

Координационный совет по культуре межрегиональной ассоциации
«Сибирское соглашение»

Департамент науки и профессионального образования
Администрации Кемеровской области

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Сборник статей
по материалам межрегиональной научно-практической
студенческой конференции
(г. Кемерово, 28 апреля 2006 года)

Кемерово 2007

УДК 008+70
ББК 71+85
К90

Отв. редактор

доктор культурологии, профессор Кемеровского государственного
университета культуры и искусств **В. И. Марков**

Редакционная коллегия

кандидат ист. наук, доцент Кемеровского государственного
университета культуры и искусств **Е. А. Ковешникова**;
кандидат искусствоведения, доцент Кемеровского государственного
университета культуры и искусств **Н. Л. Прокопова**;
кандидат пед. наук, доцент Кемеровского государственного
университета культуры и искусств **О. В. Чернова**;
кандидат пед. наук, доцент Кемеровского государственного
университета культуры и искусств **Л. В. Мирошниченко**;
доктор пед. наук, профессор Кемеровского государственного
университета культуры и искусств **И. С. Пилко**;
кандидат филол. наук, доцент Кемеровского государственного
университета культуры и искусств **А. В. Шунков**

К90 **Культура и искусство: поиски и открытия** [Текст]: сборник статей по материалам межрегионал. науч.-практ. студенческой конференции (г. Кемерово, 28 апр. 2006 г.). – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2007. – 150 с.

ISBN 978-5-8154-0140-2

Сборник статей сформировали материалы межрегиональной научно-практической студенческой конференции. Представленные работы освещают проблемы современной культуры и искусства в социокультурном, культурологическом и искусствоведческом аспектах.

УДК 008+70
ББК 71+85

ISBN 978-5-8154-0140-2

© Кемеровский государственный университет
культуры и искусств, 2007

ПРЕДИСЛОВИЕ

С момента основания вуза одним из основных направлений его деятельности является научно-исследовательская работа студентов (НИРС). Важнейшим показателем результативности НИРС служит издание ежегодного сборника научных работ «Культура и искусство: поиски и открытия». Он является своеобразным отчетом по научной деятельности студентов Кемеровского государственного университета культуры и искусств. В конференции 2005–2006 гг. приняли участие не только студенты КемГУКИ, но и других вузов Сибири. Содержание предлагаемого издания составили материалы лучших студенческих докладов, представленных на девяти секциях межрегиональной конференции «Культура и искусство: поиски и открытия».

Сборник открывает раздел «Историко-культурное наследие и современное общество». В работах поднимаются вопросы влияния религиозно-философских взглядов на русскую культуру и проблемы сохранения историко-культурного наследия. Так, в статье Д. Думанского в контексте русского самосознания конца XIX – начала XX в. рассматриваются религиозные взгляды В. С. Соловьева. Автор работы убежден в том, что все последующие русские мыслители, усвоив основную тему В. С. Соловьева о соборном единении человечества, в той или иной степени являются его последователями. Кроме того, в статьях этого раздела подняты актуальные вопросы музейной педагогики. Особый интерес может вызвать работа-проект, имеющая практическую ценность и связанная с разработкой дизайна экспозиции, посвященной выпускникам КемГУКИ.

Исследования, связанные с теоретическими и методическими проблемами искусствоведения, чрезвычайно притягательны для студентов творческих факультетов Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Они нашли свое отражение в разделе «Развитие искусства в современных условиях: проблемы и поиски решения». Одной из самых актуальных, как показало секционное заседание конференции, следует считать проблему сценического воплощения классической драматургии. Разные аспекты этой проблемы исследуются в работах студентов Новосибирского государственного театрального института и Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Наряду с изучением возможностей интерпретации классического наследия в современных условиях, студентами исследуются концепции деятелей

искусства XX столетия. Важнейшими в области искусствоведения являются такие направления, как сценическая педагогика и исследование искусства региона. Это нашло свое отражение в статье И. В. Тимофеевой «Хоровые произведения композиторов Кузбасса в репертуаре музыкальных коллективов региона» и статье М. М. Турмас «Методические особенности начального этапа обучения ученика-вокалиста в классе фортепиано».

Третий раздел сформирован из работ, посвященных актуальным психолого-педагогическим и социально-педагогическим проблемам. В своих статьях студенты представляют результаты исследований, связанных с выявлением жизненных ценностей современного студента, а также с развитием коммуникативных способностей у детей с задержкой психического развития. Особый интерес представляет работа О. В. Редько, в которой предпринята попытка изучения слова с психолого-педагогических позиций.

