музыкантов, совершенствованию их исполнительского мастерства. Умело подобранный, высоко художественный репертуар позволяет оркестру вести активную творческую жизнь.

Репертуар детского коллектива должен обладать идейной направленностью, воспитывать чувство патриотизма и гражданственности и одновременно быть доступным для ученического исполнения, с учетом возрастных особенностей детского восприятия и физиологических возможностей каждого учащегося. Репертуар должен учитывать динамику развития творческих умений и навыков, реализацию исполнительских возможностей детей на том или ином музыкальном материале. Умение выбирать репертуар для своего коллектива вырабатывается руководителем на практике и в результате длительной и целенаправленной работы.

Самостоятельная деятельность учащихся мотивируется участием в коллективном музицировании, настроенностью на активное восприятие новых знаний и умений, на готовность к самостоятельному решению возникающих проблем, самоконтролю и самооценке собственных достижений. Таким образом, оркестровое исполнительство направлено на развитие личностных качеств ученика.

В создании и успешной деятельности детского творческого коллектива велика роль работы с родителями учащихся. Не все дети вырастут профессиональными музыкантами, но важно, чтобы все они стали любителями музыки, состоявшимися в жизни людьми, умеющими творить вокруг себя прекрасное.

Литература

1. Блажевич, В. Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра [Текст] / В. Блажевич. — Москва : Музгиз, 1979.

2. Васильев, Э. Курс начальной игры в духовом оркестре [Текст] / Э. Васильев, Я. Зирянов. — Киев : Музична Україна, 2008.

3. Волков, Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах [Текст] / Н. Волков. — Москва, 2002.

4. Иванова, В. Дифирамб оркестру [Текст] / В. Иванова // Оркестр. — 2008. — № 4 (13).

Каченя Г. М.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТРАНСГРЕССИИ СОВРЕМЕННЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЙ

Современные исследователи называют мир, в котором мы живем, миром потребительской технологии, противостоящим «миру высоких человеческих занятий» — досугу, который, как известно, является пространством совершенствования человека [7, с. 75–76].

Джон Нейсбит в качестве основных характеристик времени отметил неспособность различать реальность и фантазию, разрушение вековых традиций, начало которым положила эра высоких технологий [7, с. 11]. Изменение реальности не могло не сказаться на основных формах реализации и становления сущности человека: деятельности и общении. Деятельность не только связана с взаимоотношениями, возникающими в процессе ее осуществления, но и производит язык, фиксирующий общественно-выработанные значения [6, с. 98]. «Приспосабливая свою жизнь к сложным автоматизированным системам, мы даже сами не замечаем, как меняются наша деятельность и язык» [7, с. 52].

Эпоха революции средств коммуникации меняет образ жизни, общения и мышления. Это отражается прежде всего на восприятии человека самим себя и окружающей его действительности. Как отмечает П. Козловски, уже в шестидесятые годы ускорение научно-технического прогресса отразилось в языке через заимствование из области машин и механизмов на уровне частного опыта [4, с. 60]. Применение компьютеров, вслед за этим развитие современных средств связи, появление Интернета и мультимедиа, а также компьютерных игр сделало язык современного продвинутого поколения не просто иным, а отчасти и недоступным старшему поколению.

Скорость изменения социальной среды, выступающей источником развития личности, не может не сказаться на результатах социализации подрастающего поколения. Современная социальная среда все в большей степени утрачивает гомогенность не только с точки зрения классовой принадлежности, как в советские времена, и не только с точки зрения социальных страт. Прежние способы и инструменты вхождения в социум, характерные для поколений, с которыми непосредственно общается нынешнее подрастающее поколение, разительно отличаются. А. Я. Флиер отмечает, что вопрос о средствах трансляции опыта старших поколений является одним из важнейших: «…эти средства расширялись по ходу истории, причем появление новых средств не отменяло актуальности прежних, а только ограничивало сферу их применения» [8, с. 294]. Безусловно, комплекс средств и инструментов социализации менялся на протяжении всей истории человечества, но никогда еще его обновление не происходило, во-первых, с такой скоростью, во-вторых, на протяжении жизни одного поколения.

Три поколения: дедов, отцов и детей — в истории человечества еще никогда так не различались в онтологическом, аксиологическом, семиотическом, герменевтическом аспектах. Процесс трансляции опыта на протяжении жизни одного поколения кардинально изменился и характеризуется определенными последствиями. С кардинальным изменением социальной среды оказалась утраченной четкая структура жизни, обеспечивающая воспроизведение определенного жизненного уклада, системы ценностей, духовно-нравственных ориентиров, определяющих векторы развития подрастающего поколения: «…социальный опыт — это и есть культура, во всей ее полноте, а передача социального опыта — это и есть процессы воспроизводства культуры в следующих поколениях» [8, с. 612]. А. Я. Флиер отмечает, что реальный актор выступает носителем культурных установок, норм и традиций, «при этом индивид почти никогда не может воспроизвести положенную форму в ее идеально тождественном образцу или эталону виде, а всегда как-либо творчески интерпретирует ее» [там же].

Особое значение приобретает принадлежность к определенному типу культуры. Массовая культура, в которой подрастающее поколение *растворилось* (курсив наш. — Г. М. Каченя) в условиях, когда не школа, а СМИ выполняют основную функцию социализации, определяет модели поведения. Однако сегодня уже не СМИ, а виртуальное пространство, социальные сети диктуют образ жизни, общения и мышления, и не только у подрастающего поколения, став реальным пространством «социальной ситуации развития» (Выготский). Это пространство характеризуется, по мнению исследователей, неспособностью освоения массовой практикой инновационных возможностей культуры, разрушением культурной целостности и культурной индивидуальности, деформацией духовной жизни общества по пути ее упрощения, которая приводит к разрушению нравственных основ, ориентированных на традиционные ценности семьи и самосозидания [5].

По мнению, социологов, досуг начинает играть более заметную роль в формировании мировоззренческих установок подрастающего поколения. Два фактора определяют эту роль: увеличение за последние 80 лет более чем в полтора раза объема свободного времени и развитие индустрии досуга, обусловленное достижениями в области мультимедиа, информационно-коммуникационных технологий.

Смыслообразующим фактором становятся не традиции и ритуалы отцов и дедов, наполненные нравственными ценностями, а «стандарты социально престижных образов и стилей жизни…, включающие рядового потребителя в ажиотажный спрос… на модели поведения…» [8, с. 612].

Увеличение свободного времени и изменение качества жизни вследствие технологизации всех ее сторон актуализируют, как отмечает Нейсбит, анализируя сферу индустрии досуга, потребность в сильных ощущениях, доказываю-

щих, что они, потребители продукта этой сферы, живы. Побуждение выходить за пределы разумного, как ни парадоксально, во многом обусловлено прогрессом, освобождающим современного человека от необходимости сворачивать горы, напрягая физические возможности: «Путешественниками, ищущими приключений, движет желание пережить чувственный опыт и пробудить свои основные инстинкты» [7, с. 83]. Исследователи и реалии доказывают, что это характерно не только для взрослых. Потребность в острых ощущениях и впечатлениях в сочетании с принципиально новым набором инструментов социализации порождает новые проблемы, когда речь идет о подрастающем поколении.

Исследователь философии трансгрессии С. М. Каштанова пишет: «Опыт собственной конечности недоступен человеку в его обыденной жизни, поскольку имеется тенденция исключать идею смерти из социально-полезных практик как деструктивную и вызывающую тревогу» [3, с. 4]. Реальность фиксирует существенные изменения в формировании подрастающего поколения, обусловленные изменившимися условиями социализации: содержанием социальной среды (консьюмерной культурой) и инструментами (Интернетом, социальными сетями, мультимедийными средствами) [2]. Именно инструменты консьюмерной культуры, позволяющие манипулировать неокрепшим сознанием подрастающего поколения, тиражировать модели поведения, деструктивные по своему характеру, обеспечивают нарушения установленных границ дозволенного и допустимого, демонстрируя феномен трансгрессии, реализуемой в нарушении запрета. Многообразие эффектов нарушения и несоблюдения общественного закона и культурных норм приобретает угрожающие размеры и измеряется сломанными судьбами и необратимыми потерями. Нормой для значительной части подрастающего поколения, оперирующего с границами дозволенного, становятся «не закон, а способы его нарушения, не норма, а выход за ее пределы, девиантные и маргинальные формы социальной практики…» [3]. В этом заключается социальный смысл трансгрессии, открывающей человеку доступ к таким сторонам жизни, которые в обычной жизни ему и недоступны, и запрещены. С. М. Каштанова отмечает, что «трансгрессия представляет собой не просто нарушение некоторой границы между добром и злом или законным и незаконным, она сама по себе есть вопрос о границах — будь то границы социума, нравственные границы, границы рациональности или границы конечности, — который ставится посредством трансгрессивного действия, одновременно утверждающего и снимающего эти границы» [3]. Социокультурное пространство, в котором разворачивается событийная жизнь как отдельного молодого человека, так и подрастающего поколения, предоставляет постоянно обновляющийся набор социальных практик, тиражируемый практически в «прямом эфире».

Трансгрессивные основания многих социальных практик совпадают с определенными деструктивными стремлениями в ситуации, когда отсутствуют

социальные страховки в виде определенных нравственных ценностей, норм, установок [1]. Нормы духовно-нравственной жизни становятся материалом для социокультурных экспериментов, побуждая личность обращаться к практикам нарушения границ, «актуализированных в форме социальных запретов, государственного законодательства и норм морали» [3]. По сути, подрастающее поколение оказалось в лиминальном состоянии — своего рода постоянном переходном состоянии между разными типами культуры, разными стратегиями жизнедеятельности. Система ценностей, на которые ориентирует социальный институт образования и семьи, лежит в области традиционной культуры. Реалии экзистенциального пространства с помощью механизмов рекламы и моды диктуют потребительские модели поведения. А вообще-то было бы неплохо принадлежать к элите.

Поиск социального противоядия должен осуществляться в области таких типов культурных стратегий жизнедеятельности, которые противостоят консьюмерной культуре по определенным параметрам. Эти параметры определены в процессе истории человечества: «Нельзя ограничиваться только сообщением лишь практического, исполнительного знания и научными объяснениями, так как сужение целей образования и воспитания только до познания пользы и власти исключает людей из процессов понимания, последующего переживания, собственно переживания и сопричастности творчеству в культуре и духовной жизни. Переживания художника, выражение переживания в произведении, последующее его переживание и понимание зрителем, слушателем или читателем — все эти звенья образуют общие признаки культурного творчества и восприятия. Если нет “тренировки” понимания, невозможны ни собственная творческая деятельность, ни живая жизнь культуры и человеческого сообщества» [4, с. 50].

Таким социальным противоядием, нейтрализующим трансгрессивные социальные практики, выступают традиционная культура, ориентирующая подрастающее поколение на фундаментальные человеческие ценности, и элитарная культура, предоставляющая возможность переживания всего жизненного единства, воплощенного, прежде всего, в искусстве: «Когда какое-нибудь произведение долго остается значительным, велика вероятность того, что оно и дальше будет таковым, а также велик шанс, что при знакомстве с классиком приобретаешь нечто такое, что останется навеки» [4, с. 174].

Литература

1. Каченя, Г. М. Неформальное образование в контексте трансгрессии социокультурных условий [Текст] / Г. М. Каченя // Молодежь в науке и культуре XXI в. : материалы междунар. науч.-творч. форума. 31 окт. — 3 нояб. 2016 г. / Челяб. гос. ин-т культуры ; сост. Е. В. Швачко. — Челябинск, 2016. — С. 247–249.

2. Каченя, Г. М. Роль духовно-нравственного воспитания в преодолении негативных тенденций в формировании подрастающего поколения на рубеже XX–XXI вв.

[Текст] / Г. М. Каченя // Вестн. ин-та культуры детства. Вып. 16. — Челябинск : ЧГИК, 2016. — С. 56–60.

3. Каштанова, С. М. Трансгрессия как социально-философское понятие [Электронный ресурс] : дис. … канд. филос. наук. — Санкт-Петербург, 2016. — Режим доступа: https://disser.spbu.ru/disser2/disser/j77gwd42nc.pdf.

4. Козловски, П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития [Текст] / П. Козловски ; пер. с нем. — Москва : Республика, 1997. — 240 с.

5. Лавринова, Н. Н. Аналитика социокультурной ситуации (структура и проблемы проектирования [Электронный ресурс] / Н. Н. Лавринова. — Режим доступа : http://ciberleninka.ru/article/n/analitika.

6. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность [Текст] / А. Н. Леонтьев. — Москва : Политиздат, 1975. — 304 с.

7. Нейсбит, Д. Высокая технология, глубокая гуманность: технологии и наши поиски смысла [Текст] / Дж. Нейсбит при участии Н. Нейсбит и Д. Филипса ; пер. с англ. А. Н. Анваера. — Москва : АСТ ; Транзиткнига, 2005. — 381 с.

8. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов [Текст] : учеб. пособие для магистрантов, аспирантов и соискателей / А. Я. Флиер. — Москва : Согласие, 2010. — 672 с.

Литвак Р. А.

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ СТАНОВЛЕНИЕ БУДУЩЕГО СПЕЦИАЛИСТА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ

Современная система подготовки будущего специалиста социально-культурной сферы нацеливает на освоение принципов и идей гуманистического воспитания, поиск методов и средств, обеспечивающих познание особенностей социально-культурной сферы, а также на социальное развитие, самоактуализацию студентов.

Социально-культурная сфера рассматривается как среда с заданной направленностью на развитие культуры личности в процессе ее социализации. Социально-культурная сфера соотносится с тенденциями современного общества.

Во-первых, данная сфера требует подготовленных специалистов, способных к мобильной адаптации, т. е. быстро приспосабливаться к меняющимся условиям и содержанию деятельности социальных институтов как объектов социально-культурной сферы.

Во-вторых, профессиональное становление специалистов социально-культурной сферы должно включать развитие личностных и профессиональных качеств, способностей, которые позволяют им самостоятельно ориентироваться в мире профессий и выстраивать вектор карьерного роста.

Профессиональное становление будущего специалиста, кроме названного, характеризуется умением принимать нестандартные и самостоятельные реше-

ния, быстро осваивать новую среду, управлять ресурсами субъектности и профессиональным поведением.

Таким образом, базовым компонентом профессионального становления будущего специалиста социально-культурной сферы являются личностные качества, социально-культурная направленность, выбор путей осуществления намеченной цели.

Исходя из требований федерального государственного образовательного стандарта важным условием формирования профессиональной направленности личности студента является его личностная и социальная позиция, ориентация на социально-культурные ценности, где большое значение имеет погружение студента в педагогически комфортную образовательную среду.

Нам близка позиция А. В. Вишняковой, которая выделяет особенности образовательной среды в ее пространственно-предметной, социальной и психологической универсальности, в логической универсальности, которая заключается в личностно-ориентированной направленности [3].

Личностно-ориентированная направленность образовательной среды требует управления на основе общих принципов, среди которых особое место занимают:

– принцип культуросообразности (организация процесса обучения с учетом развития личности в контексте культуры);

– принцип природосообразности (предполагает закономерности развития природных задатков и способностей, сохранение физического и психического здоровья);

– принцип педагогической поддержки самопознания и самореализации студентов (создание ситуации успеха, укрепление уверенности в преодолении трудностей и приобретение новых знаний) [2].

По мнению А. А. Ергазиной, следует также учитывать, что среда обеспечивает доступ студентов к общекультурному достижению, предоставляя возможность для саморазвития и формирования опыта деятельности [4].

Следует отметить, что образовательная среда не есть лишь константа для обитания человека — как подчеркивает Н. М. Борытко, образовательную среду следует понимать как совокупность материальных, общественных и духовных условий для жизнедеятельности человека [1].

Погружение в образовательную среду требует принципиально новых технологий обучения, позволяющих проектировать процесс подготовки будущих специалистов как систематическую интеграцию учебной деятельности и практики в учреждениях культуры. Такие социально-культурные технологии, как культурно-воспитательные; побуждающие; культурно-познавательные (культурно-развивающие); рекреационно-реабилитационные; культурно-развлекательные; ритуально-обрядовые и др., способствуют пониманию будущим специалистом соци-

ально-культурной сферы практического использования полученных теоретических знаний.

Современные педагоги в системе используют моделирование практических ситуаций на занятиях, позволяющих осмыслить собственный опыт, решение творческих задач, упражнения и тренинги, которые способствуют не только усвоению знаний, но и овладению умений и навыков, необходимых в практической деятельности.

Довольно эффективными методами погружения в образовательную среду являются вебинары, мозговая атака, банк идей, экспертная оценка, вариативность творческих групп и др. Определенные методы представляют собой проблемную постановку цели, использование более широкого круга знаний, выходящих за пределы изучаемых дисциплин; генерирование идей и выбор лучших предложений по реализации предположенного проекта либо моделирование альтернативных предложений.

Современные профессионалы, работающие в социально-культурной сфере, согласно требованиям федерального государственного образовательного стандарта должны овладеть социальными процессами мышления, когда мысль-коммуникация оформляется в концептуальную идею, предназначенную для понимания участникам процесса. Причем организованные действия строятся таким образом, чтобы активизировать аудиторию, вовлечь в единый процесс, способный проанализировать его эффективность.

Одним из актуальных современных методов является метод комплексного моделирования, включающий метод кейсов (обсуждение конкретных сложных ситуаций); отбор информации (выделение проблемы, сокращение количества предвидимых ошибок, формирование возможных путей решения); метод флипчарт (визуализация в процессе модерации при непосредственном руководстве преподавателя) и др.

Указанные методы, как и другие, позволяют активизировать образовательный процесс, а студенту — занять самостоятельную позицию, освоить социальную роль активного субъекта, исследователя, способного к моделированию собственных идей и к эффективному воплощению в практику поставленной цели.

В контексте социально-культурной сферы деятельность будущего специалиста рассматривается как синоним самоактуализации, саморазвития, т. е. профессионал на основе своих знаний, овладения опытом и творческой активности способен к поиску собственных путей самореализации посредством использования интерактивных методов организации практической деятельности.

Литература

1. Борытко, Н. М. Система профессионального выступления в вузе [Текст] / Н. М. Борытко. — Москва : АПК и ППРО, 2005. — 120 с.

2. Валеева, М. А. Проблемы профессионального становления будущего специалиста [Текст] / М. А. Валеева // Образование и учитель XXI века : сб. науч. статей. — Оренбург : ОГПУ, 2010. — Т. 1. — С. 30–33.

3. Вишнякова, А. В. Образовательная среда как фактор формирования компетентности учителя : дис. … канд. пед. наук [Текст] / А. В. Вишнякова. — Оренбург, 2002. — 173 с.

4. Ергазина, А. А. Интерактивно-культурная деятельность студентов в среде вуза : автореф. дис. … канд. пед. наук. — Москва, 2003. — 25 с.

Матвиенко Т. И.

ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО СТАТУСА ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ СРЕДСТВАМИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Студенческий возраст (от 16–18 до 21–23 лет) расположен между юностью и зрелостью. В это время оформляются устойчивые профессиональные интересы молодежи, молодой человек или начинает трудовую деятельность, или включается в процесс профессиональной подготовки. Основной задачей психического развития в этот период является становление устойчивого самосознания и стабильного образа «Я». Это связано с усилением личностного контроля, самоуправления, с новой стадией развития интеллекта, с открытием своего внутреннего мира и его эмансипацией от взрослых. Основным средством личностного развития в этот период онтогенеза является рефлексия.

Студенческий возраст, по мнению Б. Г. Ананьева, является сенситивным периодом развития для основных социогенных потребностей человека. Его особое значение заключается в наиболее активном формировании нравственных и эстетических чувств, становлении и стабилизации характера, овладении функциями взрослого человека. Кроме того, в студенческом возрасте процесс развития представляет собой непрерывное нарастание функциональной работоспособности и продуктивности [1].

Достаточно высокий уровень развития психофизиологических функций свидетельствует, по Б. Г. Ананьеву, о высоких потенциалах обучаемости человека: способности воспринимать информацию, запечатлять и сохранять ее в памяти, перерабатывать для решения различного рода задач. К специфическим чертам студенческого возраста некоторые исследователи относят:

1) особую социальную позицию студентов, так как они не заняты непосредственным производительным трудом;

2) специфические условия жизни и труда (отсутствие определенных рабочих условий, непостоянство нагрузки, частая смена деятельности);

3) ограниченность принадлежности к студенчеству определенными возрастными рамками.

Социальный статус обычно определяется как социальное положение индивида в обществе или группы во взаимоотношениях с другими группами. Каждый человек занимает в обществе не одну позицию, так как может состоять одновременно в нескольких социальных группах, поэтому правомерно говорить о так называемом статусном наборе. Очевидно, что чем более общественно активную жизнь ведет студент, тем шире его статус. Любой статус является частью социальной самоидентификации и служит для облегчения взаимодействия с другими людьми, но некоторые статусы более важны для самоидентификации, чем остальные. Такие статусы называют главными, или доминирующими, имеющими особое значение для социальной идентификации и зачастую выстраивающими жизнь индивида.

Так, быть формальным или неформальным лидером уже достаточно для того, чтобы этот статус оказывал доминирующее воздействие на жизнь индивида. Доминировать в жизни индивида может и негативный статус.

Сам по себе факт наличия сегодня в сфере культуры, искусства, образования, досуга и спорта огромного количества малых, средних и больших групп, многочисленных общественно-добровольных формирований и социальных инициатив дает основание рассматривать их как реальную социальную силу, обладающую качественными чертами самодвижения, саморазвития, самоорганизации в процессе социально-культурной деятельности [1].