В раздел «Информационно-коммуникационные технологии в социально-культурной сфере» вошли работы студентов факультета информационных технологий. Эту часть статей сборника составили материалы докладов, представленных на двух секциях конференции: «Информационно-коммуникационные основы развития науки и образования в информационном обществе» и «Информационные, образовательные и социокультурные технологии в библиотечно-информационной деятельности». В статьях рассматриваются вопросы языков общения в глобальной сети Интернет, технологические аспекты процессов формирования и нормирования фактографических баз данных.

Сборник завершает раздел «Текст в пространстве культуры». Публикуемые в разделе материалы различны по тематике и содержанию, однако объединяющим началом для них служит стремление авторов постичь законы художественного текста. Для авторов статей предметом изучения явились как обрядовые тексты, собранные во время фольклорных экспедиций, так и произведения русской классики.

В предлагаемый сборник вошли материалы как студентов, уже неоднократно принимавших участие в научных конференциях, так и тех, для кого конференция стала первым шагом в науку. Этим объясняется разный научно-теоретический уровень статей. Однако сборник интересен уже тем, что отражает научные интересы студентов различных вузов Сибири.

Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОЕ ОБЩЕСТВО

Думанский Д. В.

Науч. рук.: д-р культурологии, профессор Миненко Г. Н.

РЕЛИГИОЗНЫЕ ВЗГЛЯДЫ В. С. СОЛОВЬЕВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО САМОСОЗНАНИЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX в.

Перед современной Россией стоит ряд серьезных проблем, затрагивающих различные сферы жизнедеятельности общества. Решение этих проблем зависит от многих факторов но прежде всего от уровня национального самосознания, которое, если исходить из определения условий для создания нации Э. Ренана (или формулы Ренана, как это назвал Хосе Ортега-и-Гассет) есть: «общая слава в прошлом и общая воля в настоящем; воспоминание о совершенных великих делах и готовность к дальнейшим...» [4, с. 11].

Таким образом определяется максимально редуцированное целеполагание, которое находится в зависимости от ментальных особенностей этноса. Это и есть общая воля, предполагающая цель, ради которой этнос готов развиваться, идти на жертвы.

В контексте отечественной философии это есть русская идея.

Сейчас, когда СССР разрушен, а новая модель государства только оформляется, очень важно обратиться к опыту предыдущих поколений. Ибо на пустом месте национальная идея не может возникнуть.

Истоки русского самосознания восходят еще к XI в. и связаны с появлением «Слова о законе и благодати» Иллариона. По словам Ильина, «возраст Русской идеи есть возраст самой России» [Цит. по 2, с. 189]. Эту позицию разделяют и современные исследователи, такие как А. Ф. Замалеев, В. В. Кожинов и др.

Качественно новым этапом в генезисе русского самосознания явилась концепция старца Филофея: «Москва – третий Рим». И, наконец, особенно ярко национальная рефлексия проявила себя в среде интеллигенции XIX – нач. XX вв. **Но если на первых двух стадиях русская идея была тождественна государственной идее (то есть происходила сверху), то на третьем этапе русское самосознание приобрело сложный характер благодаря множеству своих проявлений, часто оппозиционных**

государству. Сейчас Россия находится в подобной (но более сложной ситуации), поэтому обращение именно к третьему этапу представляется наиболее актуальным.

Основная функция интеллигенции, как отмечает польский социолог Хальсинский, – сплотить нацию на основе единства представлений. Но прежде это единство и эти представления должны быть выработаны. Существуют большие разногласия относительно того, выражала ли русская интеллигенция те ценности, которые были свойственны традиционно-русской культуре. Разногласия по этому вопросу возникли в среде самой интеллигенции. Кульминационный их момент – появление сборников «Вехи» и «Из глубины». В целом же стоит отметить, что проблеме русского самосознания посвящено огромное количество работ. Но обращение к данной проблематике в ключе *религиозных* взглядов Вл. Соловьева составляет редкое исключение. Так, например, работа В. К. Кантора «Владимир Соловьев: имперские проблемы всемирной теократии» ставит этот вопрос лишь в контексте государственной идеи и в социальном контексте эпохи.

Обращаясь к Вл. Соловьеву, как к великому русскому мыслителю и «отцу-основателю русской философии», стоит акцентировать внимание на характерных особенностях русской философии. Так, например, Юрий Мамлеев считает, что «русская философия самобытна прежде всего тем, что в определенном ее направлении сама Россия становится в ней “объектом” философии... Такого в отношении собственной страны нигде не было. Другим ее оригинальным плодом, как известно, является религиозная философия начала XX века (фактически полубогословие, полуфилософия, с ее идеалом “богочеловечества”»)» [7, с. 48]. В этом отношении Соловьев, на наш взгляд, является ключевой фигурой, хотя сам Мамлеев этого не признает.

В. С. Соловьев, как философ, фигура неоднозначная. Творчество его охватывает многообразный спектр проблем. В. С. Соловьева, считает Бердяев, с одинаковым правом можно назвать мистиком и рационалистом, православным и католиком, церковным человеком и свободным гностиком. Часто своим его считают противоположные направления. Все это обусловлено внутренним напряженным духовным поиском философа. Наиболее адекватно рассмотрение его религиозных взглядов в контексте эпохи. Основной период его творчества оптимистичен. В. С. Соловьев проводит мысль о том, что преодоление кризиса западной и мировой цивилизации свершится посредством свободной теократии. Причину

кризиса же он усматривал в обезбоживании цивилизации; в позитивизме, который она породила в сознании, и в социализме, который она породила в обществе. Но и в этой ситуации он видел плюс – возможность свободного соединения человечества с Богом. Человечество, пройдя этап безбожный, сольется с Богом не по причине влияния внешних сил, но по доброй воле. Христианство для Соловьева – религия не личного, а общественно-го спасения. Как Христос воплотил в себе две природы – Божественную и человеческую – на индивидуальном уровне, так и богочеловечество должно воплотить эти две природы – только уже на общественном уровне. Человечество же исходя из этого должно быть деятельным, активным в стремлении достижения идеала Богочеловечества. То есть оно должно не только пассивно принимать Божественную благодать, но и реализовывать ее в своей исторической жизни. Наиболее полная реализация этой благодати есть теократическое государство.

Свою теократию Соловьев основывал на принципе троичности. Этот принцип, прототипом для которого выступает христианская Троица, он считал универсальным.

Согласно этому принципу каждая вещь содержит саму себя, свое проявление в мире и единство первого и второго бытия одной и той же вещи. То же самое: Бог-отец – всемирный ум в полноте всех возможностей, Бог-сын как активное воплощение этих потенций, а Св. Дух – единство и исполнение двух лиц в мире.

Наиболее полно концепция теократии выражена в работе В. С. Соловьева «Россия и Вселенская церковь» (1889). Он считал, что духовная власть должна быть сосредоточена в руках римского папы, государственная – в руках русского царя, а благодать – в руках пророков. Под пророчеством он понимал активное воплощение человеческого начала в деле реализации божественной благодати. Работа эта полна противоречий. Так, например, он то признает догмат о непогрешимости папы, то обвиняет его в грехах, то называет Константина равноапостольным, то обвиняет его в том, что он насаждал языческое государство. Важно отметить и тот факт, что симпатии Соловьева к католицизму определялись не догматическими его особенностями, а ярко выраженной, активной позицией в общественной жизни. В «России и Вселенской церкви» представлено также учение о Софии, которое было у него «конкретным и интимно-сердечным выражением его центрального учения о всеединстве, включая глубочайшее патриотическое чувство о первенстве России в системе общечеловеческого прогресса» [5, с. 227]. Важно отметить, что

Соловьев различал два вида единств: «дурное» и «истинное». Последнее отличается от первого тем, что оно «возвышаясь над всякой ограниченной и множественной действительностью, непрестанно пребывает тем, что оно есть, и содержит в себе, определяет и обнаруживает живые силы, единообразные причины и многообразные качества всего существующего» [8, с. 425].

Вера во вселенскую церковь объединяла Вл. Соловьева с Ф. М. Достоевским. В этом можно убедиться, обратившись к «Трем речам памяти Достоевского». В первой речи философ проповедует отказ от эгоизма и собственного превознесения, необходимость внутреннего общения с народом, – прежде всего потому, что у него истинная вера. Во второй речи Вл. Соловьев развивает свою идею вселенской церкви и делает отсылку к Достоевскому: «Истинная церковь, которую проповедовал Достоевский, есть церковь всечеловеческая, прежде всего в том смысле, что в ней должны исчезнуть разногласия и разделения человечества» [5, с. 410]. В третьей речи уже наблюдаются расхождения с Достоевским. Он начинает восхвалять Рим в полном противоречии со взглядами писателя. Таким образом, он высказывается против национализма, черты которого присущи мировоззрению Федора Михайловича. Но Соловьев отнюдь не против того национализма, который выходит на широкую дорогу и становится основой для всеобщего примирения, – того национализма, который Достоевский проповедовал в своей Пушкинской речи. Более радикально здесь Владимир Сергеевич судит о поляках и евреях: «Духовное начало поляков есть католичество, духовное начало евреев есть иудейская религия. Истинно примириться с католичеством и иудейством – значит, прежде всего, отделить в них то, что от Бога, и то, что от людей. Если в нас самих жив интерес к делу Божию на земле, если его святости дороже для нас всех человеческих отношений, если мы пребывающую силу Божию не кладем на одни весы с преходящими делами людей – то сквозь жесткую кору грехов и заблуждений мы различим печать Божественного избрания, во-первых, на католичестве, а затем и на иудействе» [5, с. 412].