Сегодня общественные движения и инициативы, непрерывно возникающие в рамках свободного времени людей, — один из самых привычных, постоянных элементов культурной среды. Их возникновение обусловлено живой потребностью человека отстаивать свои гражданские права и свободы, активно участвовать в общественно-полезных делах.

Фактически нет такой социальной группы, отдельного человека в стране, чей образ жизни не был бы связан, прямо или косвенно, с общественными формированиями и социальными инициативами — массовыми движениями, организациями, фондами и т. д. В своей совокупности они охватывают буквально все детское и взрослое население страны. Подавляющая масса людей состоит в каких-либо партиях, фондах, движениях, объединениях, общественных инициативах. Социально-культурная активность современных студентов не ограничивается рамками малых групп, но часто носит стихийный, спонтанный характер.

Общественные формирования и социальные инициативы дают человеку возможность применить свои силы и способности в различных видах социально-культурной деятельности, начиная с выполнения простейших поручений и обязанностей.

Ситуация информационного общества меняет содержание и смысл фундаментальных категорий, отражающих положение человека в мире, таких как самоопределение, самореализация, самоактуализация и социализация. Важнейшим показателем социализации является отношение человека к труду. Одним из средств самоактуализации является образование. Образование — это необходимое условие для самореализации личности. Сложная, изменчивая и порой непредсказуемая реальность предъявляет новые требования к человеческой личности. Расширение границ свободы и надежности, неустойчивость и уязвимость личностного бытия требуют перестройки традиционно сложившегося (в условиях стабильности общества) образования. Усвоение накопленных обществом знаний, образов и ценностей национальной культуры, норм и традиций уже не удовлетворяют требованиям современности, возникает проблема формирования новых компетенций как способностей применять знания, умения и личные качества для успешной деятельности в определенной области. Одна из важнейших задач, стоящих сегодня перед образованием, заключается в определении приоритетов дальнейших преобразований данного социального института для создания условий, обеспечивающих всестороннее развитие человека.

Это требует актуализации тенденций гуманизации образования и перехода к новому пониманию социальной направленности обучения. Образование всегда призвано удовлетворять запросы общества на определенную личность, поэтому всегда особое внимание уделялось социализации индивида [3].

Социализация направлена на постепенное включение молодежи в социальную жизнь общества посредством воспитания и образования. Она обеспечивает формирование опыта общественной жизни и общественных отношений, учит взаимодействию с другими людьми, позволяет освоить навыки практической индивидуальной и групповой работы. В качестве приоритетной цели образования сегодня выделяется не просто подготовка необходимых различным отраслям и секторам экономики специалистов, а социализация личности, воспитание гражданина. Необходимо сформировать у подрастающего поколения новое по содержанию, но с опорой на отечественные традиции, гуманистическое мышление и мировоззрение. Наиболее важными качествами, которые должны сформироваться у молодых людей в процессе профессиональной подготовки — это обретение компетентности и уверенности. Процесс социализации может быть понят только как единство изменений всех сфер, так как они помогают индивиду глубже познать окружающий его мир, осознать свое «Я» и свое место в этом мире, освоить не только ближайшую микросферу, но и всю сложную систему социальных отношений. Таким образом, отношения человека с окружающим миром чаще всего складываются как активные отношения, при этом основными устремлениями человека являются стремления к самоосуществлению, к свободному выбору своего призвания, стремления к «актуализации», к коллективной жизни в

труде на благо общества, к освоению социальных ролей посредством приобретения социального опыта.

Одним из результатов формирования социально-культурного статуса можно считать усвоение социальных норм, что определяют границы допустимого поведения людей применительно к конкретным условиям их жизнедеятельности.

Социальные нормы обладают следующими общими признаками: не имеют конкретного адресата и действуют непрерывно во времени; возникают в связи с волевой, сознательной деятельностью людей; направлены на регулирование общественных отношений; возникают в процессе исторического развития; их содержание соответствует типу культуры.

Литература

1. Ананьев, Б. Г. Человек как предмет познания [Текст] / Б. Г. Ананьев. — Санкт-Петербург : Питер, 2001.

2. Литвак, Р. А. Социокультурный подход к процессу социализации личности молодого специалиста [Текст] / Р. А. Литвак // Педагогическое образование в России. — 2014. — № 1. — С. 165–167.

3. Рожкова, Л. К. Факторы социализации: роль образования [Текст] / Л. К. Рожкова // Молодой ученый. — 2015. — № 18. — С. 316–318.

Шутова Л. И.

ЦЕЛИ-ФУНКЦИИ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНТОВ

Система патриотического воспитания включает в себя: комплекс целей-функций, формируемых с учетом возрастных возможностей усвоения общегражданских и общечеловеческих политических идей; содержание и формы патриотического воспитания в школе, внешкольных и общественных организациях, средствах массовой информации, трудовых коллективах. Ей присущи противоречия и «механизмы» их разрешения, обеспечивающие эффективность воспитательного воздействия, свойственны также определенные критерии патриотической воспитанности личности.

Цели-функции патриотического воспитания разделяются на образовательные, воспитательные и развивающие. Образовательная цель-функция заключается в том, чтобы раскрыть студентам общечеловеческие и национальные политические ценностные ориентации перестройки и обновления общества, вооружить студентов умениями политического диалога и культурного ведения дискуссии, ораторского и организаторского искусства, четкого и ясного изложения мысли в свободной устной речи. Оно развивает способность эмоционального, убедительного, аргументированного монолога, обращенного к слушателям, формирует у молодежи устойчивую систему привычного ответственного сознания, умения отстаивать свои убеждения, учит жить в условиях демократии и гласности.

Воспитательная функция патриотической работы с молодежью проявляется через включение в посильную и доступную общественно ценную деятельность. Именно в ней происходит формирование у студентов таких чувств высшего порядка, как патриотизм и интернационализм, а также высоких морально-политических качеств: порядочности, морально-политической чистоплотности в отношениях с людьми, положительного отношения к общественному достоянию, Родине, сознательной дисциплинированности, ответственности, появляются политическое чутье, критичность, способность исправлять свои ошибки. Воспитательная функция патриотического сознания заключается в том, что под его влиянием формируется общественное мнение, требующее от каждого гражданина прямоты и откровенности, честности и внимательности к человеку, принципиальности и непримиримости к недостаткам в себе и окружающих людях, критичности и самокритичности, ответственности за порученное дело.

Развивающая функция патриотической работы со студентами вытекает из образовательной и воспитательной. Патриотическая деятельность формирует способность политического мышления, умения каждый общественно важный факт, событие осмыслить с позиций нового политического мышления. Молодежь учится самостоятельно разбираться в потоке политической информации, давать ей оценку, противостоять манипулированию их сознанием. Существуют и другие подходы к выделению функций патриотического воспитания.

Так, в социальной педагогике, педагогике дополнительного образования, кроме названных, выделяют также социальную, культурно-просветительную и психологическую функции. Социальная функция общественной, патриотической сознательности направлена на стабилизацию внутреннего положения в обществе, обеспечение морально-политического единства и дружбы народов России, осознание каждым гражданином перспектив сильной социальной политики государства, возможности гармонического развития личности. Культурно-просветительная функция патриотического сознания проявляется в его активном содействии обогащению людей духовной культурой, в побуждении их к духовному творчеству. Психологическая функция патриотического сознания состоит в том, что, развивая политическую сознательность в человеке, она стабилизирует духовное начало в личности, делает позитивными и устойчивыми ее направленность, идейно-нравственные устремления и поступки. Оно влияет на мотивы поведения и деятельности, позволяет критично оценивать самого себя, целенаправленно формировать свои человеческие качества и черты характера.

Основная цель патриотического воспитания состоит в формировании патриотизма как интегративного качества личности, заключающего в себе внутреннюю свободу и уважение к государственной власти, любовь к Родине и стремление к миру, чувство собственного достоинства и дисциплинированность, гармоническое проявление патриотических чувств и культуры межнационального об-

щения. Становление патриотизма как качества личности, гражданской позиции определяется субъективными усилиями педагогов, родителей, общественных организаций и объективными условиями функционирования общества — особенностями государственного устройства, уровнем правовой, политической, нравственной культуры в нем.

Цели патриотического воспитания реализуются в целостном педагогическом процессе с учетом возрастных возможностей и индивидуальных особенностей личности. В современном мире вся атмосфера общественной и личной жизни людей насыщена политической информацией, противоречивыми установками, оценками, ценностными ориентациями. Молодежь, живя и действуя в этой атмосфере, не изолирована от деструктивных, националистических влияний и воздействий. Политическая идеология преломляется в их сознании под влиянием общества. Это требует от преподавателей вуза быть вооруженными знанием особенностей восприятия политической информации, осознания и осмысления фактов и событий.

Таким образом, патриотическое воспитание предполагает формирование конституционных, правовых позиций личности. Выработанные в обществе идеи, нормы, взгляды и идеалы определяют гражданское сознание формирующейся личности, однако для достижения их гармонии необходима целенаправленная воспитательная работа. При этом утвердившиеся идеалы общества принимаются личностью как свои собственные. Сформированное гражданское сознание дает человеку возможность оценивать социальные явления и процессы, свои поступки и действия с позиции интересов общества.

Литература

1. Вырщиков, А. Н. Патриотическое воспитание молодежи в современном российском обществе [Текст] : монография / А. Н. Вырщиков, М. Б. Кусмарцев. — Волгоград : НП ИПД «Авторское перо», 2006. — 172 с.

2. Кудрявцев, Л. Д. Современное общество и нравственность [Текст] / Л. Д. Кудрявцев. — Москва : Наука, 2000.

3. Теория воспитания. Лабораторно-практические занятия для студентов [Текст] : учеб. пособие / под ред. И. А. Тютьковой. — Москва : «РИО» Мособлупрполиграфиздата, 2000. — 173 с.

4. Ушинский, К. Д. Избранные педагогические сочинения. В 2 т. [Текст] / К. Д. Ушинский. — Москва, 1974.

5. Харламов, И. Ф. Педагогика [Текст] : учеб. пособие / И. Ф. Харламов. — Москва : Высш. шк., 1999. — 512 с.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ПОДХОД В ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОМ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Абдрахманова З. А., Новикова Н. Г.

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ (НА ПРИМЕРЕ ВИРТУАЛЬНОГО МУЗЕЯ)

Стремительное развитие компьютерных информационных технологий меняет сложившиеся требования, предъявляемые к современному специалисту. За последние десятилетия в обществе произошли существенные изменения на социально-экономическом, информационном, духовно-культурном уровне, создается единое информационно-культурное пространство, проводятся реформы образования, все это порождает необходимость воспитания гармонично развитой, социально-творческой активной и востребованной личности. Стратегическим ресурсом и стержнем современного общества становится человек, ориентированный на 1) высокий уровень социально-творческой активности, способный к поиску и принятию нестандартных самостоятельных решений и обладающий общей и профессиональной культурой; 2) эффективное взаимодействие и самореализацию в общественной и профессиональной деятельности; 3) умеющий делать осознанный выбор социально правильных действий и поступков.

В современных педагогических исследованиях решение задач профессиональной подготовки связано с нелинейной организацией образовательного процесса, организацией внеаудиторной образовательной деятельности студентов с использованием современных информационно-коммуникативных технологий (далее — ИКТ), что находит свое отражение и в сфере подготовки выпускников вузов культуры. Особую важность при этом приобретает организация проектной деятельности студентов в виртуальном пространстве вуза.

Термин «проектная деятельность» объединяет такие категории и научные понятия, как «проект», «деятельность», «творчество». Эти понятия имеют разнородный характер. «Проект — проявление творческой активности человеческого сознания, через который в культуре осуществляется деятельностный переход, определяющий любой трудовой процесс» [4].

В профессиональном образовании проектная деятельность направлена на формирование и развитие интеллектуальной инициативы, критического, научного мышления участников образовательного процесса и определяется уровнем готовности студентов к ней, включая цели, функции, организационно-деятельностные

методы и средства поддержки образовательного процесса [4]. Также она позволяет расширить творческий потенциал самореализации студентов, интеллектуального развития личности, помогает раскрыть индивидуальные и коммуникативные способности каждого студента, выработать умения планировать действия.

Применение метода проектов позволяет формировать у будущих выпускников вуза социально значимые качества личности (ответственность, коммуникативность, инициативность, креативность и др.). При этом у студентов есть возможность продемонстрировать разные аспекты своей деятельности (социальные, экономические, правовые, профессиональные) и уровень своей компетентности.

Реализация и применение информационно-проектного метода в системе высшего образования необходима для воспитания гармонично развитой, социально-творчески активной и востребованной личности с высоким уровнем информационной культуры. Это важно, так как в период обучения в вузе потребность в образовании и общении находится в неразделимой связи с самой личностью, умениями и навыками, применяемыми в повседневной, академической и будущей профессиональной деятельности.

При организации проектной деятельности в гуманитарном вузе важно особое внимание уделить профессиональной направленности, ее творческому характеру, создавать студенту условия для принятия самостоятельных решений с учетом его индивидуальных особенностей. Эффективное осуществление проектной деятельности возможно только при использовании ИКТ. Причем использование ИКТ означает не только умение работать с компьютером, а включает в себя знание информационных и коммуникативных технологий, способов работы с информацией, умения самостоятельно осваивать данные технологии и использовать их в образовательной и будущей профессиональной деятельности.

При формулировании тем проектов необходимо учитывать, что они, по возможности, должны носить дифункциональный характер. С одной стороны, они должны выполнять дидактическую функцию (общение и систематизация полученных знаний), формировать навыки использования знаний при решении практических задач, а с другой — носить воспитательный характер, оказывающий влияние на развитие социально значимых качеств и коммуникативных свойств личности, а также развитие высшей ступени информационной культуры. В профессиональном образовании проектная деятельность позволяет развить стабильную позитивную мотивацию к изучению дисциплин, применение ИКТ к решению профессиональных задач, способствует развитию творческого мышления и потребности в поиске.

Проектный материал «Прогулки по городу» Государственного Русского музея готовился в рамках дисциплин направления «Туризм» Челябинского государственного института культуры (ЧГИК). Данный проект носил междисциплинар-

ный характер, охватывая различные дисциплины, в том числе «Сервисная деятельность», «Метрология», «Информационные технологии в туристической сфере».

В ходе исполнения проекта участникам необходимо было решить ряд проблем: сбор, обобщение, систематизация и обработка большого количества информации и эффективное распределение обязанностей между участниками проекта.

Так, знания курса «Сервисная деятельность» позволили участникам проекта систематизировать информацию о комплексе услуг для дальнейшего представления в формате виртуальной экскурсии по пешеходной улице Кирова. Электронный ресурс создавался на основе печатных источников [1; 2]. Просмотрена информация о необходимом маршруте в поисковых сервисах Yandex и Google, а также аналогичные материалы на сайте Русского музея. Сведения использовались в целях ознакомления, обнаружения лакун в описании, определения новизны собственных материалов. Студенты дополнили сведения собственными наблюдениями за историческими и современными объектами.

Группой студентов осуществлена фотосъемка особо значимых в историческом и туристическом плане панорам. Выставлена фотография объекта в выигрышном свете (период «золотой осени»). Была сделана выборка (около 10 %) видов улицы для оптимального расположения сведений на отведенной площади. Очередность показа объектов и ракурсы изменены во избежание повторов с аналогами. Авторы виртуальной экскурсии постарались учесть возможности воздействия иллюстративного ряда на зрителя, посетителя виртуального музея и туриста.

Напротив фотографии расположен текст экскурсии, тем самым достигаются визуальный и информационный эффекты. Текстовая информация дана в дозированном объеме, не утомляющем читателя и не превышающем размер фото. На данном этапе проекта студенты с успехом использовали знания, полученные в ходе изучения курса «Информационные технологии в туристической сфере», а также собственные умения и навыки работы с информацией и техническими средствами.

В виртуальной экскурсии показаны архитектурные сооружения, памятники, скульптуры. Практически все объекты показа хорошо представлены в литературе и электронных ресурсах. Сфотографирована, описана и зафиксирована на странице сайта скульптура, не представленная в справочниках и путеводителях. Это скульптура «Камера», которая в 2016 (Год кино) стала знаковой для жителей и гостей мегаполиса [3].

Знания, полученные в ходе изучения курса «Метрология», были использованы при расчете километража пешеходного маршрута улицы Кирова, площади занимаемых объектов туристского показа и связаны с размерным рядом конкретных зданий и скульптур. Полученные сведения применены в виртуальной и реальной экскурсиях и прочих мероприятиях.

Собранный массив информации позволил сформироваться устным формам (беседы, лекционные и практические учебные занятия), письменным (тексты практических занятий, статьи преподавателей, курсовые и дипломные проекты студентов), электронным (виртуальная экскурсия, страница виртуального филиала ЧГИК).

Итак, проектная деятельность студентов в виртуальном музее отмечена реализацией и продвижением информационных продуктов в музейно-туристской отрасли. В ходе реализации проекта «Прогулки по городу» была создана виртуальная экскурсия, которая формирует представление о музейной, туристской, краеведческой сфере города-миллионера. Проект расположен на сайте Государственного Русского музея и является первым материалом на странице виртуального филиала ЧГИК. Знакомит с научной, учебной, воспитательной, общественной работой вуза культуры.

Такие проекты с использованием ИКТ позволяют учитывать потребности студентов в самоопределении и саморазвитии, развивать их рефлексию, готовить к выполнению разнообразных социальных функций в обществе, прививать культурные ценности и нормы поведения, а также способствуют развитию социально значимых качеств личности.

Литература

1. Кировка // Челябинск. Прогулки по городу : путеводитель [Текст] / И. Мурашова, С. Логинова. — Екатеринбург : Азимут, 2012. — С. 35–47.

2. Пешеходный маршрут: Кировка // Челябинская область. Здесь сбываются мечты : путеводитель [Текст] / авт.-сост. Н. Денисова. — 3-е изд., испр. и доп. — Челябинск : Книга, 2013. — С. 198–199.

3. Прогулки по городу. Челябинская государственная академия культуры и искусств [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.virtualrm.spb.ru/ru/node/29618 (дата обращения: 02.01.2017).

4. Тулохонова, И. С. Формирование проектной деятельности студентов технического вуза в условиях предметной информационно-образовательной среды [Текст] : дис. ... канд. пед. наук / И. С. Тулохонова. — Улан-Удэ, 2009. — 187 с.

Болтнева А. С.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛНЕНИЮ DEMI-PLIE НА УРОКАХ ТАНЦА В ДШИ

Plie — общепринятое французское название для движения ног, которое по-русски обозначается словом «приседание». Plie исполняется на 5 позициях.

Сначала изучается demi-plie (полуприседание), по мере усвоения которого переходят к изучению grande plie (глубокое или большое приседание). Присущее всем танцевальным движениям, plie встречается в каждом танцевальном pas, ему нужно

уделить совершенно особое внимание при исполнении экзерсиса. Если у танцующего нет plié, исполнение его сухо и непластично. Важную роль при исполнении plie имеет работа спины. Поэтому, перед тем как приступить к изучению приседаний, необходимо должное внимание уделить грамотной постановке корпуса.

Demi-plie и grande plie развивают ахиллово сухожилие, коленные и голеностопные связки, эластичность и крепость которых играют значительную роль в классическом танце. В приседаниях, особенно глубоких, активно участвует спина, где она сохраняет прямое вертикальное положение, что способствует развитию и укреплению мышц поясницы.

Полуприседание является неотлучным спутником прыжков: эластичным и сдержанным demi-plie начинается и заканчивается любой прыжок, поэтому ему следует уделять особое внимание и не только в позициях, но и в различных комбинациях движений.

В первом классе на уроках танца в ДШИ demi-plie исполняется по I и II позициям.

Правила исполнения demi-plie:

1. Распределять тяжесть тела не только равномерно на обе ноги, но и на обе ступни, то есть не налегая на переднюю часть ступни (завал на большой палец), что мы часто замечаем у учащихся, имеющих природный «икс».

2. Исполняется в выворотном положении ног, не поднимая пятки от пола. За этим надо внимательно следить, так как именно удерживание пятки на полу прекрасно развивает сухожилия и связки голеностопного сустава, а также вырабатывает правильное положение ступни в прыжках, где толчок от пола делается пятками.

3. Корпус должен быть прямым и подтянутым, спина без прогиба в пояснице, ягодичные мышцы напряжены и втянуты, особенно при исполнении приседаний во второй позиции.

4. Как при demi-plie, так и при grande plie чрезвычайно важно усиленно открывать колени, то есть соблюдать полную выворотность всей ноги, причем особенно надо следить за верхней частью — от бедра до колена, колено сгибается всегда по направлению к носку.

5. Приседание и выпрямление происходит равномерно без рывков, причем, достигнув предельной точки внизу, нельзя задерживаться на plie, подниматься следует сразу, не прерывая движения. Оставаясь «сидеть» на plie, мы не только не вырабатываем энергию мускулов, пружинистость всей ноги, а наоборот, даже приобретаем вялость этих рычагов прыжка.

Невнимательность и небрежность в исполнении движений ведет не только к заучиванию грубых ошибок и неграмотному исполнению, но также влияет на дальнейшее здоровье (неправильная работа мышц, связок, суставов). Поэтому так важны на занятиях дисциплина, внимание, правильный настрой и старательность.

Литература

1. Ваганова, А. Я. Основы классического танца [Текст] / А. Я. Ваганова. — 6-е изд. — Санкт-Петербург : Просвещение, 2000. — 147 с.

2. Костровицкая, В. С. Школа классического танца [Текст] / В. С. Костровицкая. — Ленинград : Искусство, 1986. — 260 с.

Бриске И. Э.

ВЕКТОР РАЗВИТИЯ ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

На современном этапе не теряет своего значения интерес широких масс населения к творческой деятельности в сфере народной художественной культуры. Обширная сеть любительских (самодеятельных) творческих объединений, содружеств, коллективов создает условия для культурно-творческой деятельности в рамках свободного времени и в различных формах ее проявления. Удовольствие, получаемое от досуговых занятий, расширяет художественный кругозор личности, а также способствует реализации социальных функций культуры (просветительской, профориентационной, рекреационной, гедонистической, прокреативной, самореализационной, творческой).

Стремление к самовыражению, к более полной реализации своих потенциальных возможностей является одним из движущих мотивов в различных областях человеческой жизни, в том числе и в сфере свободного времени. Поэтому важным условием гармонического развития личности является организация культурно-досуговой деятельности, способствующей самоопределению ее в обществе. С помощью полученных знаний и навыков человек углубляет свой практический опыт, саморазвивается, самообразовывается, самореализуется [1].

Уровень и качество способности личности к самодеятельности во многом определяется средой, в которой он реализует свои потребности. Любительская хореография обладает большим потенциалом в плане всестороннего и гармоничного развития личности. Здесь создаются условия, чтобы в рамках коллективной деятельности проявить свои индивидуальные возможности, утвердиться в ценностных ориентирах, определить личностные перспективы. Огромный заряд творческой энергии обеспечивается участием в общественно значимой деятельности, признании ее результата широким кругом зрительской аудитории, одобрительным отношением родных, близких, знакомых товарищей по учебе или работе. Процесс социализации личности участника хореографического коллектива на современном этапе имеет разнообразные возможности: от концертного выступления до использования актуальных средств коммуникации, где есть основания реализовать себя в качестве исполнителя, пропагандиста, аналитика, наставника и пр.

Все вышеперечисленное возможно, если во главе любительского хореографического коллектива стоит специалист, искренне любящий свое дело, имеющий глубокие знания, разносторонние навыки и умения для осуществления профессиональной деятельности. Руководствуясь в организационно-управленческом, педагогическом, творческом процессе генеральной задачей, поставленной государством перед широкой сетью общественных институтов и организаций, занимающихся воспитанием и развитием населения, где особое место занимают дети, подростки и старшеклассники, такой профессионал способен обеспечить полномасштабную деятельность творческому коллективу и каждому его участнику в отдельности.

Для достижения цели такого масштаба современный руководитель ЛХК наряду со знанием основ хореографии должен обладать методологической базой осуществления педагогического процесса. Примеров моделей его осуществления разработано немало. В их основу положены разнообразные педагогические подходы. Педагогические подходы в образовании и воспитании необходимы, так как ориентированы на развитие условий самореализации личности в мире обновляющихся коммуникаций, связей и взаимоотношений в образовательных системах; на предметное и социально-педагогическое обеспечение развивающей и организующей социальной среды [2].

Выбор какого-либо одного или ряда педагогических подходов (личностно-индивидуального, деятельностного, аксиологического, праксеологического, эвристического и пр.) позволит руководителю не ориентироваться как на самоцель на развитие исполнительских способностей участников коллектива. Важно использовать процесс обучения хореографии, создания сценического репертуара как среду приобщения к культурным ценностям, формирования личностных качеств в разнообразных видах деятельности, с учетом личностно-индивидуальных данных, направленных на формирование устойчивого интереса к творчеству, познанию окружающего мира и самого себя.

На всех стадиях становления и развития творческого коллектива важно четко осознавать актуальные и перспективные цели и задачи, использовать наряду с традиционными способами активные и интерактивные методы, позволяющие перевести участников коллектива из роли объекта в роль субъекта с правом выбора и всестороннего проявления инициативы.

Новые образовательные стандарты ориентируют подготовку руководителей хореографических коллективов на формирование личностных и профессиональных качеств, обеспечивающих высокий уровень творческой деятельности. Ее целью станет не художественный продукт в качестве репертуара и высоких исполнительских достижений, а личность участника, способного к активной, разнообразной, продуктивной деятельности, делающего свою жизнь и окружающую действительность интересной и прекрасной. Достижение такого результата

возможно при всестороннем изучении участников ЛХК. Владение диагностическими методиками, коррекционно-аналитическими умениями, способностью к педагогической рефлексии можно считать хорошей основой в деятельности руководителя творческого коллектива, которая позволит избежать формального исполнения своих профессиональных функций в отношении воспитанников и поможет им ощутить самоуважение, личностное достоинство, прорастить в себе уверенность в завтрашнем дне.

Актуально значимой в деятельности любого творческого коллектива, в том числе и любительского хореографического, является задача формирования гражданской позиции его воспитанников. Ее решение неразрывно связано с этнокультурным воспитанием, предполагающим познание своих этнических корней, приобщение к культурным традициям предшествующих поколений, трансляции их в социуме. Следует отметить, что полноценное осуществление этих процессов посильно не только коллективам народного танца. В рамках разнообразных фестивалей, конкурсов, творческих олимпиад и форумов закладываются творческие связи и вариативные формы сотрудничества коллективов. Занимаясь различными видами танца, осмысливая исторические факты и реалии современности в творческих проектах, авторских интерпретациях, они демонстрируют уважение к художественно-нравственным ценностям и достижениям предков и в то же время убедительно отстаивают свои точки зрения новыми подходами, смелыми решениями в танцевальном творчестве.

Анализ тенденций в деятельности любительских хореографических коллективов дает основание сделать вывод о том, что в основном вектор развития выбран правильно. Он нацелен на развитие достижений хореографического искусства, активное и полноценное привлечение знаний наук об обществе и человеке, обеспечивающих условия, соответствующие требованиям современности к осуществлению воспитания и развития личности.

Литература

1. Великанова, Е. В. Самодеятельное художественное творчество как основа возрождения национальных культурных традиций [Текст] : дис. ... канд. пед. наук / Е. В. Великанова. — Тамбов,1999. — 239 с.

2. Губницкая, О. В. Современные педагогические подходы развития экологической ответственности обучающихся основной школы [Текст] / О. В. Губницкая // Личность, семья и общество: вопросы педагогики и психологии : сб. ст. по матер. V междунар. науч.-практ. конф. Часть I. — Новосибирск : СибАК, 2011.

Григорьева В. А.

РАЗВИТИЕ ЧУВСТВА РИТМА У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В ДШИ

Изучение учебных планов ДШИ позволяет сделать вывод, что наряду с освоением навыков игры на инструменте, на протяжении всех лет обучения дети изучают сольфеджио. Важность этого предмета подчеркивается тем, что он выносится на итоговую аттестацию, а также при поступлении в музыкальные средние и высшие учебные заведения включается в список вступительных экзаменов.

Программа курса сольфеджио включает следующие разделы: вокально-интонационные навыки, сольфеджирование и пение с листа, воспитание чувства метроритма, воспитание музыкального восприятия (анализ на слух), музыкальный диктант, воспитание творческих навыков, теоретические сведения.

Все формы работы, предусмотренные программой, находятся между собой в тесной взаимосвязи. Так, например, раздел «Воспитание чувства метроритма» связан с сольфеджированием, чтением с листа, музыкальным диктантом, воспитанием творческих навыков — сочинение, импровизация (ритмическая организация), анализом музыкальных произведений (наряду со всеми средствами выразительности анализируется и ритм). Исходя из вышесказанного, следует отметить, что важное значение имеет воспитание чувства ритма.

В музыкальной педагогике очень распространено убеждение о том, что чувство ритма мало поддается воспитанию. Большинство педагогов склонно в этом отношении проводить различие между музыкальным слухом и чувством ритма, считая, что последнее развивается гораздо труднее, чем музыкальный слух.

Проблема развития чувства ритма в настоящее время очень актуальна. Давно назрела потребность в новой методике преподавания сольфеджио в общем и развития чувства ритма, как наиболее проблемного материала, в частности. Сольфеджио — предмет наиболее трудный, т. к. имеет много разделов, по которым дети должны приобрести знания, умения и навыки, а количество времени (1,5 часа в неделю, 51 час в год) не позволяет качественно осваивать всю программу, поэтому необходимо вводить интенсивные методы обучения. Следует также учесть, что продолжительность урока 70 минут, особенно для детей младшего школьного возраста, дает большую нагрузку, которая снижает уровень восприятия, поэтому необходимо развивать интерес к предмету сольфеджио, максимально разнообразить урок, используя различные музыкально-дидактические игры.

В современной педагогике все более популярными становятся развивающие методы обучения, делающие акцент на самостоятельной деятельности ученика.

Новые тенденции музыкальной педагогики можно сформулировать так: ориентация на младший школьный возраст как наиболее благоприятный в плане

развития восприятия средствами музыки; опора на игровую деятельность как преобладающую в этом возрасте; стремление к синтезу различных видов искусства; разработка методических пособий, направленных на положительную мотивацию и интерес к музыкальному обучению.

К вопросу развития музыкально-ритмического чувства у учащихся обращались многие педагоги-музыканты. Достаточно вспомнить таких исследователей, как К. Сишор, Г. Ревеш, Б. М. Теплов, В. И. Петрушин, Н. А. Ветлугина, О. П. Радынова и др.

Прежде чем обратиться к истории исследования музыкальных способностей и ритма в частности, необходимо выяснить, что означает сам термин «ритм». Ритм — один из первоисточников, первоэлементов музыки, всегда жизненно важный для музыкального искусства. За многовековую историю музыки суждений о ритме сложилось немало. Б. М. Теплов рассматривает ритм как «всеобъемлющее понятие, по-видимому, характеризуется только одним весьма неопределенным признаком: временной или пространственный порядок предметов, явлений, процессов» [7, с. 233].

Активная, двигательная природа музыкально-ритмического чувства была прекрасно понята Жаком Далькрозом, и в этом, конечно, главная причина тех замечательных успехов в отношении воспитания чувства ритма, которых ему удалось достигнуть. Нельзя не согласиться полностью с такими его положениями: «Всякий ритм есть движение». «В образовании и развитии чувства ритма участвует все наше тело». «Без телесных ощущений ритма … не может быть воспринят ритм музыкальный» [4, с. 15].

Музыкально-ритмическое чувство, т. е. способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно его воспроизводить. Чувство ритма рождено движением. Важнейшее свойство движения — сила, скорость, направление и общий характер запечатлены в музыкальном ритме.

Работа над развитием чувства ритма ведется на протяжении всего курса сольфеджио. Возможности для этого имеются в каждом виде работы (сольфеджирование, диктант, слуховой анализ и др.), но для более успешного, эффективного результата необходимо отдельно прорабатывать, а также применять специальные ритмические упражнения: простукивание ритмического рисунка знакомой песни, мелодии; повторение ритмического рисунка, исполненного педагогом (простукивание хлопками, карандашом или на ударных инструментах); простукивание ритмического рисунка, записанного на доске, специальных карточках, по нотной записи; проговаривание ритмического рисунка ритмослогами с тактированием или без него; ритмическое остинато, аккомпанемент к песням; двух- и трехголосные ритмические упражнения, ритмические каноны с текстом, без текста; чтение и воспроизведение несложных ритмических партитур на

ударных инструментах; ритмические диктанты; ритмизация текстов; движение под музыку; речевые упражнения; ритмические импровизации.

Все эти упражнения можно выполнять в разных темпах и размерах. Педагог может сам составить варианты таких упражнений и придумывать новые. Необходимо помнить, что каждая новая ритмическая фигура, оборот должны быть, прежде всего, восприняты эмоционально, практически проработаны и лишь затем им дано творческое обоснование.

Важно помнить, что освоение метроритма связано с активным использованием двигательных способностей детей. При подборе первоначальных ритмических упражнений следует опираться на то, что восприятие ритма у детей связано именно с двигательной реакцией — движение под музыку, ходьба, бег.

Именно с этими движениями ассоциируется первоначальные представления детей о длительностях: четверь — шаг, восьмые — бег. Приведем высказывание Б. М. Теплова: «Чувство музыкального ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу, восприятие ритма является процессом слуходвигательным» [7, с. 36]. Как известно, основой ритмического чувства является ощущение равномерной метрической пульсации и акцентуации. Отсюда первые упражнения: метризация двух- и трехсложных слов, выявление и показ в них акцентированных слогов, прохлопывание, простукивание, вышагивание метрических долей. Затем подключаются различного рода движения, связанные с отражением ритмического рисунка мелодии. Осознание ритмического рисунка на самом раннем этапе обучения оказывается возможным и эффективным благодаря использованию ритмослогов. Подготовительная работа проходит в следующих формах: пение песни с прохлопыванием или вышагиванием ее ритмического рисунка или метрических долей; чтение ритмического рисунка с хлопками; тактирование под музыку.

Эти задания должны выполняться в характере песни (торжественном, спокойном, легком), восьмые длительности должны исполняться с опорой на сильную долю. Не следует забывать и о динамических оттенках, связанных с выразительностью текста песен. Такая подготовка позволяет перейти к более сложным заданиям: чтение ритмического рисунка с выстукиванием метрических долей; смена заданий по ходу исполнения (прохлопывание то ритмического рисунка, то метрических долей); одновременное выстукивание ритмического рисунка одной рукой, метрических долей — другой.

Ритм является одним из важных выразительных средств музыки, поэтому при выполнении любых музыкально-ритмических заданий, преследующих дидактические цели, следует учить детей выполнять их в характере музыки. Прослушав музыку, педагог предлагает детям самостоятельно отобразить ее характер в движениях. Это дает ему возможность выявить отношение детей к данному произведению, а также определить их творческие возможности.

Таким образом, развитие ритмического чувства у младших школьников на уроках сольфеджио в детской школе искусств является важнейшей задачей педагога. Важно то, что формирование и дальнейшее развитие этой важнейшей музыкальной способности при целенаправленном педагогическом руководстве способствует развитию всего комплекса музыкальных способностей учащихся, музыкальности учащихся, а главное закладывает фундамент музыкальной культуры, которая тесно взаимодействует с общей духовной культурой.

Литература

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. В. Асафьев. — Москва : Музыка, 1971.

2. Вахромеев, В. Методики преподавания сольфеджио [Текст] / В. Вахромеев. — Москва : Музыка, 1978.

3. Давыдова, Е. В. Методика преподавания сольфеджио [Текст] : учеб. пособие / Е. В. Давыдов. — Москва : Музыка, 1986.

4. Жак-Далькроз, Э. Ритм [Текст] / Э. Жак-Далькроз. — Москва, 2006.

5. Петрушин, В. И. Музыкальная психология [Текст] / В. И. Петрушин. — 3-е изд. — Москва : Пассим, 1997.

6. Синяева, Л. Воспитание метроритмических навыков на уроках сольфеджио [Текст] / Л. Синяева. — Москва : Музыка, 1988.

7. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Б. М. Теплов. — Москва, 1961.

Дубровина И. В.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМОВ И МЕТОДОВ ТРИЗ НА УРОКАХ «СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ» В МЛАДШИХ КЛАССАХ ДШИ

Если мы рассмотрим что-то
Это что-то из чего-то
Это что-то из чего-то
Это что-то часть чего-то
Чем-то было это что-то
Что-то будет с этим что-то.

М. С. Гафитилина

Замечательные строчки, приведенные в эпиграфе к данной статье, понятны человеку творческому, готовому фантазировать, сочинять, творить. Такой человек способен искренне выражать свои чувства, убеждения, мысли. И мысли эти вынуждают задуматься.

Американский дирижер Л. Стоковский, исследуя творческое освоение детьми музыкального материала, отмечал, что дети готовы без конца комбинировать и видоизменять звуки музыки, их краски, переливы, очарование, приду-

мывать и фантазировать. Надо найти только тот путь, который поможет научить ребенка мыслить нестандартно, научить видеть и слышать СЕРДЦЕМ.

Дж. Родари говорил: «На мир можно смотреть с заоблачной высоты. В действительность можно войти с главного входа, а можно влезть в нее — и это куда забавнее — через форточку». Данное суждение писателя можно отнести к особенностям детского воображения, его непосредственности и раскованности, к тому, чего так не хватает нам, взрослым, что мы теряем, пройдя все ступеньки школьного конвейера. В результате — неспособность к самостоятельным решениям, собственному яркому восприятию окружающей жизни. А ведь при полноценных занятиях искусство с детства может включить человека в единую непрерывную цепь: восприятие-сотворчество-собственное творчество.

Писатель-фантаст Г. С. Альтшуллер — создатель ТРИЗ (теории решения изобретательских задач) — предложил необычные приемы и методы РТВ (развитие творческого воображения). Основная задача РТВ — развитие способности к фантазированию. РТВ включает следующие приемы и методы:

1. Дидактическую игру «Хорошо-плохо», которая формирует умение осознавать положительные и отрицательные стороны характера, поступка, умение обобщать, анализировать, выдвигать свои идеи. Например, птичкой хорошо быть или плохо? А что может быть в том или другом случае? Как тогда изменятся средства музыкальной выразительности?

2. Разрешение противоречий с помощью игр и сказочных задач (игры-драматизации).

3. Придумывание новых сказок с помощью специальных методов (например, «Сказка наизнанку», «Перевирание сказки», «Салат из сказок»).

4. Актерский тренинг (осознание своих эмоций и эмоций других людей, снятие психологической инерции).

Мы знаем, что музыка — искусство образно-интонационное, и поэтому очень важно, чтобы учащиеся с самых первых шагов умели правильно понимать ее образный язык. Об этом очень убедительно говорил замечательный пианист и педагог К. Н. Игумнов: «Да, музыка — это язык! Своеобразный язык, который очень трудно изучить. На этом языке написаны поэмы, рассказы, стихи…» И именно использование методов и приемов ТРИЗ на уроках «Слушание музыки» — прямой путь к осознанному восприятию музыкального произведения, пониманию ее образного языка. Делая выводы по результатам уроков, можно говорить о следующем: возрос интерес к используемому материалу. А такие темы, как «Звук рождается из тишины», «Времена года в цвете», «Музыка для игрушки», «Изображение ММЧ характера игрушки, характера человека», «ММЧ в музыкальном портрете Бармалея» и т. д., вызвали наибольший всплеск положительных эмоций и позволили ярко проявить свою индивидуальность. Занятия постепенно стали приобретать более свободный и раскрепощенный характер.

Интереснее и полнее стали высказывания учащихся. Подводя итог, можно вспомнить слова Д. Б. Кабалевского: «В ребенке обязательно надо поддерживать любое его стремление к творчеству, каким бы наивным и несовершенным не были бы результаты этих стремлений» — и слова великого русского писателя и педагога Л. Н. Толстого: «Если ученик в школе не научился сам ничего творить, то и в жизни он всегда будет только подражать, копировать».

Литература

1. Альтов, Г. Краски для фантазии [Текст] / Г. Альтов // Фантастика-71. — Москва : Молодая гвардия, 1971.

2. Методическое пособие по ТРИЗ [Текст] / сост. И. В. Викентьев, И. К. Кайков, А. Б. Неякин. — Киев : РСЮТ, 1991.

3. Новлянская, З. Н. Почему дети фантазируют? [Текст] / З. Н. Новлянская. — Москва : Знание, 1978.

4. Шанс на приключения [Текст] / сост. А. Б. Селюцкий. — Петрозаводск : Карелия, 1991.

Едакина А. С.

СПЕЦИФИКА ПОДБОРА МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Классический танец является основой для любого танцевального стиля. Концертмейстер с хореографом вносят огромный вклад в развитие исполнителей-танцовщиков. Они помогают раскрыть характер и индивидуальность ребенка, воспитать музыкальный вкус учащихся, проникнуть в эмоциональную структуру танца.

Помимо фрагментов балета в репертуаре необходимы образцы инструментальной музыки, переложения симфонической и вокальной музыки разных стилей и авторов, обработки народных мелодий. Богатый музыкальный материал позволяет избежать притупления восприятия, «забалтывания» нотного текста. Г. А. Безуглая отмечала в книге «Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца», что «многократные повторения одних и тех же пьес часто приводят к механичности, невозможности гибкого отображения разнообразия комбинационного хореографического репертуара» [1, с. 53].

Необходимо учитывать возраст учащихся, подбирая музыкальный материал. В младших классах материал должен быть ритмически простым, ясным по фразировке и фактуре, соответствующим элементарным движениям. В последующих классах танцевальные комбинации усложняются, материал становится усложненным, ритмически разнообразнее и богаче. В классе мальчиков желательно подбирать материал более плотной фактуры, не использовать высокий регистр. От концертмейстера требуется более энергичное исполнение.

Концертмейстеру также необходимо разбираться во французской терминологии классического танца, признанной специалистами в области мировой хореографии, которая закрепилась в XIX веке. Ю. И. Громов писал в своем труде «Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера», что «соединение музыки и движения как компонента является непростой задачей. Музыкальный материал в экзерсисе рассматривается как случайное средство, недооценена роль музыки как полноправного компонента в экзерсисе» [2, с. 87].

Урок классического танца состоит из трех разделов: экзерсиса у станка (у палки), экзерсиса на середине зала и Allegro (прыжки). Для музыки характерна «квадратность» построения музыкальной фразы (4, 8, 12 и т. д. тактов). Следует избегать арпеджированных пассажей, трелей, форшлагов, так как они мешают точному танцевальному движению.