Подобного рода размышления могли вызвать наибольшее возмущение только у Константина Леонтьева. По своим общественно политическим взглядам он представлял полную противоположность Владимиру Соловьеву. Он видел спасение России в сильной царской власти. Прогресс, столь ценимый Соловьевым, по мнению Леонтьева, есть не что иное как «антихристов» путь, и народы нужно задержать на этом пути,

к чему и призвана сильная монархия в союзе с церковью. Всеобщее уравнение, по мнению Леонтьева, приведет общество к бесцерковному государству, подготавливая путь антихристу. Стоит отметить, что Леонтьев высоко ценил Соловьева, но, тем не менее, позволял себе резкие высказывания в его адрес. Чаще всего эти высказывания были связаны со спором Вл. Соловьева с наследием славянофилов, который считал, что «смысл существования нации не лежит в них самих, но в существовании человечества... Человечество уже не абстрактное существо, а субстанциональная форма реализуется в христианском мире, во вселенской церкви» [9, с. 178]. Тем не менее, Владимир Соловьев объективно и доброжелательно написал статью о Леонтьеве в словарь Брокгауза и Ефрона, изобразив его честным и добросовестным мыслителем.

Как отмечалось выше, Соловьев не поддерживал точку зрения славянофилов, разделяющих Восток, Запад и Россию. Он исходит из приоритета всечеловеческих ценностей, перед которыми данное деление не имеет первостепенного значения, хотя в своей статье 1877 года «Три силы» он сам фиксирует эти различия, в чем сходен со славянофилами. Но именно по этому вопросу он вступил в длительную полемику с Н. Я. Данилевским. Наиболее полной критика мыслителя представлена в работе «Мнимая борьба с Западом». Здесь он приводит пять основных аргументов, выделенных С. Н. Малявиным в своей работе «История русской социально-философской мысли»:

1. Методы борьбы с Западом – есть продолжение самих западных методов.

2. Нет ясности, что является существенным: теория культурно-исторических типов, противопоставление славянского и романо-германского или взгляд на историю, основанную на национальном начале.

3. Положение о невозможности передачи содержания одной локальной цивилизацией другой не соответствует действительности (в противном случае нельзя объяснить проникновение буддизма в Тибет и Китай из Индии, православия из Византии в Россию).

4. Данилевский аморален – он предлагает политическими методами провоцировать конфликты европейских государств.

5. У Данилевского непомерное национальное самодовольство. Если бы оно было у Петра I, то не было бы и самого Данилевского.

Логику перехода от славянофильской идеи к национализму Соловьев раскрывает следующим образом. «Сначала у старших славянофилов русский народ представлен как носитель вселенской правды. Затем

у Каткова он рассматривается в качестве стихийной силы, независимой от вселенской церкви. Наконец у Данилевского происходит поклонение национальной односторонности русского народа, выраженное в утилитарном стремлении захватить Константинополь и превратить его в столицу своего культурно-исторического типа» [6, с. 78].

Соловьев считает, что это неправильный взгляд на сущность нации, он считает: «...идея нации есть не то, что она думает о себе во времени, но то, что бог думает о ней в вечности» [9, с. 165]. Позже Бердяев начнет свою «Русскую идею» с аналогичной мысли, практически дублируя Соловьева: «Меня будет интересовать не столько вопрос о том, чем эмпирически была Россия, сколь вопрос о том, что замыслил творец о России, умопостигаемый образ русского народа, его идея» [1, с. 13].