Каждое упражнение предваряет preparations (препарасьон) — подготовительное упражнение. Вступление можно самостоятельно сочинить или взять из окончания музыкального сопровождения в размере 2/4 или 4/4. Завершается упражнение двумя аккордами (доминанта и тоника) в той тональности, в которой и начиналось.

Начинается урок и завершается с поклонов учащихся. Для поклонов обычно используют экосезы Ф. Шуберта, мазурки Ф. Шопена.

Экзерсис состоит из одних и тех же элементов. Для ***plié*** (приседание) характерен медленный темп. Музыкальный размер 2/4, 3/4, 4/4. Характер движения непрерывный, слитный. Используются композиции кантиленного характера, например ноктюрн, песни без слов, вальс, элегия. Для ***battement tendu*** (натянутые движения) характерен умеренный темп. Музыкальный размер 2/4, редко используется 4/4. Характер музыкального сопровождения — четкий, бодрый. Для такого движения подходят гавот, контрданс, марш. ***Battement tendu jete*** (натянутые движения с броском ноги). Характер более активный, острый. Используется четкий ритмический рисунок. Музыкальный размер двудольный. Движение соответствует приему исполнения staccato. Могут использоваться полька, контрданс. ***Rond de jambe par terre*** (круговые движения ногой по полу). Музыкальное сопровождение должно быть в медленном темпе, спокойном характере. Трехдольный размер, реже используются двудольные размеры. Подходят вальсы, вариация Альберта из Приложения II из балета «Жизель» А. Адана. Для ***Battement fondu*** (плавный, тающий «батман») характерен медленный темп (adagio, largo, andante). Музыкальный размер используется и двудольный, и трехдольный. Характер музыки певучий, плавный. Подходят такие композиции, как вальс Лядова, лендлер Шуберта. ***Battement frappe*** (ударный батман). Аккомпанемент должен подчеркивать активность движения, легкость. Часто используются фигуры из мелких длительностей (шестнадцатые, тридцать вторые) в партии фортепиано. Темп оживленный. Подходят польки, праздничный танец»

из балета «Коппелия» Л. Делиба. ***Rond de jambe en l'air*** (круговое движение ногой в воздухе). Двудольный размер. Умеренный темп. Музыкальное сопровождение следует выбирать плавного и в то же время четкого характера. Подходят вальс-каприс Грига, юмореска Дворжака. ***Petit battement*** (маленький батман). Отрывистый, четкий характер движения. Подходит грациозная музыка с приемом staccato. Чаще всего подходят польки.

Экзерсис на середине зала аналогичен экзерсису у станка, состоит из тех же упражнений. Музыкальное сопровождение не должно повторяться.

Самой трудной частью урока являются ***прыжки*** (Allegro). Существует много разновидностей прыжков (маленькие, средние, большие). Различают несколько групп прыжков:

– прыжки с двух ног на две (temps saute, changement de pied, pas echappe),

– прыжки с двух ног на одну (различные виды sissonne: sissonne ouverte, sissonne fermee и др.),

– прыжки с одной ноги на две (pas assemble),

– прыжки с одной ноги на другую (pas glissade, pas jete, pas de chat и др.),

– прыжки на одной ноге (temps leve, rond de jamde en l'air saute и др.).

Музыкальный рисунок должен подчеркивать различный характер прыжков. Характер движения прыжков энергичный. Двудольный размер. Сначала прыжки исполняются в медленном темпе, затем, по мере усвоения движения, используется подвижный темп. Подходят польки Рахманинова, Штрауса, Чайковского, Глинки, Рубинштейна и др.

Завершается урок поклоном.

Отличительной особенностью работы концертмейстера являются такие качества, как мобильность, универсальность, беглость чтения нот с листа, импровизационность. Последнее качество позволяет более гибко и точно подбирать музыкальный материал в соответствии с хореографическим материалом, поддерживают движения учащихся нужным темпом, точной нюансировкой, верной акцентировкой.

Литература

1. Безуглая, Г. А. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром [Текст] / Г. А. Безуглая. — Санкт-Петербург, 2005. — 215 с.

2. Громов, Ю. И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера [Текст] / Ю. И. Громов. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 1997. — 224 с.

3. Ревская, Н. Е. Классический танец: Музыка на уроке. Экзерсис. Методика музыкального оформления урока классического танца [Текст] / Н. Е. Ревская. — Санкт-Петербург : Композитор, 2005. — 64 с.

4. Ярмолович, Л. И. Классический танец [Текст] : метод. пособие / Л. И. Ярмолович. — Ленинград : Музыка, 1986. — 39 с.

5. Ярмолович, Л. И. Принципы музыкального оформления урока классического танца [Текст] / Л. И. Ярмолович ; под ред. В. М. Богданова-Березовского. — 2е изд. — Ленинград : Музыка, 1967. — 144 с.

Засыпкина Т. А.

ФОНЕТИЧЕСКИЙ МЕТОД КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ИСПРАВЛЕНИЯ НЕДОСТАТКОВ ЗВУЧАНИЯ ПЕВЧЕГО ГОЛОСА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ НАРОДНОМУ ПЕНИЮ СТУДЕНТОВ ВУЗА

В последние годы к нам в институт поступают молодые исполнители народной песни с различными уровнями знаний, умений и вокальных навыков. Анализируя звучания певчего голоса у начинающих певцов, следует остановиться на наиболее распространенных, на наш взгляд, недостатках звучания голоса.

К ним относятся: глоточный звук, белый звук, слабое звучание голоса, носовой призвук, плохая дикция и др. Кратко остановимся на каждом из указанных недостатков. «Глоточный звук» — неприятный по тембру, глухой, задавленный звук. Определяя причину появления такого звука, Н. К. Межко говорила о том, что данный голос «совершенно лишен головных обертонов». «Белый» звук — плоский, бестембренный звук. Причиной такого звучания голоса является неподвижный зевок. Слабое звучание голоса — данный недостаток певческого голоса появляется в результате вялости голосового аппарата у начинающего певца. Носовой призвук появляется тогда, когда исполнитель «загоняет» звук в нос. Плохая дикция — этот недостаток звучания голоса связан с вялостью артикуляционного аппарата.

В вокальной педагогике существуют различные приемы и методы для устранения перечисленных недостатков звучания певческого голоса. Одним из них, на наш взгляд, может выступать фонетический метод.

Фонетика (от греч. «звуковой») — 1) звуковой строй, звуковой состав языка; 2) раздел языкознания, изучающий звуковой строй языка [2]. Новый словарь методических терминов и понятий трактует фонетику как раздел лингвистики, изучающий способ образования звуков человеческой речи и их акустические свойства. Аспект обучения в практическом курсе языка, имеющий своей целью формирование слухопроизносительных навыков [1].

Под фонетическим методом мы понимаем целенаправленное применение гласных и согласных звуков, их слоговое и словесное сочетание для исправления недостатков звучания певческого голоса.

Основное правило в пении — быстрое и четкое произношение согласных и максимальная протяженность гласных.

В русском языке существует шесть основных (простых) — «и», «ы», «э», «а», «о», «у» — и четыре йотированных (сложных) — «е», «ё», «я», «ю» — гласных звуков. Гласный «и» самый звонкий звук среди гласных звуков. Распевание на «и» настраивает на головное резонирование, помогает приблизить и собрать певческий звук. Возможно применять при глухом звучании голоса. Упражнения на гласную «и» противопоказаны, если у певца зажатый звук, так как при произношении «и» гортань поднимается.

Гласный звук «ы» по артикуляционному укладу для пения не очень удобен. Это связано с напряжением корня языка и поэтому может увеличить зажим горла и усилить горловые призвуки.

«Особенность гласного “ы” в русском языке в том, что он представляет собой своеобразный вариант гласного “и”, то в пении приближая звучание “ы” к “и” можно уменьшить неудобство в артикуляции» [2, с. 34].

Гласный «э» удобен при формировании головных звуков и способствует активной атаке. Применять этот звук следует тогда, когда голос на этом гласном звуке лучше звучит, чем на остальных.

«А» лучше, чем другие гласные, способствует освобождению артикуляционного аппарата, поэтому часто применяется для выработки правильного вокального звучания.

Распевание на гласный звук «о» способствует поджатию мягкого нёба (зевка), округлению звука, сжатию зажима и горлового звучания. Рекомендуется использовать при резком и плоском звучании голоса вокалиста.

«У» — глубокий и «теплый» гласный звук, поэтому его не следует применять если начинающий певец поет глухим звуком. При этом следует помнить, что гласный звук «у» больше, чем другие гласные, поджимает мягкое нёбо, активизирует работу губ, голосовых складок и поэтому будет незаменим в работе над исправлением плоского звучания голоса.

Йотированные гласные состоят из двух звуков «и краткого» и гласных «э», «о», «а», «у»: «е (йэ)», «ё (йо)», «я (йа)», «ю (йу)». При пении йотированные гласные способствуют формированию более собранного, близкого и яркого певческого звука.

Формирование согласных, как известно, связано с возникновением преграды на пути дыхательного потока (воздуха) в ротовой полости. Согласные звуки делятся на «звонкие» и «глухие». Звонкие согласные «б», «г», «в», «ж», «з», «д» образуются при участии голоса и ротовых шумов.

К группе звонких согласных относятся полугласные или сонорные звуки: «м», «л», «н», «р». При их формировании идет преобладание голоса над ротовым шумом, поэтому сонорные звуки могут тянуться.

Глухие согласные «п», «к», «ф», «с», «т» образуются без участия голосовых складок и состоят из одних шумов. Шипящие «х», «ц», «ч», «ш», «ж» (входящие в

состав глухих согласных) также состоят из шумов. Согласные звуки, в зависимости от того, какие органы участвуют в их образовании, делятся на: губные (лабиализованные) («б», «м», «п»), язычные («д», «л», «р», «т», «ц», «ч»), нёбные («м», «н»). По месту образования в ротовой полости согласные звуки бывают заднего («к», «г»), среднего («х», «ш», «р») и переднего (все остальные) уклада. Согласные звуки «д», «з», «л» (переднего уклада) приближают певческий звук, поэтому возможно их применение при глухом и глубоком звучании голоса. Согласные звуки заднего уклада могут помочь при исправлении «белого» звука. Согласные «к», «г» способствуют сокращение и поднятию мягкого нёба, но связанные с напряжением корня языка, могут усугубить (если он есть) горловой призвук. Взрывные согласные («т», «п») способствуют активизации дыхательной функции, так как их образование связано с напором дыхательной струи.

Сонорные звуки («л», «м», «н», «р») могут помочь в работе над закреплением навыка головного резонирования. Звук «л» активизирует кончик языка, делая его гибким и свободным, способствует собранному звучанию и образованию мягкой атаки звука у исполнителя народной песни.

«М» и «н» не должны применяться при малоподвижном языке и особенно при носовом призвуке; «р» — активизирует дыхание и сокращение голосовых складок.

Определенные слоговые сочетания также способствуют устранению певческих недостатков. «А», «э», «и» в сочетании с губными согласными целесообразно использовать при гнусавости. «И», «е» в сочетании с зубными согласными способствует приближению вокальной позиции. Крикливый, открытый, «белый» звук устраняется благодаря использованию гласных «у», «о» в сочетании с сонорными «м», «л», а горловой звук быстрее исправляется, если использовать гласные «о», «у» в сочетании с глухими согласными.

Таким образом, сочетание гласных с согласными в слогах или в словах могут иметь огромное значение для педагогов-вокалистов в деле исправления недостатков звучания певческого голоса у молодых исполнителей народной песни.

Литература

1. Азимов, Э. Г. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) [Текст] / Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. — Москва : «Икар», 2009.

2. Большой толковый словарь русского языка [Текст] / ред. С. А. Кузнецов. — Санкт-Петербург : «Норинт», 1998.

3. Калугина, Н. В. Основы методики работы с русским народным хором [Текст] / Н. В. Калугина. — Москва : «Музыка», 1969.

4. Менабени, А. Г. Методика обучения сольному пению: учеб. пособие [Текст] / А. Г. Менабени. — Москва : Просвещение, 1987. — 95 с.

5. Мешко, Н. К. Искусство народного пения [Текст] / Н. К. Мешко. — Москва, 2000. — 80 с.

6. Стулова, Г. П. Хоровой класс [Текст] / Г. П. Стулова. — Москва, 1987.

7. Шамина, Л. В. Основы народно-певческой педагогики : учеб. пособие [Текст] / Л. В. Шамина. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 2010. — 202 с.

8. Шамина, Л. В. Школа русского народного пения [Текст] / Л. В. Шамина. — Москва, 1997.

Золотухина В. А.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МЛАДШЕГО ХОРА

Художественный образ любого хорового произведения включает в себя взаимосвязь различных средств музыкальной выразительности. Совокупность этих средств составляет образ произведения, его содержание и художественный смысл.

Работая с детьми, необходимо хорошо владеть различными методами музыкального обучения и уметь применять их. В музыкальной педагогике существуют специальные методы, которые направлены на более глубокое понимание художественного образа произведения: метод сопереживания, метод сравнения и сопоставления, метод ассоциативных сопоставлений, эмоционально-образный метод.

Исходным методом переживания, наиболее подходящим для всех, является эмоционально-образный метод. Этот метод играет важную роль в процессе формирования голоса, вокальной техники, потому что в основе его лежат различные эмоции, которые помогают передать слушателю образ музыкального произведения.

Одной из важных педагогических задач является эмоциональное состояние ребенка, который обучается пению. Негативные эмоции, которые связаны у детей со страхом, гневом, редко используют в пении, так как они могут навредить голосу и вокальной технике обучающегося. Радостные эмоции, наоборот, активизируют дикцию, дыхание, помогая сохранить высокую позицию при пении. Поэтому настроить ученика на активное, оптимистическое состояние является важной психологической задачей педагога.

Эмоциональная природа пения имеет ярко-выраженный образ. Вокальная терминология очень разнообразна. Она может быть акустической, слуховой (звук звонкий, глухой), зрительной (звук светлый, яркий), тактильной (звук теплый, холодный) и даже вкусовой (звук сладкий) и т. п.

Все эти звуковые сравнения помогают вызвать у поющего разнообразные эмоциональные реакции, но происходит это при условии, что эти сравнения ребенку знакомы и понятны.

Примеры подобных методов можно найти в работах Малининой Е. М., Марковой Е. В., Демченко А. Д. и многих других авторов. В работе с детьми важно, чтоб педагог точно понимал, чего он хочет добиться от детей, какой звук

ему нужен, тогда он сможет подобрать нужные сравнения и ассоциации, которые будут понятны и доступны детям в процессе вокального воспитания.

Начинать занятие с детьми необходимо с выработки активного, но не форсированного вокального дыхания. Существуют различные методы обучения, но эмоционально-образный метод поможет ускорить этот процесс.

Для работы над дыханием просты и полезны такие упражнения, как «Воздушный шарик» и «Торт со свечками».

«Воздушный шарик» помогает справиться с одним из существенных недостатков дыхания — неравномерностью выдоха. Тренируя ровный выдох, мы закладываем основы ровного звучания голоса. Предварительно выдохнув, сделаем резкий вдох носом, послав воздух в область живота. Со звуком ТС-С-С... медленно выдыхаем воздух сквозь сомкнутые зубы. Чтобы воздушный столб был равномерным и не качался, необходимо после вдоха оставить мышцы живота напряженными, а сам живот круглым, как мячик. Постепенно необходимо продлевать выполнение этого упражнения от 20–30 секунд до одной минуты. Это упражнение увлекательно для детей.

«Торт со свечками» — упражнение поможет выработать у детей короткий вдох через нос и задержку дыхания. Правильно сделать долгий выдох сквозь сложенные трубочкой губы поможет сравнение с задуванием свечи на торте. Важно не менять дыхание, но «задуть» при этом как можно больше «свечей».

Также активизировать дыхание поможет отрывистое пение гласных на одном звуке, желательно в удобной тесситуре. Здесь тоже помогут сравнения звука с упругим мячом, воображаемым толчком его об стену и т. д.

Еще одной частой проблемой у детей является смена певческой позиции, от которой страдает качество звука. В вокально-хоровой литературе часто встречаются широкие скачки по различным интервалам, которые детям сложно интонировать. Помочь справиться с этой проблемой поможет использование образного метода. Сравнить пение скачка вверх с «дырочкой», а человеческий голос с «иголочкой», объясняя, что надо очень точно попасть «иголочкой» в «дырочку». Когда ребенок поет скачок вниз, он должен представить себе что стоит на высокой горке и кидает вниз мяч. Когда мяч коснется земли — это и будет нужный нам низкий звук. При этом ребенок должен сознавать, что мяч — это только голос, сам же он остался вверху — этот прием поможет сохранить вокальную позицию.

Пение интонационно трудных мелодий на звук «р» с добавлением движения по классу поможет справиться детям с зажимами голосового аппарата, выровнять голосовые регистры, активизировать дыхание, а образное сравнение с ездой на автомобиле доставляет детям истинное удовольствие.

На первых занятиях пения помогает звуковысотное движение мелодии рукой. Представление того, что когда мы поем, мы рисуем своим голосом картину с холмами и реками, горами и оврагами, и голос «вышел на прогулку» по этой

«местности». При повторении ребенок будет это вспоминать, показывать, ассоциации закрепятся в его голове, впоследствии он уже обойдется без показа.

Справиться с работой над жанровыми особенностями произведения помогут тактильные ощущения (например, ткань различной фактуры). Для передачи мягкости и бархатистости тембра в песне романтичного характера можно использовать бархат или шелк, а когда нужно добиться отрывистого звучания, можно использовать кнопки.

Если помочь ребенку понятными сравнениями, если донести до него, каким звук должен быть по своему звучанию, окраске, настроению, то пение меняется как по волшебству. Занятия приобретают характер игры и помогают настроить ученика на активное эмоциональное состояние.

Литература

1. Далецкий, О. В. Самоучитель певца, вопросы-ответы [Текст] / О. В. Далецкий. — Москва : Издательский дом «Композитор», 2003. — 56 с.

2. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики [Текст] / Л. Б. Дмитриев. — Москва : Музыка, 2000. — 368 с.

3. Добровольская, Н. Н. Вокально-хоровые упражнения в детском хоре [Текст] / Н. Н. Добровольская. — Москва : Музыка, 1987. — 79 с.

4. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения [Текст] / В. П. Морозов. — Москва, 2002. — 494 с.

Карапыш И. Г.

ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМУ ТАНЦУ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

В последние годы изучение и освоение народного танца как важной составной части традиционной культуры поднялось на качественно новый уровень, активизировался процесс теоретического осмысления проблем традиционной хореографии. Специалисты, занимающиеся народной хореографией, выделяют ряд задач: популяризация народной хореографии, реконструкция утраченных образцов, разработка и усовершенствование методик преподавания, осмысление роли и сути народного танца как важной неотъемлемой части традиционной культуры.

Важное место среди направлений в освоении народно-сценического танца занимает технологический подход к обучению, предусматривающий точное инструментальное управление учебным процессом и гарантированное достижение поставленных учебных целей.

В отечественной педагогике в наше время технологическому подходу уделяется особое место, ему посвящены работы В. П. Беспалько, М. Е. Бершад-

ского, В. И. Боголюбова, В. В. Гузеева, Т. А. Ильиной, М. В. Кларина, А. И. Космодемьянской, М. М. Левиной, З. А. Мальковой, Н. Д. Никандрова и других ученых, а также зарубежных авторов [4, с. 101–103].

Технологический подход открывает новые возможности для концептуального и проектировочного освоения различных областей и аспектов образовательной, педагогической, социальной действительности; он позволяет:

– с большей определенностью предсказывать результаты и управлять педагогическими процессами;

– анализировать и систематизировать на научной основе имеющийся практический опыт и его использование;

– комплексно решать образовательные и социально-воспитательные проблемы;

– обеспечивать благоприятные условия для развития личности;

– уменьшать эффект влияния неблагоприятных обстоятельств на человека;

– оптимально использовать имеющиеся в распоряжении ресурсы;

– выбирать наиболее эффективные и разрабатывать новые технологии и модели для решения возникающих социально-педагогических проблем.

Технологизация обучения — это направление педагогической науки, исследующее и открывающее закономерности и принципы, оптимальные способы и средства эффективного достижения образовательных целей на основе технологического подхода к процессу обучения и развития обучающихся [4, с. 101–103].

В процессе практической и педагогической деятельности, анализа качественного уровня подготовки специалистов была обозначена технологическая концепция обучения специалистов по народно-сценическому танцу, основная задача которой — сформировать точную систему обучения хореографов в вузе:

1. Народный танец не может существовать вне окружающего его этнокультурного контекста. Правильное восприятие народного танца требует учета знаний, умений и навыков не только в области хореографического искусства, но и этнографии, фольклора, музыки, психологии, философии и других наук.

2. Требуется использование единого целостного терминологического аппарата, а также детальный разбор теории и методики преподавания и исполнения народного танца.

Освоение танцевальной терминологии, образных и художественных названий специфических движений — основа любого учебного курса. Терминологический аппарат народно-сценического танца является средством воздействия, участвует в формировании ярких образов, способствует глубокому проникновению в образно-эмоциональную специфику этнохореографии [2, с. 232–235].

3. При изучении народно-сценического танца необходимо обращаться к традиционной художественной культуре, изучение и освоение данного направ-

ления требует осмысления во всех его проявлениях в системе с другими видами искусства.

Необходимо обратиться к следующим направлениям:

– мифология, материалы древних сказаний, легенд;

– генезис, этапы развития этнохореографии;

– память предшественников и создателей, народных и профессиональных исполнителей, специалистов, знатоков народного танцевального искусства [3, с. 24–25].

4. Народно-сценический танец представляет синтезированный вид искусства. В нем прослеживается устойчивость традиций в различных видах творчества, в том числе танцевальном, который, в свою очередь, характеризует культуру общества в целом.

5. На современном этапе развития хореографического творчества в России требуется развитие региональных танцевальных культур с достаточно редкими и обособленными разновидностями танцевальных направлений. Это, с одной стороны, укрепит жизнеспособность искусства народного танца, обеспечит преемственность, с другой — отразит многообразие и богатство танцевальной пластики (учет различных социально значимых факторов, географического расположения региона, соседства с другими государствами, климатические условия, накладывающие специфику в исполнении, сценическом костюме и характере танца).

6. Организация всевозможных конкурсов, фестивалей, семинаров, мастер-классов, имеющих в наше время огромную значимость, перспективы и практическую цель в профессиональной деятельности хореографов.

Основными задачами данных мероприятий является:

– поиск и выявление талантов, заслуживающих особого внимания и оценки;

– широкий обмен накопленными знаниями;

– конкретизация основных положений в обучении;

– решение концептуальных задач по совершенствованию методов обучения и его функционированию;

– значительная активизация и стимуляция творческой и профессиональной наполненности специалистов.

Принципиально новым в процессе подготовки студентов по народно-сценическому танцу в вузах является изучение большинства дисциплин по теории и методике преподавания танцев разных народов по блочному, интенсивному методу.

В качестве одной из самых важных и первостепенных задач в эффективной реализации предложенной технологической концепции мы выделяем детальное освоение фольклорного наследия [2, с. 32–34].

Конечно, стоит отметить тот факт, что необработанное, в первозданном виде исполнение фольклорного материала на профессиональной сцене не дости-

гает поставленной цели. Фольклорный танец имеет свои ограничения в наполненности танцевальной лексикой, зрелищности и виртуозности.

Это легко объясняется тем, что самобытные исполнители зачастую не концентрировали внимание на зрелищной составляющей танца, не смущали их и очень долгая продолжительность танца и беднота лексической составляющей. Многочисленные лексические приемы уходили бесследно с их первыми создателями и не имели возможности на восстановление. В наши дни первостепенной задачей является сохранение фольклорного наследия, но для яркого, соответствующего современным тенденциям народного танца необходимо применение сценической профессиональной обработки материала, с сохранением характера и специфики исполнения той или иной народности [2, с. 32–34].

Подводя итог, мы можем сказать, что основным направлением в организации учебного процесса является сохранение оригинальных черт, манеры, уникальной лексики, присущих традиционному танцевальному искусству.

Но при этом следует избегать ряда ошибок, которые зачастую встречаются в учебном процессе.

С другой стороны, в процессе обучения и привития умений по народно-сценическому танцу у студентов педагог не должен допускать излишнюю, не в меру примененную стилизацию движений и отдельных комбинаций. Практика показала, что погоня за формальной виртуозностью, небрежное отношение к танцевальной теме, идее, форме неизбежно ведут к неправильному восприятию студентами специфики народной танцевальной культуры.

В этом случае народный танец теряет свою непосредственность, самобытный характер и становится холодной стилизацией, искажающей саму природу народного танца.

Известный исследователь русского танцевального фольклора Г. Ф. Богданов выделил принципы изучения народной хореографии: «Личное наблюдение различных народных обрядов и праздников весны, урожая и т. д.; литературная фиксация старинных обрядов и народных игр; изучение фондов, изобразительного материала; знакомство с произведениями классиков, где описываются обряды или обычаи; знакомство с произведениями изобразительного искусства, где отображены быт и жизнь народа; аналогичное изучение фольклора соседних народов; глубокое изучение народных песен, литературного фольклора (сказки, пословицы)» [3, с. 22–29].

Основные выводы Г. Ф. Богданова могут быть эффективно применены в учебно-творческом процессе подготовки специалистов по народной хореографии. Преемственность поколений в культуре и искусстве, как показала практика, является главным условием поэтапного развития цивилизованного общества и оказывает определенное значение на процесс формирования знаний, умений и навыков будущих специалистов.

Повышение эффективности и результативности применения тех или иных авторских технологий обучения хореографов связано, во-первых, с построением каждого из его разделов, во-вторых, с умением педагога методически правильно составлять учебные комбинации. В зависимости от программы курса каждый раздел занятия должен иметь определенные задачи и определенный порядок следования одного движения за другими. Этот порядок не должен быть произвольным.

Необходимо выстраивать занятия с учетом профессиональных и физических данных студентов, обдуманно чередовать и распределять физическую нагрузку на определенные группы мышц и связок, стремиться к органическому сочетанию танцевальных движений [2, с. 232–235].

В этой связи предельно профессионально и точно высказывание выдающегося педагога по классическому танцу С. Н. Головкиной, которая писала: «Есть педагоги, которые увлекаются “балетмейстерством”, составляются комбинации, подчас не соответствующие программе данного класса и не выполняющие учебную задачу. С другой стороны, примитивно составленная комбинация не развивает танцевальности и выразительности учащихся. Комбинация должна быть не только полезной в учебном плане, она должна развивать художественно-артистическую натуру учащихся, способствовать развитию профессиональной памяти» [1, с. 10].

Подводя итог, технологическими задачами обучения народно-сценическому танцу в вузах являются:

– освоение традиционной танцевальной культуры, идеалов и духовных ценностей общества;

– формирование у студентов музыкально-эстетической и художественной оценки окружающей действительности и народного танцевального жанра;

– выявление связи танца с другими видами традиционного искусства и промыслов, с историей, включение его в широкий контекст, разнообразные «выводы за пределы» этнохореографии как путь более глубокого его постижения;

– тематическое осознание и переживание традиционного художественного опыта общества и государства;

– обучение художественно-образному языку народного танца посредством формирования знаний, навыков и профессионального мастерства;

– развитие художественно-творческой активности хореографов, формирование профессиональной логики и памяти при изучении и освоении учебного материала [1, с. 232–235].

Литература

1. Богданов, Г. Ф. Русский народный танец в жизни и на сцене [Текст] / Г. Ф. Богданов // Традиционная культура : научный альманах. — 2007. — № 4. — С. 22–29.

2. Захаров, В. М. Фольклор — это симфония движений [Текст] / В. М. Захаров // Балет. — 2010. — № 1. — С. 32–34.

3. Пермякова, А. Б. Опираясь на наследие, искать новое [Текст] / А. Б. Пермякова // Балет. — 2010. — № 3. — С. 24–25.

4. Бодичева, Л. В. Технологизация образовательного процесса при реализации компетентностного подхода в обучении [Текст] / Л. В. Бодичева // Инновационные педагогические технологии: материалы II междунар. науч. конф. (г. Казань, май 2015 г.). — Казань : Бук, 2015. — С. 101–103.

Килина Т. В.

ПРИНЦИПЫ ВЫБОРА РЕПЕРТУАРА ДЛЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ В ВУЗЕ

Проблема выбора репертуара не являлась предметом острых обсуждений среди педагогов кафедры камерного ансамбля либо на страницах статей. На первом месте всегда были вопросы, непосредственно касающиеся исполнения того или иного произведения с точки зрения стиля, интерпретации, концепции или качества. Тем не менее на конкурсных и аттестационных прослушиваниях нередко можно столкнуться с ситуацией, когда неверный выбор произведения был очевиден, и исполнитель не смог проявить свои музыкальные способности в полной мере. Ответственность за программу несет всегда наставник, педагог. Выбирая репертуар, он лишь гипотетически соотносит произведение и исполнителя, поэтому не застрахован от просчетов.

В образовательных стандартах нет специальной дисциплины, обучающей студентов репертуарным принципам в камерном ансамбле. Однако данная проблема нашла свое отражение в профессиональных компетенциях РУПД «Ансамбль». Предполагается, что на практических занятиях педагог со студентами должен обсуждать вопросы репертуара для формирования «способности и готовности творчески составлять программы выступлений — сольных и ансамблевых — с учетом как собственных артистических устремлений, так и запросов слушателей, а также задач музыкально-просветительской деятельности» [1]. Теоретического материала на тему формирования данной компетенции нет, фактически личный опыт учителя передается ученику. Безусловно, вуз должен воспитать, прежде всего, профессионального музыканта-исполнителя, но на выходе из вуза выпускник в основном знает себя как музыканта. Его педагогический путь вначале будет основан на практическом апробировании полученных знаний. Таким образом, актуальность нашей темы обусловлена практической востребованностью критериев, позволяющих эффективно строить репертуарную стратегию воспитания будущих поколений музыкантов.

Чтобы выявить комплекс репертуарных принципов, следует обратиться к общим педагогическим принципам. Под принципами обучения обычно понимаются вытекающие из выявленных закономерностей исходные положения, реали-

зация требований которых направлена на обеспечение эффективности учебного процесса. Современная отечественная педагогика актуальными считает следующие дидактические принципы: научности, систематичности и последовательности, доступности, практической значимости, сознательности и активности, наглядности, прочности усвоения ЗУН, эмоциональности, индивидуального подхода к учащимся [2]. Дисциплина «Ансамбль» («Камерный ансамбль») накладывает ряд специфических условий, оказывающих влияние на выбор программы, главным из которых является учет индивидуальных качеств *каждого* участника ансамбля. Понятие «индивидуальный подход» здесь применяется не к отдельной личности, а к дуэту, трио и т. д. Следовательно, исходя из возможностей контингента, педагог формирует ансамбли по принципу относительного равенства студентов по уровню способностей и подготовки. Для ансамбля, где один участник крепкий, а другой, к примеру, слабый, трудно подобрать произведение, которое с одинаковой пользой послужит обоим. Для крепкого ученика легкое произведение будет формальным повторением, что в педагогическом процессе снижает мотивацию, т. е. попросту становится скучным. Для слабого — произведение завышенной степени сложности приведет к заниженной самооценке, т. к. заведомо невыполнимые задачи делают работу над данным сочинением бессмысленной. Таким образом, камерное сочинение должно отвечать следующим запросам обучающихся: быть доступным для осуществления его технических и художественных задач; возбуждать интерес к работе (нравиться всем участникам ансамбля); иметь педагогическую направленность, связанную с постановкой новых задач и их решением в процессе занятий.

Немаловажным специфическим условием выбора репертуара в классе камерного ансамбля выступает комплексный подход к освоению ЗУН. Здесь нет экзерсисов для дифференцированного формирования компетенций. Учебным материалом служат законченные музыкальные произведения (не этюды), являющиеся, по сути, синтезом, а точнее, симбиозом ЗУН. На уроке происходит искусственное вычленение аспектов, шлифовка деталей и вплетение их в концепт. Следовательно, репертуар правильнее классифицировать по степени сложности музыкального полотна. Прежде всего, нужно обращать внимание на характер фактуры и объем сочинения. Камерно-инструментальная музыка — это обычно произведения крупной формы, продолжительность звучания которых в среднем 15–30 минут. Успешное освоение текста служит лишь базисом, основой, канвой для детальной творческой работы, которая, собственно, и формирует личность музыканта. И, соответственно, успешное решение художественных, стилистических и артистических (умение вынести на публику) задач произведения характеризует степень формирования профессиональных компетенций у студентов ансамбля. Поэтому образовательный процесс в классе камерного ансамбля имеет направленность в сторону детализации и усложнения комплекса ЗУН. На приме-

ре ансамблевого аспекта это выглядит следующим образом: студенты младших курсов должны уметь играть синхронно; соблюдать звуковой баланс, единство темпа; понимать роль своей партии в партитуре сочинения. В багаж старшекурсников к перечисленному добавляется владение агогикой, ансамблевой игрой в сложных, переменных размерах, полиритмии и rubato; темповые переключения внутри частей; составление протяженных конструкций из элементов различных партий (скрипки и фортепиано).

Еще одно принципиальное условие следует учитывать при выборе *квалификационных* и *конкурсных* программ. Соблюдая требования высокой сложности и с целью демонстрации максимально широкого спектра профессиональных качеств исполнителей, необходимо принимать во внимание актуальность программы. Так, например, для работы в классе полезно брать в репертуар «некомфортные» сочинения, а для ответственных выступлений этого делать нельзя. Допустим, студенту изначально близка музыка романтического склада. В данном случае для расширения исполнительских приемов или корректировки слабых мест педагог обязательно выберет произведения композиторов XX века, а для большей ритмической организации — сонату или трио Бетховена. Заканчивать же вуз такой студент будет, конечно же, с романтическим сочинением, но благодаря освоенному стилистически разнообразному учебному репертуару выпускник сможет богаче выразить оттенки романтических образов. В момент принятия решения в пользу того или иного сочинения педагог должен быть свободен от собственных амбиций и стремиться к убедительному и яркому воплощению сочинения композитора и личностным проявлениям музыкантов ансамбля.

К вопросу диагностики ансамблевых способностей студентов наша тема имеет непосредственное отношение. Опыт показывает, что на репертуаре венских классиков наилучшим образом выявляются все аспекты музыканта (слух, техника, мышление). Кроме того, классические произведения являются великолепной школой для формирования базовых профессиональных компетенций. Воспитывается чувство метроритма, ансамбля, стройная логика структур классических сонат и трио развивает мышление, а живой мелодико-гармонический язык способствует выразительному интонированию и грамотному выстраиванию фактуры. Барокко и классика заложили семантические основы, которыми пользовались композиторы последующих эпох. К сожалению, из всего наследия камерно-инструментальной музыки за годы обучения в вузе будущий бакалавр кроме классической сонаты может пройти с педагогом всего лишь пять произведений, специалист — немногим больше, семь. Перед педагогом стоит проблема охвата максимально возможного стилистического разнообразия в рамках образовательной программы. Этот пункт добавляется в список требований к учебному репертуару. Есть средство несколько увеличить объем представлений о камерной музыке у студентов-исполнителей в рамках учебного плана и одновре-

менно с этим формировать репертуарную компетенцию. Педагогический метод заключается в предложении на рассмотрение студенческому ансамблю нескольких произведений, из которых они сами выбирают одно. Прежде чем определиться, студенты ансамбля читают с листа, прослушивают, обсуждают 4 или 5 аналогичных сочинений. Такой метод позволяет студентам совершенствовать свой вкус, навык чтения с листа, а педагогу помогает взять в работу понравившееся ансамблю произведение. Консенсус достигнут, мотивация занятий обеспечена, ансамбль имеет общие представления о данном стиле. Предварительная самостоятельная работа студентов создает благоприятные условия для интерактивного общения и творческой атмосферы на уроке.

Итак, исходя из выявленных специфических условий преподавания камерного ансамбля, под репертуарными принципами мы будем понимать основные положения, определяющие выбор музыкального материала с целью эффективного формирования профессиональных компетенций у студентов вузов. Обобщая размышления над проблемой педагогического репертуара и взяв за основу классические принципы дидактики, предлагаем руководствоваться следующими принципами при выборе камерно-инструментальных произведений для студентов вузов:

1. Принцип научности в искусстве трансформируется в принцип *художественной значимости*, что подразумевает образно-содержательную ценность произведения. Формирование личности исполнителя следует осуществлять на высокохудожественных образцах классической и современной музыки.

2. Принцип систематичности и последовательности ближе к нашему предмету назовем принципом *целесообразности*, предполагающим выбор наиболее полезного произведения для конкретного ансамбля на данном этапе.

3. Принцип доступности будем трактовать как *техническую доступность* произведения для воплощения высоких концептуальных замыслов композитора, однако уровень трудности должен быть достаточно высоким с целью постоянного повышения виртуозных возможностей студентов.

4. Принцип связи с жизнью в свете нашей проблемы перекликается с первым принципом, его можно назвать *концертным*, отражающим сценическую практику студентов (выбранное произведение может быть включено в программу концерта).

5. Принцип э*моционального отклика* на произведение тесно связан с дидактическим принципом сознательности и активности и принципом индивидуального подхода. Музыка изучаемого в классе камерно-инструментального сочинения должна нравиться студентам ансамбля, необходимо их желание играть его. Следуя этому принципу при выборе программы, педагог позволяет студентам самим определиться, предлагая варианты.

6. Принцип *контраста* подразумевает стилистическое разнообразие сочинений, входящих в индивидуальный учебный план каждого ансамбля. Это позволяет разносторонне развивать молодых музыкантов, расширять их кругозор и обогащать внутренний мир.

Рационален системный подход к пониманию взаимосвязи, взаимообусловленности, взаимовлияния и взаимозависимости всех принципов.

Литература

1. Ансамбль : рабочая программа дисциплины по направлению подготовки 073100 Фортепиано, «Бакалавр» [Текст] / Т. В. Килина. — Челябинск, 2012.

2. Подласый, И. П. Педагогика [Текст] / И. П. Подласый. — Москва, 1999.

Коченда М. В.

КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА БАКАЛАВРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Проблемы личностно-профессионального роста будущего бакалавра музыкальной педагогики актуализировали на современном этапе значение некоторых форм педагогических технологий. Одним из таких направлений является концертно-исполнительская практика как часть образовательной программы вуза культуры.

Оптимизировать образовательный процесс, адаптировать его к проблемным и неоднозначным ситуациям, а также «максимально развить и актуализировать творческий потенциал студентов можно при условии вовлечения их в интенсивную концертно-исполнительскую практику» [2]. По утверждению И. Бортниковой, «интенсивная концертно-исполнительская практика — это фактор развития учащегося-музыканта, который, оказывая большое влияние на развитие, определяет его характер и отдельные черты; это вид деятельности, повышающий мотивацию к занятиям, благодаря которому выявляются и развиваются значимые качества личности (волевые, лидерские, музыкально-исполнительские, организаторские и др.)» [2].

Целевые установки и закономерности концертно-исполнительской практики основываются на приобщении студента к основам музыкального исполнительства, концертной деятельности, обеспечивающих личностное и профессиональное становление, более полную реализацию бакалавра музыкальной педагогики. В системе профессионального обучения в концертно-исполнительской практике можно выделить несколько компонентов: мотивационный, интенсивно-деятельностный, рефлексивный [2].

Целенаправленно организованная среда концертно-исполнительской практики (культурное пространство города, концертно-досуговая среда вуза

и др.), в которую интегрированы знания, умения и навыки профессиональной сферы будущего бакалавра музыкальной педагогики, позволяет более глубоко сформировать следующие компетенции основной образовательной программы: способность осознавать специфику музыкального исполнительства как вида творческой деятельности (ОПК-1) и способность критически оценивать результаты собственной деятельности (ОПК-2). Основываясь на проблемном обучении и включая в образовательный процесс инновационные формы обучения в ходе концертно-исполнительской практики, мы получаем возможность более активно развивать профессиональные способности и компетенции будущего бакалавра музыкальной педагогики. Ситуативные задачи, концертные проекты, проблемы, в частном и общем виде встающие в ходе концертно-исполнительской практики, позволяют студенту актуализировать способности и навыки, полученные посредством образовательного процесса, продемонстрировать общекультурные ценности [3] и сформированность профессиональных компетенций.

Большое значение в процессе подготовки к концертно-исполнительской деятельности занимает самостоятельная подготовка студентов, осуществляемая как логическое завершение лекционно-практических и индивидуальных занятий. Формы работы могут включать в себя исследовательское и аналитическое направления, могут содержать как традиционные, так и инновационные формы деятельности. Тем самым самостоятельная работа закрепляет и углубляет навыки, полученные в процессе образовательной программы, и позволяет более эффективно продемонстрировать их в процессе концертно-исполнительской деятельности. Посредством концертного участия студент демонстрирует большую творческую активность, заинтересованность и самостоятельность, что позволяет более активно наращивать исполнительский опыт, эффективно развивать личностные и профессиональные качества, такие как артистизм, музыкальная выразительность, исполнительские умения и др.

Концертно-исполнительская практика бакалавра музыкальной педагогики, являясь логичным звеном в образовательном процессе, позволяет более полно осуществить связь между теорией и практикой обучения (в рамках моделей развивающего, игрового и проблемного обучения), сделать его более эффективным, творческим и результативным.

Литература

1. Болотов, В. А. Компетентностная модель: от идеи к образовательной программе [Текст] / В. А. Болотов, В. В. Сериков // Педагогика. — 2007. — № 10. — С. 8–14.

2. Бортникова, И. И. Интенсивная концертно-исполнительская практика как фактор развития учащегося-музыканта специализированного колледжа [Текст] : автореф. дис. … канд. пед. наук / И. И. Бортникова. — Воронеж, 2012. — 24 с.

3. Воронов, М. В. Компетентностное обучение в условиях информационно-коммуникационных дистанционных образовательных технологий [Текст] / М. В. Воро-

нов, А. В. Слива, В. Н. Фокина // Открытое и дистанционное образование. — 2008. — № 3 (31). — С. 29–35.

4. Жегульская, Ю. В. Социально-педагогическая адаптация студентов вуза культуры и искусств средствами культурно-досуговой деятельности [Текст] : автореф. дис. … канд. пед. наук / Ю. В. Жегульская. — Челябинск, 2013. — 23 с.

5. Кулешова, А. А. Внеаудиторная подготовка студентов к конкурсу моды как форма повышения профессиональной компетенции дизайнеров костюма [Текст] / А. А. Кулешова // Современные проблемы науки и образования. — 2012. — № 3.