Часто Соловьева обвиняют в экуменизме, но, по выражению самого философа, никакой официальной унии с Римом он не предполагал. Просто, по мнению Кантора, Владимир Соловьев попытался выступить с уникальной в истории XIX века «... концепцией не вражды между классами (как Маркс и его последователи), не с отрицанием существующей церкви (как Толстой), не с идеями ниспровержения существующего строя (как русские демократы), не с отрицанием культуры и цивилизации (как Нечаев и Ткачев), не с отрицанием Европы (как Данилевский и поздние славянофилы, включая императора Александра III), но и не с отрицанием России (Печорин и крайние западники), а благодаря сформулированной им теории всеединства постараться найти такую результирующую мирового процесса, которая без насилия и крови разрешила бы европейские, а стало быть, и мировые (что очевидно для европоцентриста Соловьева) проблемы» [3, с. 126–127]. Это была гениальная утопия, но ей не остался верен даже сам Соловьев. Под конец жизни, в 1900 году, выходит его антиутопия «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории с кратким включением повести об антихристе». Работа была выстрадана им. Еще за четыре года до публикации в одном из своих писем он пишет: «Сын человеческий найдет мало веры на земле, то есть и истинно верующие составят меньшинство, большинство же пойдет за антихристом» [3, с. 141]. В «Трех разговорах» Владимир Соловьев приходит к мысли, что реальность осуществленной христианской империи – это искушение антихриста. Самоирония философа чувствуется во многих эпизодах повести. Например, рассказ о месте папского престола в будущем, который было изгнан из Рима, но нашел приют в Петербурге при условии воздержания пропаганды внутри России. И вот образована империя всемирная, о которой так мечтал Соловьев, но теперь эту империю создает

«князь мира сего», который выступает как великий филантроп; при его власти наступает благоденствие человечества, всеобщий мир и сытость. «В первые два года, мирные реформы нового правителя воспринимались нормально, и даже с восторгом. Но на третий год... у многих православных, католиков и евангеликов стали возникать серьезные опасение и антипатии» [10, с. 169]. Первым угадывает ложь православный старец Иоанн, что подчеркивает особую роль православия. Далее кардинал-итальянец Петр II придает его анафеме. Но слияние трех ветвей христианства осуществляется не через их единение в мире сем, а чудесным образом в огне и хаосе бойни, развязанной антихристом накануне второго пришествия. Таким образом, Владимир Соловьев подвел своего рода итог своим национально-религиозно-философским размышлениям.

Великий философ умер, не доведя до конца всего задуманного им, но тем не менее «...Россия получила мощный импульс к самобытному философствованию, опиравшемуся на традиционную религиозность и достижения западной мысли. Все последующие русские мыслители в той или иной степени последователи Соловьева. Они усвоили его основную тему – соборное единение человечества, космическое его преобразование, преодоление смерти» [11, с. 117].

Список литературы

1. Бердяев Н. А. Русская идея. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 624 с.
2. Гулыга А. В. Русская идея и ее творцы. – М.: Соратник, 1995. – 310 с.
3. Кантор В. К. Владимир Соловьев: имперские проблемы всемирной теократии // Вопросы философии. – 1999. – № 6. – С. 126–144.
4. Касьянова К. О русском национальном характере. – М.: Академический Проект, 2003. – 560 с.
5. Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время. – М.: Молодая гвардия, 2000. – 613 с.
6. Малявин С. Н. История русской социально-философской мысли: пособие для вузов. – М.: Дрофа, 2003. – 256 с.
7. Мамлеев Ю. В. Россия вечная. – М.: Аиф-Принт, 2002. – 336 с.
8. Соловьев В. С. Россия и вселенская церковь // Соловьев В. С. Россия и вселенская церковь. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 5–233.
9. Соловьев В. С. Русская идея // Соловьев В. С. Россия и Вселенская церковь. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 5–233.
10. Соловьев В. С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории с кратким включением повести об антихристе. – М.: Товарищество А. Н. Сытин и К^о, 1991. – 192 с.
11. Сохряков Ю. И. Национальная идея в отечественной публицистике XIX – начала XX вв. – М.: Наследие, 2000. – 256 с.

*Митрошенко Н. Н.
Науч. рук.: ст. преподаватель Секретова Л. В.*

РОЛЬ НЕМЕЦКИХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕНТРОВ В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ (на материалах Омской области)

Стремление людей объединяться по этническим корням, по интересам, с целью сохранить и передать молодому поколению свою культуру, национальный язык, обычаи, обряды и т. п., и привело к созданию национальных культурных центров. Во всем мире это стремление рассматривается на политическом, мировом уровне. Создаются условия для создания и работы национальных культурных центров. Подбираются кадры, непосредственно работающие в этой сфере. Ведется большая работа по реанимации национальных культурных ценностей, а также по привлечению молодежи в эти центры, которые сегодня стали настоящими коммуникативными комплексами в культурном пространстве Омского региона.