6. Лептина, И. Применение эффективных технологий обучения [Текст] / И. Лептина, Н. Семенова // Учитель. — 2003. — № 1.

7. Рева, В. Г. Проблемное обучениие в формировании творческого мышления музыканта [Текст] / В. Г. Рева // Профессиональная подготовка педагога-музыканта : межвуз. сб. статей / отв. ред.-сост. В. Г. Мозгот. — Майкоп : АГУ, 2006.

8. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://azps.ru/handbook/p/prob519.html.

9. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://psychology.academic.ru/3831/проблемное_обучение.

Крысанков Т. Г.

«ГИМНАСТИКА» В РЕАЛИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО» В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Полноценная подготовка ребенка, проходящего обучение в Детской школе искусств по специальности «Хореографическое творчество», предполагает не только высокую степень гибкости тела, но также и умение осознанно координировать танцевальные движения.

С целью развития необходимых для занятий танцем качеств ребенка учебной программой предусмотрен специальный предмет «Гимнастика». Основная задача предмета заключается в подготовке учащихся при помощи определенных упражнений к дальнейшему успешному освоению движений классического танца.

Учебный предмет «Гимнастика» находится в тесной связи с учебным предметом «Классический танец», а также со всеми предметами дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области искусства «Хореографическое творчество».

Главное положительное качество предмета «Гимнастика» состоит в том, что в своем активе она имеет огромное разнообразие физических упражнений, полезных как для каждой отдельной группы мышц, так и для всего организма в целом. Упражнения, применяемые во время обучения, способствуют развитию двигательного аппарата, формируют необходимые двигательные навыки и в целом оказывают положительное воздействие на организм ребенка.

Принимая в учет физиологические особенности строения организма человека, занятия балетной гимнастикой следует начинать с раннего возраста, когда костно-мышечный аппарат ребенка уже необходимо окреп для физических нагрузок, но в то же время еще достаточно гибок и восприимчив для развития должных навыков и умений в хореографическом творчестве.

За время обучения тело обучающегося следует приучить к физическим нагрузкам. Это способствует формированию необходимой гибкости, способности координировать, а также точности исполняемых движений.

Огромное положительное воздействие во время занятий гимнастикой на учеников оказывает правильный подбор музыкального материала и хорошее музыкальное сопровождение. Музыкальное сопровождение призвано настроить учащихся на урок, воспитать в детях чувство ритма и музыкальный слух, а также добиться выразительного исполнения даже самых технически сложных движений. Хорошее музыкальное сопровождение и должные требования педагога ограждают ребенка от безвкусного исполнительства и способствуют большей выразительности при исполнении танцевальных упражнений.

Однако не следует забывать, что одной из первостепенных методических задач педагога является умение научить ребенка работать самостоятельно. Использование творческих задач и упражнений в процессе обучения способствуют развитию таких важных для любого вида деятельности качеств, как воображение, увлеченность, трудолюбие, активность, самостоятельность. Грамотная организация самостоятельной работы позволяет значительно активизировать учебный процесс.

Литература

1. Колтановский, А. Общеразвивающие и специальные упражнения [Текст] / А. Колтановский. — Москва, 1973.

2. Левин, М. В. Гимнастика в хореографической школе [Текст] / М. В. Левин // Терра спорт. — Москва, 2001.

3. Сивакова, Д. А. Уроки художественной гимнастики [Текст] / Д. А. Сивакова // Физкультура и спорт. — Москва, 1968.

Манакова Н. В.

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА ЮНЫХ ПИАНИСТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ В ДШИ, К ВЫСТУПЛЕНИЮ

Как правило, с момента начала работы над музыкальным произведением до момента его исполнения на сцене проходит немало времени и затрачиваются огромные усилия как ученика, так и педагога.

В итоге проделанная работа должна пройти испытание на «прочность» через публичное выступление. Именно оно определяет и меру выученности мате-

риала, и степень одаренности исполнителя, и его психологическую устойчивость, и многое другое. Таким образом, психологическая подготовка учащегося к выступлению имеет важное итоговое значение, не меньшее чем профессионально-исполнительская подготовка в целом.

Любое выступление — это результат напряженного творческого труда артиста, который является для него ответственным актом, стимулирующим его дальнейший творческий рост. По своим характеристикам публичные выступления музыкантов относятся к стрессовым ситуациям.

Для большинства учащихся концертные выступления являются нелегким и не очень приятным делом. Проблема сценического волнения возникает в основном в возрасте 10–11 лет, когда у детей появляется осознанная ответственность при выходе на сцену за результат выступления. Волнение обнаруживается в виде страха, панического состояния; может трансформироваться в подавленное расположение духа, апатию, безволие, неверие в свои силы и т. д.

Сценическое волнение можно и нужно преодолевать. Целесообразно выделить несколько способов по формированию у юного пианиста сценической устойчивости.

I. Выявление потенциальных ошибок:

Как бы ни было хорошо выучено произведение, для обнаружения ошибок можно предложить несколько приемов:

- завязать на глаза повязку, в медленном темпе уверенно попытаться сыграть произведение. Следить, чтобы дыхание оставалось ровным и нигде не возникало мышечных зажимов;

- проиграть произведение с использованием отвлекающих факторов или помех (например, во время исполнения включить радиоприемник);

- выполнить 50 прыжков или 30 приседаний до учащения пульса и начать играть программу. Несколько похожее состояние бывает в момент выхода на сцену.

Выявленные при этом ошибки должны затем устраняться проигрыванием в медленном темпе.

II. Концентрация внимания:

Оно складывается из ясности и быстроты мышления, способности ясно представлять выполняемые игровые движения и воплощаемые слуховые образы. Сосредоточенность и внимание позволяет музыканту перенести то, что было сделано в умственном плане, непосредственно во внешний, реальный план. Большинство учеников, выходя на сцену, боятся не только ошибиться, а еще остановиться и забыть. Но важно знать, что ошибиться, остановиться и забыть — это разные вещи, и они не всегда связаны между собой, так как:

а) можно ошибиться, но не забыть и не остановиться;

б) можно забыть, но не ошибиться и не остановиться (в практике это бывает довольно часто). При мимолетном отключении памяти руки автоматически проиграют фрагмент;

в) можно остановиться, но подключив реакцию, перспективное мышление и артистизм, выйти из сложной ситуации, создав для слушателей впечатление, что ничего не произошло.

Чтобы не ошибиться, не остановиться и не забыть, нужно работать над концентрацией внимания в процессе предконцертной и предконкурсной работы.

III. Перспективное мышление:

Во время концерта даже при хорошо выученном тексте могут появиться какие-то неожиданности, случайности, шероховатости. Можно «зацепить» не ту ноту или «смазать» пассаж. Важно научиться не растеряться, не превратить случайность в катастрофу. Необходимо воспитывать у ученика умение «забыть» любой промах во время исполнения, подключив реакцию и перспективное мышление, сосредоточиться на решении дальнейших творческих задач.

Работа по формированию у ученика сценической устойчивости должна начинаться как можно раньше. С самого юного возраста прежде всего необходимо воспитывать у ученика чувство желания сыграть кому-то, выразить то, что он умеет на данный момент. При выполнении определенных задач надо стремиться, чтобы исполнителю самому нравилось то, что он делает. Только так он сможет заставить себя слушать и убедить слушателей.

Педагог должен внушить юному исполнителю, что теперь он (ученик) — связующее звено между композитором и слушателями. И теперь только от него (ученика) зависит, поймут ли замысел автора слушатели. Мудрый наставник должен объяснить своему воспитаннику, что волноваться нужно не за себя, а за музыку, и стараться воспитывать любовь к музыке, а не к себе в музыке.

Понятно, что для того чтобы адекватно себя чувствовать при выступлении, необходимо как можно чаще выходить на сцену. В период предконцертной или предконкурсной работы следует организовывать «обыгрывания». Только перед публикой ученик попадает в ситуацию, моделирующую его состояние на концерте, когда нельзя останавливаться и начинать все заново.

Начинать учиться выступать лучше всего при «родной» публике. Целесообразно организовывать концерты для родителей, по окончании которых ребенок в любом случае получит одобрение. Ребенку важно знать, что родители гордятся им и считают, что он занимается серьезным и непростым делом. Похвала родных, их словесное одобрение или некоторые материальные поощрения вызовут в ребенке приятное чувство собственного достоинства и чувство радости от того, что удалось преодолеть свои страхи и выполнить задуманное. Эти положительные эмоции, приятные чувства и ощущения ребенок непременно запомнит

и, скорее всего, неосознанно захочет испытать еще раз. Поэтому он будет стремиться выступить вновь.

Еще один важный вид концертной деятельности для учащихся — это походы с концертами в свой бывший детский сад или в общеобразовательную школу, к своим сверстникам. Для такой аудитории уместно проводить мероприятия в форме концерта-беседы с комментариями и загадками ведущего, роль которого исполнит педагог (преподаватель по фортепиано). Такие концерты могут стать полезны обеим сторонам: как молодым исполнителям, так и юным слушателям.

Детская публика, ориентированная на определенное задание, начнет внимательнее слушать, а исполнитель будет стараться максимально передать то, чему его учили.

Ученик чувствует себя не просто исполнителем, а соучастником некоего театрального действа, несущего просветительскую функцию со сцены (ведь он иллюстрирует слова своего наставника). После таких концертов у юного музыканта повышается самооценка, а слушатели будут стремиться соответствовать своему товарищу. Живое общение очень важно для детей нашего современного, компьютезированного мира.

Как правило, первые выступления могут пройти не совсем гладко и безупречно, но задача педагога состоит в том, чтобы суметь сконцентрировать внимание ученика на положительных моментах в его выступлении, а негативные моменты необходимо разобрать позже и ненавязчиво. От концерта к концерту у ученика должно закрепляться чувство уверенности в своих силах.

Конечно, практика проведения подобных мероприятий потребует от педагога затратить немало сил и времени, но без нее детям будет сложно привить любовь к сцене. Только с этим чувством можно побороть все страхи, тревоги и волнения. Даже если ученик и не станет в дальнейшем профессиональным исполнителем, «закалка сценой» поможет ему впоследствии уверенно двигаться по жизни вперед, преодолевая сложные ситуации.

Литература

1. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога [Текст] / Г. Г. Нейгауз. — Москва : Классика-XXI, 1999.

2. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство [Текст] / С. Е. Фейнберг. — Москва : Музыка, 1976.

3. Цыпин, Г. М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества [Текст] / Г. М. Цыпин. — Москва : Сов. композитор, 1988.

4. Щапов, А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище [Текст] / А. П. Щапов. — Москва : Классика-XXI, 2001.

Попова Е. М.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА В КЛАССЕ ОСНОВНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА

В период развития рыночных отношений формирование конкурентоспособности выпускника вуза культуры, становление его профессионального мастерства является одной из актуальных проблем музыкальной педагогики. В психологическом словаре мастерство определяется как «желаемый, идеальный уровень развития человека как субъекта деятельности. Мастерство предполагает не только наличие умений, знаний, но и определенный склад личности. Мастерство конкретного человека — это такой уровень развития, при котором человек не только адаптировался к профессии или иному виду деятельности, но и сам развивает (в той или иной степени) этот вид деятельности» [4]. Определение педагогического мастерства обозначается как «высокий уровень овладения педагогической деятельностью; комплекс специальных знаний, умений и навыков, профессионально важных качеств личности, позволяющих педагогу эффективно управлять учебно-познавательной деятельностью учащихся и осуществлять целенаправленное педагогическое воздействие и взаимодействие» [2, с. 50]. Профессионализм (лат. *Professio* — официально указанное занятие, от *profiteor* — объявляю своим делом) рассматривается как «высокая подготовленность (близкая к идеальной) к выполнению задач профессиональной деятельности. Профессионализм дает возможность достигать значительных качественных и количественных результатов труда при меньших затратах физических и умственных сил на основе использования рациональных приемов выполнения рабочих заданий. Профессионализм специалиста проявляется в систематическом повышении квалификации, творческой активности, способности продуктивно удовлетворять возрастающие требования общественного производства и культуры» [4].

В психологии профессионально обусловленная структура личности состоит из четырех подструктур: социально-профессиональная направленность (склонности, интересы, отношения, ожидания, установки, мотивы); профессиональная компетентность (профессиональные знания, умения и навыки, квалификация); профессионально важные качества (внимательность, наблюдательность, креативность, решительность, контактность, самоконтроль, самостоятельность и др.); профессионально значимые психофизиологические свойства (энергетизм, нейротизм, экстравертированность, зрительно-двигательная координация, реактивность и др.).

Профессиональное мастерство педагога-музыканта — это достижение вершин в музыкально-педагогической деятельности при условии потребности в самоактуализации и творческой активности. Учитывая различный уровень спо-

собностей студентов и их довузовской подготовки, процесс обучения в классе основного музыкального инструмента необходимо планировать так, чтобы формировать мотивацию к профессиональной деятельности, соответствовать потребностям одаренных студентов и поддерживать интерес у студентов со средними способностями.

Задачи дисциплины «Основной музыкальный инструмент» заключаются в формировании культуры инструментального исполнительства; освоении исполнительского репертуара, включающего произведения различных жанров, форм, стилей; совершенствовании умения раскрывать художественный образ музыкального произведения на основе точного прочтения нотного текста и собственного исполнительского опыта; развитии навыков самостоятельной работы над музыкальными произведениями; овладении основами музыкально-эстетической пропаганды посредством исполнительской деятельности.

В результате освоения основной профессиональной образовательной программы обучающийся должен овладеть следующими компетенциями по дисциплине «Основной музыкальный инструмент»: способностью осознавать специфику музыкального исполнительства как вида творческой деятельности, способностью критически оценивать результаты собственной деятельности.

В процессе освоения дисциплины обучающийся должен приобрести знания специфики музыкального исполнительства как вида творческой деятельности; знания результатов исполнительской деятельности, путей их достижения и способов оценки, метода рефлексии собственной исполнительской деятельности, рациональных методов и управленческих компонентов в репетиционной работе над музыкальным произведением и в процессе концертных выступлений. Умения: определять стиль, жанр, форму, логику развития музыкального образа, средства музыкальной выразительности, технические приемы звукоизвлечения на фортепиано, темпо-ритмические особенности, педализацию на основе творческого подхода; оценивать качество собственного исполнения (положительные стороны и недостатки), находить рациональные приемы и методы исправления услышанных и отмеченных недостатков. Навыки или опыт деятельности: исполнять музыкальные произведения различных стилей, жанров, форм, выражать личностную позицию к авторскому тексту на основе понимания музыкального языка как сущности творчества композитора; проектировать результаты собственной исполнительской деятельности, составлять траекторию своего профессионального роста и личностного развития.

Г. М. Коган представляет профессиональную первооснову мастерства музыканта как структуру, состоящую из следующих компонентов: ясное видение цели, сосредоточенность внимания, память, воображение, музыкальный слух, техническое совершенство, мировоззрение, умение трудиться и воля к достижению успешности в пианистической работе. Г. М. Коган пишет, что «нужно уметь

видеть, чтобы уметь запоминать, нужно уметь запоминать — чтобы уметь воображать, уметь воображать — чтобы уметь воплощать» [1, с. 58]. Воспитание данных качеств осуществляется путем разучивания музыкального репертуара, соответствующего актуальному уровню развития и обученности студента. Только посильный репертуар может помочь студенту достичь творческого отношения к труду и почувствовать уверенность на концертной эстраде.

Результатом работы над произведением является концертное выступление, успех которого зависит от наличия у студента звукотворческой воли как «творческой силы», представляющей собой триединство духовного начала, слуха и физической стороны. Немаловажное значение в работе над музыкальным произведением и его концертным исполнением играют волевые качества. К. А. Мартинсен обнаружил, что «главным в искусстве является не знание, а внутренний жизненный источник — звукотворческая воля и порожденное ею мастерство» [3, с. 30]. Преодоление технических трудностей как создающих препятствия для воплощения художественного образа музыкального произведения способствует развитию волевых качеств (внимательность, наблюдательность, креативность, решительность, самоконтроль, самостоятельность). Исполненное перед слушателями произведение приобретает качественно новый уровень и способствует реализации возможностей студента.

Профессионально важные качества, формируемые в классе основного музыкального инструмента (музыкальный слух, ритм, память, координационные способности, музыкальное мышление, внимание, эмоциональность, воображение, воля, целеустремленность, дисциплинированность, умение трудиться), определяют продуктивность профессиональной музыкально-педагогической деятельности.

Данные профессионально важные качества формируются и развиваются в процессе становления профессионального мастерства будущего педагога-музыканта по мере овладения личностью системой знаний, умений и навыков и реализации планируемых результатов обучения.

Литература

1. Коган, Г. М. У врат мастерства [Текст] / Г. М. Коган. — Москва : Музыка, 1977. — 175 с.

2. Коджаспирова, Г. М. Педагогический словарь [Текст] : для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Г. М. Коджаспирова, А. Ю. Коджаспиров. — Москва : Изд. центр «Академия», 2000. — 176 с.

3. Мартинсен, К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано [Текст] / К. А. Мартинсен. — Москва : Классика-XXI, 2002. — 120 с.

4. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://azps.ru/handbook/m/mast153.html.

Ржавитина А. А.

РОЛЬ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В РАМКАХ РЕАЛИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ТВОРЧЕСТВО»

Современная система образования изменяется организационно и содержательно, поэтому особую значимость сегодня приобретает вопрос развития творческого потенциала у детей, так как пришло осознание необходимости присутствия творческих начал в деятельности человека, без которых невозможно успешно решить актуальные проблемы развития нашей страны. Именно поэтому развитие творческого потенциала — одна из важнейших задач общества сегодня.

Творчество — это создание качественно нового, неповторимого, оригинального. Креативность — главный показатель творческого развития. Креативность в психологии определяют как комплекс интеллектуальных и личностных особенностей индивида, которые способствуют самостоятельному выдвижению задач, формированию нетривиальных идей и их нестандартному решению [2].

Творческий потенциал детей младшего школьного возраста необходимо развивать, обращаясь к опыту народного искусства. На сегодняшний день есть возможность применять более прогрессивные приемы воспитания и обучения, внедрять новые методики, опираясь на богатое педагогическое и культурное наследие. Важность воспитания творческих начал личности делает актуальным обращение к фольклору как к уникальной системе методов и инструментов формирования творческого потенциала личности в художественной деятельности ребенка.

Фольклор — поэзия нашего народа, отражающая народные знания об окружающем мире, культуре и верованиях, он способствует развитию образного мышления, обладает огромным познавательным и воспитательным значением.

К сожалению, фольклор сегодня не вполне осознается обществом как своеобразное, специфическое явление культуры и не является компонентом эстетического воспитания вообще и художественного образования в частности.

Приобщение младших школьников к изучению фольклора направлено на развитие чувства прекрасного, на создание личного жизненного опыта. Произведения устного народного творчества формируют особое понимание действительности. Яркие, характерные образы произведений народного творчества, их эмоциональная окраска и выразительность слова способствуют созданию гармоничного равновесия между сказкой и реальностью. Фольклор дополняет знания ребенка об окружающем действительности, расширяет сферу его чувств и ощущений, обогащает творчество, делая его более образным.

Вопрос развития творческого потенциала детей давно исследуется педагогами и психологами разных стран, потому что творчество — важнейшее условие развития личности. Педагогами Д. Б. Богоявленской и Я. А. Пономаревой проблема творчества отмечена как проблема первоочередная. Н. А. Ветлугина, Д. Б. Кабалевский, Б. М. Неменский в своих работах описывают особенности детского творчества и условия его развития. Т. Л. Куприянова, Л. И. Боровиков, А. Г. Болгарский в своих трудах рассматривают роль народного творчества в развитии инициативности детей. Другие прогрессивные исследователи (О. С. Ушакова, С. М. Чемортан, Н. В. Гавриш) рассматривали влияние фольклора на развитие детей в личностном и речевом аспектах.

Важнейшая роль в развитии творческого потенциала ребенка отводится начальной школе неслучайно, поскольку в этом возрасте развитие личностных качеств протекает наиболее интенсивно и складываются благоприятные условия для формирования мотивов творческой деятельности, развития когнитивных интересов детей, открытия творческих способностей и индивидуальности, усвоения социальных и нравственных норм. Образы фольклора, яркие и эмоциональные, — эффективное средство формирования творческих способностей.

Кроме того, творческий потенциал младших школьников, изучающих фольклор, будет развиваться более успешно, если художественная деятельность ребенка будет направлена на развитие всех элементов структуры творческих способностей личности (эмоциональности, воображения и фантазии, ассоциативного мышления) и этот процесс осуществляется под руководством педагога.

К сожалению, вопрос развития творческого потенциала младших школьников, знакомящихся с фольклором, плохо рассмотрена в педагогической литературе, и это усложняет работу педагога.

Происходящее изменение общества и, в частности, системы образования, дает возможность расширить выбор личностью путей саморазвития, активная роль в этом процессе должна быть отведена народному фольклору, а необходимая обучающе-воспитывающая среда может быть создана в рамках учебно-воспитательного процесса в детской школе искусств. Например, в рамках предмета «Беседы об искусстве» детей можно вовлечь в творческое поле, позволяющее более эффективно осваивать фольклор и развивать творческий потенциал.

Творческая активность наиболее прогрессивно развивается в младшей школе и является сложным качеством личности, охватывающим деятельность по решению новых, творческих задач, важных для личностного развития ребенка. Формирование творческого потенциала детей этого возраста происходит в учебно-творческой деятельности, когда преподаватель, приобщая детей к народному творчеству, развивает их способности, эмоциональность, воображение и фантазию.