Под традиционными немецкими культурными центрами понимаются преимущественно такие комплексы материальной и духовной культуры, которые были основаны на традиционном хозяйстве, мировоззрении, существовавших до начала массового промышленного производства и до распространения общих для всех народов культурных норм и элементов. Таким образом элементы немецкой культуры в этих центрах устойчиво сохраняются, бытуют, используются постоянно и в настоящее время. За последние 10 лет наша область, взаимодействуя с Германией, накопила большой опыт в данной сфере международного сотрудничества. Безусловно, в этом сыграло исключительную роль создание на ее территории немецкого национального образования – Азовский район.

В настоящее время в Омской области функционирует 54 центра немецкой культуры, в том числе Областной информационно-методический центр культуры (руководитель Ю. Нейфельд), Областной молодежный методический центр российских немцев (руководитель В. Шульц), немецкая национальная культурная автономия Омской области (руководитель Б. Рейтер), а также Областное немецкое культурное общество «Согласие» (руководитель А. Грасс), Детский немецкий культурный центр «Хоффунг» (руководитель И. Каршева), «Союз немцев Сибири» (руководитель В. Капис), областное общественное движение российских немцев «Возрождение» (руководитель Н. Квашнина) и многие другие филиалы.

Благодаря деятельности этих центров в местах компактного проживания омских немцев заметно оживление национальной культуры, закрепление традиций, возникновение языкового ренессанса. Происходит серьезное осмысление национальной значимости: «Кто мы – российские немцы? Куда идем?».

Подобные учреждения функционируют в строгом соответствии с российским и региональным законодательством (законами «Об общественных объединениях» 1995 г., «О национально-культурной автономии» 1996 г., «О местном самоуправлении в Омской области» и др.) и на основании международных правовых актов (Советско-германского договора от 09.11.1990 г., Соглашения между правительством Германии о поэтапном решении проблем российских немцев от 10.07.1992 г. и Соглашения о культурном сотрудничестве от 16.12.1992 г. и другие).

В разные годы посредниками между Омской областью и Германией выступали различные немецкие организации. Это: ФауДэА (VDA) – Общество поддержки немцев за рубежом, Контактбюро «Омск-Азово», бессменным руководителем которого был господин Д. Шикке, внесший огромный вклад в реализацию гуманитарных проектов в Омской области, ГТЦ (Немецкое общество по техническому сотрудничеству) с его структурным подразделением – Омским филиалом ЗАО «Общество развития Новосибирск МБХ» (г-н Петер).

По согласованию с областной администрацией, органами местного самоуправления ЗАО «Общество развития» осуществляет ряд значимых проектов в области здравоохранения, профессионального образования, поддержки среднего и малого бизнеса, крестьянско-фермерских хозяйств, пропаганды здорового образа жизни, сохранения и развития языка, национальной самобытности немцев Омского Прииртышья и т. д. В чем же заключается идеология поддержки центров немецкой культуры (центров встреч) со стороны «Общества развития»?

Во-первых, Центр немецкой культуры – это российское учреждение национальной культуры, входящее в социальную инфраструктуру соответствующей территории.

Во-вторых, главной заинтересованной стороной в сохранении и развитии уникальной культуры одного из российских народов является не Германия, а Россия.

В-третьих, в соответствии с международным правом, Германия, ГТЦ, Омский филиал ЗАО «Общество развития» только помогают органам власти, общественным структурам в реализации важной государственной задачи по сохранению и развитию языка, обычаев и традиций российских немцев.

Главная цель немецких культурных центров сформулирована как обеспечение благоприятной перспективы для сохранения и развития языка, культуры, обычаев и традиций немцев Сибири.

Отсюда вытекают и основные задачи деятельности национальных учреждений культуры: обучение языку (в области ежегодно в среднем функционируют около 200 групп по изучению немецкого языка), так, например, в Ильичевском центре немецкой культуры работают бесплатные курсы немецкого языка для детей, а также два раза в год организуется лингвистическая площадка; развитие творческих самодеятельных коллективов (вокальные ансамбли «Глория», «Белая Розочка», «Блиц» Детского центра немецкой культуры «Надежда»); организация работы клубов и кружков (в центрах работают 185 подобных формирований, из них 90 – оплачиваемые); участие в общественных и культурных мероприятиях городского, областного, российского и международного масштаба; осуществление межгосударственного обмена учащимися, студентами для повышения уровня их образования; создание музеев и библиотек; осуществление социальной поддержки ветеранов и трудармейцев; предоставление консультаций; сбор материалов; обладающих историко-этнографической ценностью (сегодня центры заняты краеведческой работой по составлению летописей своих сел); содействие установлению побратимских связей между населенными пунктами и территориальными образованиями Омской области и Германии и т. д.