Наиболее активного развития творческого потенциала можно добиться, если занятия по изучению фольклора выстроить от занимательности к углубле-

нию знания о предмете и потом к самостоятельной творческой деятельности. Материал должен быть построен так, чтобы удивить детей. Он должен быть новым, интересным, с использованием игровых приемов обучения. Через игру дети постигают простейшие приемы импровизации, которые впоследствии усложняются, подводя ребенка к самостоятельной, собственной импровизации.

Литература

1. Вишнякова, Н. Ф. Креативная акмеология [Текст] / Н. Ф. Вишнякова // Психология высшего образования. — Минск, 1996.

2. Мельников, М. Н. Русский детский фольклор [Текст] / М. Н. Мельников. — Москва : Просвещение, 1987. — 99 с.

3. Народное искусство в воспитании детей [Текст] / под ред. Т. С. Комаровой. — Москва : Пед. общ-во России, 2000.

Соболенко Н. П.

ЭВОЛЮЦИЯ ВУЗОВСКОГО КУРСА «БИБЛИОТЕЧНЫЙ ФОНД»

Фонды библиотек всегда были неотъемлемой и центральной частью библиотек со времени их появления в обществе.

Знание курса «Библиотечный фонд» составляет основу профессионального образования. Каждому библиотечному специалисту независимо от занимаемой должности приходится заниматься формированием библиотечного фонда. Именно от соучастия в этом цикле каждого работника зависит качество фонда — основы всей работы библиотеки.

Курс «БФ» сложился не сразу, но сегодня он входит в соответствии с государственным стандартом в число профессиональных дисциплин.

Как предмет изучения, библиотечный фонд привлекает внимание библиотекарей с момента появления библиотек. В течение многих веков накапливались практические сведения о рациональных способах комплектования, учета, сохранности, расстановки библиотечного фонда. К XIX веку относятся первые попытки теоретически обобщить этот опыт. Становление и развитие этого курса тесно связано с развитием библиотечного фондоведения. Общепризнано, что именно наука, на которой строится учебный курс, является базовой для него. Курс «БФ» вобрал в себя весь информационный потенциал библиотечного фондоведения, т. е. науки о фонде. В области библиотечного фондоведения работали такие выдающиеся ученые, как А. Н. Оленин, И. А. Крылов, Н. И. Новиков, Ф. Ф. Рейсс, В. И. Дерунов, Л. Б. Хавкина, А. А. Покровский, Ю. В. Григорьев и другие.

В начале XX века, когда встал вопрос о подготовке кадров для библиотек, появляются первые учебники и руководство по библиотечному делу, а также программы различных курсов по подготовке библиотекарей. В этот период со-

бираются первые темы и вопросы из библиотечного дела, которые предлагаются для изучения.

В 1904 году вышла книга Л. Б. Хавкиной «Библиотеки, их организация и техника». В этой книге впервые в обобщенном виде для изучения даны вопросы учета, расстановки и хранения фондов. Н. А. Рубакин и К. Н. Дерунов своими библиографическими работами укрепили положение о тесной связи комплектования с рекомендательной библиографией. Они развили теорию комплектования, углубив ее содержание как учебной дисциплины. Комплектование не отделялось от практической библиографии.

Подготовка библиотечных кадров в стране началась в 1918 году. При Наркомпросе РСФСР была открыта библиотечная семинария в Москве. В этом же году в Петрограде начал работу Институт внешкольного образования, где планировалась подготовка и библиотекарей, организуются высшие библиотечные курсы, открываются факультеты и отделения в высших учебных заведениях по подготовке кадров с высшим библиотечным образованием.

В 1930 году открылся первый самостоятельный библиотечный вуз — Московский библиотечный институт, МБИ (в настоящее время Московский государственный институт культуры).

В учебном плане МБИ с 1930 г. вопросы комплектования библиотек изучались в курсе «Библиотековедение», а организация библиотечных фондов относилась к курсу «Библиотечные каталоги» [4; 7]. Это отрицательным образом сказывалось на изучении практики работы с библиотечным фондом.

В 1949/50 учебном году началось сближение раздела комплектования с остальными разделами, которые Ю. В. Григорьев объединил понятием «организация библиотечных фондов», хотя понятие организации распространялось и на комплектование.

В начале 1950-х годов вопросы комплектования и организации библиотечных фондов были объединены Ю. В. Григорьевым в раздел «Библиотечные фонды» в программе по библиотековедению [7].

Ю. В. Григорьеву принадлежит ведущая роль в формировании курса «Библиотечные фонды». Он активно и последовательно боролся за единство и самостоятельность курса, его по праву можно считать основоположником вузовского курса «Библиотечные фонды», разработавшим его структуру, в которой сочетались история, теория и практика вопросов по формированию библиотечных фондов.

Значительным событием было издание учебного пособия Ю. В. Григорьева «Организация библиотечных фондов». По настоящее время пособие является исключительным по своему содержанию, полноценно раскрывающим вопросы учета, расстановки и хранения фондов, использование которых возможно и в современных библиотеках [6].

В 1961 году Ю. В. Григорьеву удалось приблизиться к объединению всех частей курса воедино. Заметным событием был выход вузовского учебника «Библиотечные фонды и каталоги» [3] — впервые за всю практику преподавания этих дисциплин. Содержание учебника наглядно показало несовместимость этих двух курсов.

С 1965 г. курс «Библиотечные фонды» стал самостоятельным, хотя в учебных планах был записан в одной строке с библиотечными каталогами и официально рассматривался как курс «Библиотечные фонды и каталоги».

В 1967 году выходит первый самостоятельный учебник «Библиотечные фонды», где нашла отражение сложившаяся к этому времени структура курса.

Бурным развитием теоретической части курса, введением новых понятий характеризуются 60–70-е годы XX века [1].

В 1979 г. выходит второй учебник по курсу «Библиотечные фонды» под редакцией Е. П. Арефьевой и Ю. Н. Столярова [2]. Выход этого учебника в свет означал конец стадии становления курса и его переход на новый этап развития. «Библиотечные фонды» — это уже целостный курс. Кроме разделов по комплектованию и организации фонда, он содержит отдельную самостоятельную часть — общие положения о библиотечном фонде, где библиотечный фонд рассмотрен как система; дано представление о сущности, значении, цели, критериях формирования фонда; ряд других общефондоведческих вопросов. Выход учебника был положительно встречен рецензентами.

В 1983 году курс «Библиотечные фонды» становится самостоятельным (в прошлом являясь частью курса «Библиотечные фонды и каталоги»), в соответствии с новым учебным планом по специальности «Библиотековедение и библиография» (утвержден Минвузом СССР 05.06.1983 г.). Количество часов на курс увеличено вдвое, что составило 100 часов (было 56).

Системный подход к рассмотрению библиотечного фонда позволил от описания внешних проявлений функционирования фонда перейти к исследованию его глубинной сущности. Тем самым библиотечное фондоведение обрело признаки фундаментальности, поскольку перешло от стадии описательности к подлинной научности.

Существенно уточняются и конкретизируются принципы формирования библиотечного фонда, возникает ряд новых концепций: моделирования фонда, определение его величины, параметров ядра, управлением фондом и многое другое.

Систематизированное изложение всего нового, что появилось в курсе «Библиотечные фонды» и библиотечном фондоведении, нашло отражение в издании вузовского учебника «Библиотечный фонд», написанного Ю. Н. Столяровым [12]. Его выход в свет совпал по времени с последним годом существования Советского Союза, так что волей истории этот учебник стал апофеозом и памятником советского библиотечного фондоведения.

В учебнике появились новые положения общефондоведческого характера: основные компоненты библиотечного фонда как системы, основания его структурирования, место в системе документных фондов страны. Освещено понятие «библиотечное фондоведение», введены принципы формирования всего фонда (прежде освещались только принципы комплектования). Самостоятельным разделом представлено управление библиотечным фондом.

Существенной особенностью нового учебника стало исправление заглавия: предметом рассмотрения вместо прежнего конгломерата фондов различных библиотек стало обобщающее понятие «библиотечный фонд».

Вузовский курс «Библиотечный фонд» развивается с учетом реалий современности. Отсутствие учебника по курсу в течение практически двадцати лет привело к тому, что сложившаяся структура не менялась, но, естественно, менялось содержание разделов с учетом всех новейших достижений в теории и практике библиотек.

В 2010 году выходит учебное пособие О. Н. Моревой «Документные фонды библиотек и информационных служб» [9]. По своей структуре с некоторыми различиями пособие повторяет структуру учебника Ю. Н. Столярова «Библиотечный фонд» (1991). Учебное пособие получилось добротным и основательным. Значительно углублена и обновлена содержательная сторона курса. В нем нашли отражение изменения, произошедшие в работе библиотек за предшествующий период, и нормативно-правовые документы.

Вузовский курс «Библиотечный фонд» нуждается в обновлении теории, осмыслении процессов его формирования. Наряду с углублением общефондоведческих теоретических основ предстоит осмыслить место электронного документа в библиотечном фонде, осветить проблемы формирования распределенного библиотечного фонда, создания страховых документных ресурсов, сохранения и безопасности библиотечных фондов и прежде всего книжных памятников. Заново предстоит описать современную систему документоснабжения, межбиблиотечных структурных связей, пересмотреть и уточнить ряд принципиальных положений во многих темах курса.

При этом, разумеется, надо максимально бережно отнестись к существующим, опробованным на практике фундаментальным достояниям библиотечного фондоведения.

Огромная заслуга в преобразовании курса «Библиотечный фонд» в соответствии с современными достижениями в области библиотечного дела принадлежит Ю. Н. Столярову. Последовательный выпуск учебных пособий, посвященных определенным темам, позволил ученому подойти к написанию двух фундаментальных учебников по курсу «Библиотечный фонд», в которых кардинально изменена структура фонда.

Основной цикл «Формирование библиотечного фонда» разделен на две части, выделяется новый цикл «Безопасность библиотечного фонда». Первоначально изменения в структуре библиотечного фондоведения последовательно нашли отражение в учебных пособиях, таких как «Защита библиотечного фонда» [14], «Библиотека в экстремальной ситуации» [11], «Безопасность библиотечного фонда» [10]. История библиотечного фондоведения как научной и учебной дисциплины глубоко и обстоятельно раскрыта в монографии «Эволюция библиотечного фондоведения» [16].

Практическое пособие Ю. Н. Столярова «Формирование библиотечного фонда» [15], несмотря на название, имеет теоретическую направленность. Структура пособия имеет сходство с учебником «Библиотечный фонд» (1991), но в содержании отражены все последние достижения библиотечного фондоведения. В пособии представлены три раздела: «Библиотечный фонд как система», «Библиотечный фонд в системе документных ресурсов», «Технология формирования библиотечного дела». Из третьего раздела исключены такие процессы, как хранение фонда и управление фондом.

Выход учебника «Библиотечный фонд» [15] определил новую структуру вузовского курса «Библиотечный фонд», где нашли новое место такие процессы, как управление библиотечным фондом, сохранение библиотечного фонда; таким образом, два процесса из цикла «Формирование библиотечного фонда» стали самостоятельными, как и требовало их современное содержание.

Учебная дисциплина «Библиотечный фонд» имеет своим назначением сделать важнейшие достижения теории и методики по созданию библиотечного фонда достоянием студентов и подготовить их тем самым к практической деятельности в этой области. В курсе рассматривается комплекс вопросов, в совокупности характеризующих все стороны функционирования фонда библиотек любого типа и вида. Важнейшим среди этих вопросов являются: библиотечный фонд как система, общая и частная методика формирования фонда, теория функционирования единого библиотечного фонда страны, безопасность библиотечного фонда, управление библиотечным фондом.

Библиотекари-фондоведы обязаны чутко следить за всеми новациями в сопредельных библиотековедческих сферах, а представители этих сопредельных сфер обязаны сверять свои концептуальные идеи с базисными положениями фондоведения. Только в этом случае библиотека сможет функционировать как целостная система.

Литература

1. Библиотечные фонды [Текст] : учебник для библ. фак. ин-тов культуры / Ю. В. Григорьев, О. И. Талалакина, В. И. Василенко ; ред. Ю. В. Григорьев. — Москва : Просвещение, 1967. — 203 с.

2. Библиотечные фонды [Текст] : учебник для библ. ф-тов ин-тов культуры, пед. ин-тов и ун-тов / под ред. Ю. Н. Столярова и Е. П. Арефьевой. — Москва : Книга, 1979. — 296 с.

3. Библиотечные фонды и каталоги [Текст] : учебник для студентов библ. ин-тов / З. Н. Амбарцумян, В. И. Василенко, Ю. В. Григорьев и др. ; под ред. Ю. В. Григорьева. — Москва : Сов. Россия, 1961. — 384 с.

4. Григорьев, Ю. В. Библиотечные фонды [Текст] : учеб.-метод. пособие для студентов ко 2-му разделу курса «Библиотековедение» / Ю. В. Григорьев ; Моск. гос. библ. ин-т. — Москва, 1959. — 68 с.

5. Григорьев, Ю. В. Комплектование и организация библиотечных фондов [Текст] : учеб.-метод. пособие / Ю. В. Григорьев ; Моск. гос. библ. ин-т. — Москва, 1962. — 40 с.

6. Григорьев, Ю. В. Организация библиотечных фондов [Текст] / под ред. А. В. Усова ; Моск. гос. библ. ин-т. — Москва : Госкульпросветиздат, 1953. — 264 с.

7. Григорьев, Ю. В. Программа курса «Организация учета, хранения и использования библиотечных фондов» [Текст] / Ю. В. Григорьев ; В. А. Панкратов. — Москва ; Ленинград : ОНТИ, 1935. — 42 с.

8. Григорьев, Ю. В. Фонды и каталоги библиотек : Программа на 1940/41 учеб. год [Текст] / Ю. В. Григорьев ; Моск. гос. библ. ин-т. — Москва : Наркомпросс РСФСР, 1940. — 20 с.

9. Морева, О. Н. Документные фонды библиотек и информационных служб [Текст] / О. Н. Морева. — Санкт-Петербург : Профессия, 2010. — 400 с.

10. Столяров, Ю. Н. Безопасность библиотечного фонда [Текст] : учеб.-практич. пособие / Ю. Н. Столяров. — Москва : Литера, 2013. — 480 с. : ил.

11. Столяров, Ю. Н. Библиотека в экстремальной ситуации [Текст] : учебно-практ. пособие / Ю. Н. Столяров. — Москва : Бибком, 2007. — 464 с. : ил.

12. Столяров, Ю. Н. Библиотечный фонд [Текст] : учебник для библ. ф-тов ин-тов культуры, пед. ин-тов и ун-тов / Ю. Н. Столяров. — Москва : «Книжная палата», 1991. — 272 с.

13. Столяров, Ю. Н. Библиотечный фонд [Текст] : учебник / Ю. Н. Столяров. — Санкт-Петербург : Профессия, 2015. — 384 с. — (Учебник для бакалавров).

14. Столяров, Ю. Н. Защита библиотечного фонда [Текст] : учеб. пособие / Ю. Н. Столяров. — Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2006. — 504 с. — (Специальный издательский проект для библиотек).

15. Столяров, Ю. Н. Формирование библиотечного фонда [Текст] : практ. пособие / Ю. Н. Столяров ; МГУКИ. — Санкт-Петербург : Профессия, 2015. — 508 с. : ил.

16. Столяров, Ю. Н. Эволюция библиотечного фондоведения [Текст] / Ю. Н. Столяров, Н. Н. Кушнаренко, А. А. Соляник ; под ред. Ю. Н. Столярова. — Москва : ФАИР, 2007. — 688 с. — (Специальный издательский проект для библиотек).

17. Столяров, Ю. Н. О новой концепции вузовского курса «Библиотечные фонды» [Текст] / Ю. Н. Столяров, В. И. Терешин // Современные тенденции развития библиотечных фондов : межвуз. сб. науч. тр. — Вып. 73. — Москва : МГИК, 1987. — С. 101–113.

18. Терешин, В. И. Ю. В. Григорьев и развитие вузовского курса «Библиотечный фонд» [Текст] / В. И. Терешин // Григорьев Ю. В. и развитие советского библиотековедения : сб. науч. тр. — Вып. 78. — Москва : МГИК, 1987. — С. 39–46.

Стрельцова Л. Н.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ РАБОТА В МУЖСКОМ ХОРЕ СТУДЕНТОВ НЕПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВУЗА

Мужской хор автотракторного факультета ЮУрГУ — один из старейших творческих коллективов университета, ведущий свою славную историю с далекого 1955 года. Многие годы им руководил Владимир Максимович Батраков.

Песни хора звучали даже на радио по заявкам радиослушателей. Не счесть выступлений и призов, завоеванных коллективом на конкурсах, фестивалях и смотрах самого разного масштаба. Проходили десятилетия, менялись поколения, а песня оставалась любимым делом многих студентов автотракторного. Сегодня уже под началом заслуженного работника культуры Нонны Дмитриевны Стрельцовой, аккомпаниатора Эльвиры Мирасовой и хормейстера Любови Николаевны Стрельцовой коллектив по-прежнему является лауреатом вузовских и городских, областных и всероссийских фестивалей и конкурсов. При хоровом коллективе существует вокальный класс, в который входят мужской ансамбль, дуэты, класс сольного пения.

Репертуар коллектива богат и разнообразен. В него входят произведения советских и зарубежных композиторов, русская и зарубежная классика, произведения кантатно-ораториального жанра, хоровые произведения из опер, блок народных песен а капелла, духовные песнопения католические и православные. О богатстве и многообразии репертуара свидетельствуют имена таких авторов, как Глиэр, Каччини, Прокофьев, Свиридов, Рахманинов, Верди, Бородин, Глинка, Даргомыжский, Соловьев-Седой, Пахмутова, Мигуля, Струве, Дубравин и др. Репертуар постоянно пополняется новыми произведениями, требующими большого мастерства и профессиональных навыков.

Коллектив ведет большую военно-патриотическую работу среди студентов университета и кадетских классов школ г. Челябинска. Особую часть в репертуаре коллектива занимают песни военно-патриотической тематики — песни военных лет, а также произведения современных авторов. Эти произведения в исполнении коллектива пользуются большой популярностью среди слушателей.

Где бы ни выступал хор, его по достоинству оценивают как корифеи современного музыкального искусства, профессионалы, так и все сидящие в зале слушатели.

Хор постоянно пополняется новыми голосами. В состав коллектива входят студенты не только автотракторного факультета, но и других факультетов вуза: механико-математического, приборостроительного, энергетического, международного, физико-металлургического, архитектурно-строительного и других.

Коллектив принимает участие во всех концертах на университетских, районных, городских, областных и всероссийских мероприятиях, конкурсах и фестивалях. Коллектив является постоянным участником фестиваля «Весна студенческая» г. Челябинска и получает дипломы лауреатов. Хор принимает участие в ежегодных городских мероприятиях, посвященных Дню Победы, и праздничных концертах на площадях города.

В апреле 2013 года коллектив участвовал в XX Московском фестивале студенческого творчества «Фестос» в жанровом фестивале «Студенческая хоровая весна» и был удостоен звания лауреата. В мае 2014 года в г. Оренбурге прошел X Межрегиональный фестиваль патриотической песни «Долг. Честь. Родина!», где хор занял второе место. В этом сезоне в репертуар хора вошли новые произведения военно-патриотической тематики, посвященные 70-летию Победы в Великой Отечественной войне и 60-летию хора. В мае 2016 года коллектив побывал на XI Международном фестивале студенческих и академических хоров «Веснушка» в городе Ярославле, где завоевал особый приз спонсоров.

Работа с таким хоровым коллективом отличается от студенческого хора профессионального музыкального вуза. На руководителя и хормейстера ложится немалая нагрузка. Ребята не владеют нотной грамотой, приходят к нам без музыкального образования. Выучивают партии с голоса. Произведения мы разучиваем маленькими фрагментами (по фразам, предложениям) по голосам, потом поем всем хором. Такой метод дает быстрое освоение нотного материала. Разучиваем произведения в темпе и нюансе, максимально близком к настоящему, так как хор запоминает первоначальное звучание, и на следующем этапе разучивания очень трудно сдвинуть или осадить темп, изменить динамику и так далее. Новые знания необходимо прививать хору постепенно и малыми порциями. Всякое требование должно быть аргументировано, разъяснено хористам доступным для их понимания образом и простым языком. Необходимо воспитывать в певцах не только вокальные навыки, но и развить в них творческое начало. Еще одну трудность для руководителей представляет различный количественный состав партий и их нестабильность. Трудно найти необходимое для идеального баланса количество человек для каждой парии. В этом случае динамический ансамбль выстраивается искусственно. Это далеко не полный перечень проблем, возникающих с работой студенческого мужского хора. Из всего перечисленного можно сделать вывод, что уровень непрофессионального студенческого хора полностью и целиком зависит от мастерства руководителя, его профессиональных и личных качеств.

Благодаря поддержке и самому заинтересованному участию в судьбе хора декана автотракторного факультета, доктора технических наук, профессора, академика Российской академии транспорта, председателя диссертационного совета по защите докторских и кандидатских диссертаций, Почетного работника высшего профессионального образования Юрия Владимировича Рождественского коллектив продолжает хранить и развивать традиции, заложенные более полувека назад.

Этот замечательный хор, состоящий из настоящих ценителей музыкального искусства, дает возможность пробиваться и расти талантам студентов. Хор создает преемственность традиций университета и в частности автотракторного факультета, собирая ребят в поистине мощный и дружественный коллектив!