Основным ядром деятельности центров немецкой культуры считается работа с молодежью. Для данной возрастной категории образуются молодежные клубы (например, «Югенд-Ланд» с. Бологое Русско-Полянского района), благодаря чему молодые люди больше знают о культуре своего народа, независимо от того, какой национальности они принадлежат. Участие в проведении различных праздников, тематических вечеров, а также помощь в организации массовых мероприятий значительно снижает тягу части молодежи к отрицательным сторонам современного мира. Ежегодно проводятся мероприятия для детей-инвалидов, для многодетных матерей.

Одним из важных направлений является работа с пожилыми людьми. Щедро накрытые столы, душевное общение, выступления коллективов, танцы позволяют людям пожилого возраста быть уверенными в том, что о них заботятся и не забывают.

Деятельность детских центров немецкой культуры носит открытый, социально-ориентированный характер и нацелена на интернациональное воспитание молодежи, развитие ее творческих способностей и профессиональное становление.

На ежегодных областных немецких фестивалях «Weihnachtsstern», «Maiglockchen», «Phonix» особой гордостью является вокальный ансамбль «Моника», а также проводятся конкурсы, «круглые столы», семинары. Главной задачей при организации культурно-досуговой деятельности фестивалей является возрождение гражданственности и патриотизма.

Язык относится к одной из самых главных составляющих этнической культуры. В нашем регионе в последнее время создано множество объективных и субъективных предпосылок для дальнейшей мотивации изучения немецкого языка. Это и создание в 1992 году Азовского немецкого национального района, и заинтересованность Германии и Омской области в расширении двусторонних связей в сфере экономики, культуры, образования, и открытие в России, в частности в Омской области, представительств различных немецких фирм и учреждений (владея немецким языком человек имеет больше возможностей для профессионального роста), и существование специальных туристических проектов, программ по культурным и молодежным обменов, обменов между учеными и специалистами различных сфер деятельности, и обучение в университетах Германии и т. д.

Одна из важнейших проблем двусторонних связей носит ярко выраженный гуманитарный характер, и все больше и больше дает о себе знать. За последнее десятилетие в Германию эмигрировало около 100 тысяч омичей, в том числе несколько десятков тысяч русских, у которых в Омской области проживает большое количество родственников. Родственно-этнические связи становятся эффективным стимулом к расширению не только гуманитарных, но и деловых, культурных контактов между двумя сторонами. Поэтому в последние годы и наблюдается рост интереса со стороны представителей иных национальностей к немецкому языку, к вопросам, относящимся к правовой, социально-культурной, коммерческой сферам жизни в Германии (в связи с этим возрастает роль Центра как учреждения, дающего соответствующую информацию и консультацию). В таком специфическом регионе, как Омская область, в котором проживает наибольшее количество российских немцев, нельзя идти на резкое сокращение количества групп, изучающих немецкий язык. Ведь потребность у омичей в его изучении остается на стабильно высоком уровне.

В связи с постепенным превращением немецких мононациональных поселений в полинациональные центры, с учетом этого нового фактора, встали перед серьезной проблемой: как организовать работу с населением, ставшим по составу многонациональным. Так как главная цель центра немецкой культуры – это оказание помощи живущим в России немцам

сохранить свою идентичность (в противном случае это будет не центр немецкой культуры, а нечто другое), он все более выступает учреждением межкультурных контактов и диалогов, учреждением, где люди воспитываются в духе искреннего уважения к культурам других народов, настоящим «клубом интернациональной дружбы».

Центры немецкой культуры достойно выполняют свое предназначение и вносят важный вклад в решение этой сложной задачи.

Дмитриева К. А.

*Науч. рук.: д-р культурологии, профессор Кулемзин А. М.
канд. ист. наук, доцент Ковешникова Е. А.*

МУЗЕЙНАЯ ПЕДАГОГИКА В ШКОЛЬНЫХ МУЗЕЯХ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И БЫТА г. КЕМЕРОВО

Сибирь – особая территория. Ее можно назвать прообразом, символом всей России, животворным источником, который и по сей день питает национальную память русского народа.

И все же катастрофически быстро уходит в прошлое русский быт с его глубоко архаическими формами народного творчества. Угроза разрушения и исчезновения культурного нематериального наследия (устные традиции, язык, обычаи, обряды, празднества, традиционные ремесла и промыслы) – это вызов нового времени, эпохи глобализации. Так что сегодня острота проблемы совершенно очевидна.

Современные процессы актуализировали проблему сохранения культурного наследия. Поскольку в настоящее время существует опасность потери ценностей духовного порядка, возникла необходимость изучения, сохранения и передачи традиций, фольклора, форм быта русского народа.