Главная цель мужского хора автотракторного факультета — дарить слушателям радость от соприкосновения с настоящей хоровой музыкальной культурой, в которой сквозной темой звучат мотивы патриотизма и верности высоким каноном хорового искусства.

Хмелева А. П.

МУЗЫКАЛЬНО-ТВОРЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ: К ВОПРОСУ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ ПОНЯТИЯ

Традиционно успешность осуществления деятельности в какой-либо области связывают с наличием у человека соответствующих способностей. Именно в этом ключе в течение долгого времени изучалась структура музыкальных способностей личности. Вместе с тем, анализ музыкально-педагогических исследований за последние десятилетия показывает, что ведутся поиски наиболее эффективных путей развития у обучающихся музыкально-творческих способностей, которые выделились в отдельную предметную область. И если толкование музыкально-творческих способностей личности как определенных индивидуально-психологических ее особенностей, определяющих качество выполнения продуктивной музыкальной деятельности, не вызывает, в общем, споров, то очевидны затруднения исследователей при определении содержания этого понятия. Рассмотрим несколько позиций по данному вопросу.

В некоторых работах музыкально-творческие способности представлены как сочетание собственно музыкальных и творческих способностей. Обе эти группы достаточно хорошо изучены в литературе. Среди музыкальных способностей, как правило, выделяют музыкальный слух, чувство ритма, ладовое чувство, чувство формы и другие. В качестве примера классификации творческих способностей можно привести мнение А. Н. Лука, который разделил их на три группы по соотнесенности с мотивационной, эмоциональной и интеллектуаль-

ной сферами личности [3]. Особые качества мышления в концепции ученого проявляются в способности найти новое там, где другие не замечают, способности к свертыванию, обобщению мыслительных операций, способности к наработке обобщающих стратегий для разных исследовательских задач, способности обнаружить способ решения проблемы с помощью представлений из далеких областей и т. д. В таких формулировках мало просматривается специфика музыкального искусства, хотя, думается, некие общие закономерности есть.

На наш взгляд, простое сложение перечней способностей личности из двух различных областей деятельности, где одна из них заведомо шире другой, не проясняет особенности конкретно музыкально-творческих способностей, реализуемых в рамках именно музыкальной деятельности.

Более целесообразным представляется подход к определению комплекса музыкальных способностей по обобщенным видам музыкальной деятельности (деятельность композитора — исполнителя — слушателя). Согласно такой концепции можно обособить способности к музыкально-композиционному творчеству, включающему импровизацию и сочинение. Так, в работах Б. В. Асафьева можно встретить рассуждения о важности развития у детей способности к импровизации, чтобы пробудить в них «творческий инстинкт» и воспитать музыкально-творческие навыки [1]. В определенной степени данной позиции соответствует также определение Д. К. Кирнарской архитектонического слуха и музыкально-продуктивной способности как составляющих музыкальной креативности или композиторской одаренности [2]. По мнению автора, актуализация именно этих свойств личности способствует порождению разнообразных музыкальных элементов (звуков, мотивов, фраз и пр.). Однако, учитывая насыщенность творческим началом любого вида музыкальной деятельности, такой подход к определению содержания понятия «музыкально-творческие способности» будет выглядеть неполным. Необходимо выявить свойства личности более универсальные для ее творческой реализации в разных видах музыкальной деятельности.

Ряд исследователей включают определенные творческие способности в структуру музыкальности. В концепции С. И. Науменко таковым выступает творческое воображение, проявляющееся в творческом проникновении в сущность музыки, интерпретации музыкальных образов, способности к музыкально-композиционному творчеству [4]. К. В. Тарасова среди познавательных музыкальных способностей помимо музыкального воображения называет продуктивное музыкальное мышление [5].

На творческий характер музыкального мышления, являющегося стержнем музыкальной деятельности, указывают многие психологи и педагоги-музыканты. Оно определяет смысловое постижение музыкальной интонации, выявление организационной логики музыкального текста. Благодаря музыкальному мышлению личность способна в своем сознании преобразовать звучание в обобщен-

ные образы, представления и оперировать ими. Во многом музыкальное мышление взаимодействует с творческим воображением. Здесь следует отметить, что возникающие у человека посредством воображения образы порождены не прямым воздействием внешних стимулов, а теми процессами, которые происходят в нем самом. Воображение ориентирует личность в процессе деятельности, позволяя представить ее результаты.

Творческое воображение — воображение преображающее, создающее нечто новое, оригинальное, не существующее в действительности, хотя и опирающееся на известное. Действие продуктивного музыкального мышления и творческого воображения, несомненно, является неотъемлемой частью музыкально-творческого процесса. Однако возникает вопрос, можно ли специальные способности определять через общие. К тому же, феномены музыкального мышления и творческого воображения объясняют действие механизма музыкального творчества, однако, являясь, по сути, психическими процессами, все же, по нашему мнению, не могут выступать в качестве музыкально-творческих способностей.

На наш взгляд, именно области проявления творческого воображения в музыкальной деятельности, предложенные С. И. Науменко [4], могут послужить конструктивной основой для определения содержания понятия «музыкально-творческие способности», если обратиться к такой универсальной категории, как музыкальная интонация, оперирование которой и составляет основу любой музыкальной деятельности. Отсюда следует, что стремление к поиску нестандартных решений, открытию нового и преодолению стереотипов реализуемо через такую триаду действий, как понимание, интерпретация и преобразование / созидание. Согласно такому подходу к музыкально-творческим способностям можно причислить:

– способность к выявлению личностного смысла воспринимаемых и воспроизводимых музыкальных интонаций;

– способность к интерпретации воспринимаемых и воспроизводимых музыкальных интонаций;

– способность к преобразованию и порождению новых, оригинальных музыкальных интонаций.

Предложенная концепция не претендует на полноту и завершенность представления о содержании понятия «музыкально-творческие способности» и нуждается в детализации и доработке.

Литература

1. Асафьев, Б. В. О музыкально-творческих навыках у детей [Текст] / Б. В. Асафьев // Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Ленинград : Музыка, 1973. — С. 91–95.

2. Кирнарская, Д. К. Музыкальный талант как всеобщая модель одаренности [Текст] / Д. К. Кирнарская // Музыка и время. — 2012. — № 2. — С. 41–45.

3. Лук, А. Н. Мышление и творчество [Текст] / А. Н. Лук. — Москва : Политиздат, 1976. — 144 с.

4. Науменко, С. И. Индивидуально-психологические особенности музыкальности [Текст] / С. И. Науменко // Вопросы психологии. — 1982. — № 5. — С. 85–93.

5. Тарасова, К. В. Онтогенез музыкальных способностей [Текст] / К. В. Тарасова ; НИИ дошк. воспитания АПН СССР. — Москва : Педагогика, 1988. — 173 с.

Щедрин И. И.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРНИ В РЕПЕРТУАРЕ ДИРИЖЕРСКОГО КЛАССА

На эффективность процесса профессионального формирования музыканта, как известно, оказывает влияние огромное количество самых разнообразных факторов. Особое место среди них, несомненно, играет учебный репертуар. В полной мере данное положение относится и к процессу обучения и воспитания дирижера оркестра русских народных инструментов. Музыка — основное средство развития всего комплекса дирижерских способностей, навыков и умений. От того, какие произведения разучивает студент-дирижер, во многом зависит его профессиональный рост и становление. Отсюда вытекает необходимость самого тщательного отношения к подбору учебного репертуара.

Дирижерская педагогика за время своего существования выработала ряд принципов, реализация которых позволяет успешно решать репертуарную проблему. К их числу относятся принципы: воспитующего обучения, индивидуального подхода, доступности, художественной ценности произведений и т. д. В соответствии с этими принципами репертуар каждого студента-дирижера должна составлять музыка разнообразного характера, различных жанров, направлений и стилей, соответствующая особенностям его дарования и уровню развития, обеспечивающая его разностороннее профессиональное становление.

Особое значение с точки зрения качественной подготовки дирижера-народника имеет систематическое включение в учебный репертуар оригинальных сочинений для оркестра русских народных инструментов. Ведь именно в процессе работы над ними в сознании студента происходят важные профессионально значимые изменения:

– формируется его профессиональная самоидентификация как будущего дирижера ОРНИ;

– упрочивается чувство сопричастности к народно-оркестровой культуре;

– углубляется и детализируется мышление тембрами народного оркестра;

– обогащаются знания о выразительно-технических возможностях инструментов народного оркестра;

– накапливается информация об оригинальном репертуаре народно-оркестрового исполнительства.

В этой связи представляется интересным посмотреть на учебный репертуар студентов дирижерской специализации. По итогам последней зимней сессии на дневном отделении студентами-дирижерами было исполнено 16 произведений. Из них 11 симфонических, 5 фортепианных и ни одного народно-оркестрового. На отделении заочного обучения всего исполнено 8 произведений, в том числе симфонических — 4, фортепианных — 2 и для ОРНИ — 2. Конечно, экзаменационными произведениями семестровый репертуар не исчерпывается. Многолетние наблюдения показывают, что в нем оригинальные сочинения для народного оркестра все же находят некоторое применение. Однако приведенные цифры говорят сами за себя, тем более что подобное соотношение приобрело постоянный характер. Порой складывается впечатление, что преподаватели дирижирования сами симфонисты, и занимаются подготовкой дирижеров-симфонистов, а не народников.

Такое положение имеет свою мотивацию, в основе которой лежат следующие аргументы:

– общая количественная ограниченность высокохудожественных сочинений для ОРНИ, пригодных для изучения в классе;

– практическое отсутствие оригинальных оркестровых произведений, подходящих для начального этапа обучения дирижированию;

– дефицит сочинений для ОРНИ крупной формы (в сравнении с симфонической литературой), требующихся на старших курсах;

– бедность фонда клавиров.

И с этими аргументами можно частично согласиться. Доля истины в них, несомненно, есть. Но только доля, поскольку во многом они преувеличены. На самом деле, фонд музыкальных произведений, созданных композиторами для оркестра русских народных инструментов на протяжении многолетнего периода его существования, не так уж беден. Другое дело, насколько хорошо мы о них осведомлены, и насколько широко они представлены в институтской библиотеке.

Написано и издано немало достойных произведений, с которых вполне можно начинать обучение дирижированию. Достаточно назвать «Незатейливые пьесы» Г. Фрида, «Пьесы на одну тему» М. Иорданского, циклы произведений Н. Шахматова, отдельные пьесы В. Андреева, Н. Фомина, А. Холминова и ряда других авторов.

Накоплены обширные запасы и оригинальных сочинений крупной формы: сюиты, симфонии, фантазии, концерты для солирующих инструментов с народным оркестром и т. д. В числе их авторов — Р. Бойко, В. Бояшов, Н. Будашкин, С. Василенко, Р. Глиер, Б. Кравченко, П. Куликов, А. Прибылов, Г. Фрид, Н. Чайкин, Г. Чернов, Ю. Шишаков и др.

Что касается клавиров, то и здесь положение далеко не безнадежное. Издано типографским способом около десятка хрестоматий по дирижированию оркестром народных инструментов, в которых совмещены партитуры и клавиры народно-оркестровых сочинений. Немалый опыт переложения оркестровых пьес для одного и двух фортепиано накоплен и на нашей кафедре. Есть на кафедре и сейчас силы и возможности для продолжения этой работы, в том числе и для подготовки и издания хрестоматий. Вполне возможно, думается, уделить самое пристальное внимание выпуску хрестоматии для начинающих дирижеров.

Изложенные здесь соображения и оценки вовсе не означают, как кому-то может показаться, призыва отказаться от использования в дирижерских классах симфонической, а также фортепианной литературы. Такая постановка вопроса будет, по меньшей мере, безграмотной, а скорее даже абсурдной. Воспитать профессионально компетентного дирижера, обладающего высокопродуктивным творческим потенциалом, невозможно без приобщения к классическому наследию, тем более что немалая часть симфонической и фортепианной музыки прочно входит в репертуар народных оркестров со времен В. В. Андреева. Поэтому речь идет о сбалансированном подходе к составлению учебного репертуара дирижерского класса, предполагающем преодоление своего рода дискриминационного отношения к оригинальным сочинениям для русского народного оркестра.

Такой подход означает педагогически обоснованное сочетание «родной» и классической музыки. И сочетание это может выглядеть по-разному в соответствии с индивидуальными особенностями конкретного студента, уровнем его подготовки и т. д. К примеру, на старших курсах в семестровом репертуаре можно сочетать симфонические произведения крупной формы с более мелкими сочинениями для ОРНИ. При этом в изучении народно-оркестровых произведений упор делать на их самостоятельном дирижерском анализе с написанием и защитой подробного репетиционно-исполнительского плана. Такая работа, приучая думать, анализировать, проектировать репетиционно-концертные ситуации, будет, несомненно, полезна будущему дирижеру. Варианты, повторяем, могут быть самыми разными, важно чтобы народно-оркестровая музыка не оставалась на положении бедного родственника, а вошла в повседневный учебно-творческий обиход будущего дирижера-народника.

Литература

1. Богданов, Ю. Б. Индивидуальный подход — основной принцип в обучении дирижированию [Текст] / Ю. Б. Богданов // Музыкальные дисциплины в вузе культуры: вопросы методики преподавания : сб. науч. тр. — Ленинград, 1984. — С. 3–14.

2. Колчева, М. С. Методика преподавания дирижирования оркестром народных инструментов [Текст] / М. Колчева. — Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. — 104 с.

3. Щедрин, И. И. Обучение дирижированию как педагогический процесс [Текст] : учеб. пособие / И. И. Щедрин. — Челябинск : ЧГАКИ, 2011. — 184 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдрахманова З. А., преподаватель кафедры туризма и музееведения

Александрова Н. О., кандидат исторических наук, доцент, зав. кафедрой документоведения и издательского дела

Андреева И. В., кандидат педагогических наук, доцент кафедры туризма и музееведения

Анисимова А. Н., кандидат философских наук, доцент кафедры философских наук

Архипова Г. Н., зам. директора ДШИ ЧГИК по учебно-методической работе

Афонькина М. А., директор Муниципального учреждения «Краеведческий музей Копейского городского округа» (г. Копейск),аспирант кафедры истории

Бачурина И. А., директор научной библиотеки ЧГИК

Болтнева А. С., преподаватель ДШИ ЧГИК

Бриске И. Э., доцент кафедры искусства балетмейстера

Брюховецкая А. В., старший преподаватель кафедры физической культуры

Волкогон Ю. С., доцент кафедры режиссуры кино и телевидения

Гашева Н. Н., доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, преподаватель ДШИ ЧГИК

Герасимова Т. В., директор Снежинского городского музея, аспирант кафедры истории ЧГИК

Григорьева В. А., преподаватель ДШИ ЧГИК

Гришанина-Мошкина О. В., кандидат культурологии, преподаватель кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников

Гушул Ю. В., кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности, руководитель НОЦ «Информационное общество»

Дубровина И. В., преподаватель ДШИ ЧГИК

Дубских Т. М., кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой педагогики хореографии

Дуранов М. Е., доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики и психологии

Едакина А. С., концертмейстер ДШИ ЧГИК

Еремина Л. В., доцент кафедры физической культуры

Ермолаева М. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры документоведения и издательского дела

Ерхова И. Н., доцент кафедры общего фортепиано, аспирант кафедры истории и теории музыки

Ершова Т. М., доцент кафедры культурологии и социологии

Жидков А. И., преподаватель ДШИ № 4 г. Челябинска

Запекина М. Н., кандидат педагогических наук, доцент кафедры документоведения и издательского дела

Засыпкина Т. А., доцент кафедры народного хорового пения

Золотухина В. А., преподаватель ДШИ ЧГИК
Игнатьев И. А., кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой народного хорового пения
Каминская Е. А., кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой музыкального образования
Карапыш И. Г., преподаватель кафедры искусства балетмейстера, ДШИ ЧГИК
Карпова Т. Ю., кандидат экономических наук, доцент кафедры экономики и управоения в социально-культурной сфере
Катричева Т. Ю., специалист по учебно-методической работе управления науки и инноваций, преподаватель кафедры музыкального образования
Каченя Г. М., кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и психологии
Кашин К. С., аспирант кафедры истории
Килина Т. В., доцент кафедры специального фортепиано
Кокорина Л. К., преподаватель ДШИ № 4 г. Челябинска
Кособуцкая Н. Ю., преподаватель кафедры педагогики хореографии
Коченда М. В., доцент кафедры музыкального образования
Кравчук В. И., кандидат педагогических наук, профессор кафедры физической культуры
Крысанков Т. Г., преподаватель кафедры искусства балетмейстера, ДШИ ЧГИК
Лазарева Л. Н., кандидат педагогических наук, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников
Ланганс Е. Г., кандидат философских наук, кафедра философских наук
Левченко М. А., аспирант кафедры культурологии и социологии
Леготина А. В., преподаватель кафедры культурологии и социологии
Лешуков А. Г., кандидат культурологии, декан факультета декоративно-прикладного творчества
Литвак Р. А., доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой педагогики и психологии, директор Института культуры детства
Манакова Н. В., преподаватель ДШИ ЧГИК, доцент кафедры специального фортепиано
Мантурова Н. С., преподаватель кафедры документоведения и издательского дела
Мартынова Г. Я., преподаватель кафедры физической культуры
Матвиенко Т. И., кандидат педагогических наук, доцент, кафедры педагогики и психологии
Меняева М. П., доктор философских наук, доцент кафедры философских наук
Михайлова А. В., старший преподаватель кафедры информатики
Моисеенко Т. Н., аспирант кафедры философских наук
Моковая Т. Н., зам. директора научной библиотеки ЧГИК
Морозова И. Н., кандидат культурологии, доцент кафедры декоративно-прикладного искуства

Наумова Н. М., доцент, зав. кфедрой общего фортепиано
Николаева Л. А., кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры социально-культурной деятельности, кафедра хорового дирижирования
Новикова Н. Г., кандидат педагогических наук, доцент кафедры туризма и музееведения
Овчинникова З. А., аспирант кафедры истории ЧГИК
Отрыванова Л. П., преподаватель кафедры режиссуры кино и телевидения
Павлова А. Ю., кандидат культурологии, преподаватель кафедры культурологии и социологии
Панов Д. П., доцент кафедры эстрадно-оркестрового творчества
Панферов В. И., профессор кафедры искусства балетмейстера, декан хореографического факультета
Панферова Г. Л., профессор кафедры музыкального образования
Пильникова А. В., магистрант ЧГИК
Попова Е. М., кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования
Прудникова О. А., доцент кафедры общего фортепиано
Пурик А. С., преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства, ДШИ ЧГИК
Ретнева Т. П., доцент кафедры общего фортепиано
Ржавитина А. А., преподаватель ДШИ ЧГИК
Рубанова Т. Д., доктор педагогических наук, профессор кафедры документоведения и издательского дела
Рубцов С. Г., кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности
Рыков С. С., старший преподаватель кафедры физической культуры
Рябков В. М., доктор педагогических наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности
Рявкина О. Ю., преподаватель кафедры экономики и управления в социально-культурной сфере
Санько А. Э., кандидат педагогических наук, доцент кафедры документоведения и издательского дела
Сачкова Н. А., преподаватель Оренбургского областного колледжа культуры (г. Оренбург), соискатель ЧГИК
Селютина Е. А., кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка
Семенова Е. В., кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой экономики и управления в социально-культурной сфере
Склярова В. С., старший преподаватель кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, кафедры социально-культурной деятельности
Сколова Н. В., доцент кафедры театрального искусства

Смолин Ю. В., доцент кафедры физической культуры
Соболенко Н. П., кандидат педагогических наук, профессор кафедры документоведения и издательского дела
Соковиков С. С., кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и социологии
Стрельцов Д. Г., преподаватель кафедры режиссуры кино и телевидения
Стрельцова Л. Н., преподаватель кафедры хорового дирижирования
Таратута В. А., соискатель кафедры документоведения и издательского дела
Терехов А. Н., кандидат исторических наук, доцент кафедры истории
Тихомирова Л. Н., кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка
Тищенко В. Г., кандидат исторических наук, доцент кафедры социальных дисциплин и управления ЮУрГУ
Тищенко Е. В., кандидат исторических наук, доцент кафедры истории
Толстиков В. С., доктор исторических наук, профессор, зав. кафедрой истории
Торопова О. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка
Усанова О. Г., кандидат педагогических наук, доцент кафедры литературы и русского языка
Федоринина Н. Р., старший преподаватель кафедры туризма и музееведения
Хабибулин Р. Г., профессор, зав. кафедрой эстрадно-оркестрового творчества
Хмелева А. П., кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования
Цидина Т. Д., преподаватель кафедры режиссуры кино и телевидения
Цукерман В. С., доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и социологии
Чеботарев А. М., доктор исторических наук, доцент, зав. кафедрой дизайна, рекламы и связей с общественностью
Черкасская Н. И., преподаватель ДШИ № 4 г. Челябинска
Шамаева Р. М., кандидат культурологии, доцент, директор ДШИ ЧГИК
Швачко Е. В., кандидат педагогических наук, доцент, зав. отделом аспирантуры и докторантуры
Шутова Л. И., кандидат педагогических наук, профессор кафедры народного хорового пения
Щедрин И. И., кандидат философских наук, профессор кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования
Япринцева К. Л., кандидат культурологии, преподаватель кафедры культурологии и социологии, специалист учебно-методического управления