Известно, что в последние годы данной проблеме уделялось большое внимание. Так в работе Жерневской Л. М. «Музеи народного творчества» освещены темы, касающиеся сохранения культуры и искусства русского народа. Эта книга дает наиболее полное описание музеев русской культуры, а также освещает вопросы, связанные с организацией и функционированием данных музеев. Кроме того, проблема сохранения и передачи культурного наследия нашла отражение в ряде статей Вансловой Е. Г. по музейной педагогике. Предложенный в ее работах метод приобщения учащихся к народной культуре с помощью музейных экспонатов широко используется во многих школах г. Кемерово [2, с. 95].

Однако, несмотря на изученность данной проблемы, нельзя сказать, что интерес к народному творчеству проявлялся постоянно. Но сейчас мы находимся на вершине одного из периодов взлета повышенного внимания к нему. Мы достигли понимания того, что без знания своего прошлого – невозможно двигаться к будущему [1, с. 163].

Именно поэтому целью данной работы является: освещение деятельности школьных музеев русской культуры по изучению и сохранению культуры, искусства, быта русского народа, по воспитанию интереса молодежи к нашему национальному достоянию, уважения к прошлому и настоящему.

Русские за свою многовековую историю накопили огромный и своеобразный опыт воспитания подрастающего поколения. Передовые народные традиции живут и в современной русской школе. Сегодня новые музейно-образовательные программы, направленные на приобщение ребенка к культуре, искусству, общечеловеческим ценностям, способны вернуть утерянный опыт прошлого, обогатив его современными достижениями в области музейной педагогики.

Именно поэтому в г. Кемерово развивается сеть школьных музеев. На 2006 год их численность достигла тринадцати. В сравнении с прошлым годом, когда их было всего пять, можно с уверенностью говорить об активизации музейного дела в нашем городе.

Школьный музей на данный момент – это учреждение не только собирающее, хранящее и экспонирующее – теперь это действующий, эффективный культурный центр. Он стремится занять свободное время благополучных детей, минимизировав влияние «улиц», а также увлечь неблагополучных и малообеспеченных, поскольку занятия в музее помогают сплачивать школьный коллектив.

Деятельность школьного музея осуществляется в условиях жесткой конкуренции с другими популярными, интересными, модными занятиями, которым школьники стремятся посвящать свое свободное и несвободное от уроков время. Именно поэтому надо было искать такие формы и методы, такой особый «язык», который позволял бы говорить с современными подростками о вечных ценностях.

Давно известно правило, что лучше всего ребенок учится действуя или играя. Поэтому во многих школьных музеях делают ставку именно на такой подход к обучению.

Например, при некоторых школьных музеях г. Кемерово существуют мастерские, где дети могут лепить из глины, делать сувениры из бисера, лозы, дерева. Занятия, направленные на изучение культуры, быта,

искусства русского народа, проводятся в специально организованной предметно-пространственной среде, заполненной старинными предметами быта: все их можно потрогать и осмотреть. Школьники постарше посещают театрализованную студию, где опять-таки, помимо танцев и песен, знакомятся с историей костюма, обычаями и обрядами разных эпох. Именно силами этой студии организуются и проводятся старинные русские праздники: в январе – святки, в феврале – Масленица, в марте-апреле – Красная горка.

Также в мастерских ребята обучаются традиционной вышивке, шитью, вязанию. Эта работа помогает школьникам закрепить знания, полученные на теоретических уроках, о русском декоративно-прикладном искусстве, о русских промыслах: Гжели, Городце, Хохломе, Дымкове, о русской народной игрушке, учит детей различать особенности, характерные для каждого вида росписи. Разрабатываются специальные программы, мероприятия. В конце учебного года школьным музеем осуществляется выставочный показ предметов декоративно-прикладного искусства, сделанных руками детей.

Но даже такая работа заключает в себе множество проблем. И в данном случае это подход к деятельности мастерских.

Беседуя с их членами, выяснилось, что многие дети смысл работы кружка видят лишь в том, чтобы научиться шить, вязать или вышивать. Хотя изначально педагогами была поставлена совсем другая цель. Именно поэтому в школах, где осуществляется подобная работа, были разработаны уроки, для проведения их на базе школьного музея: «Как родилась рубашка», «Что можно сделать из дерева и глины?», «Бабушкин сундук» и пр. Кроме того учителя-предметники и учителя начальных классов также имеют возможность давать уроки по конкретным дисциплинам на базе музея, используя экспонаты в качестве наглядного материала.

В силу этого были разработаны специальные положения, с использованием которых занятия в школьном музее должны были стать более продуктивными и интересными:

- включать в обучение игровые моменты и занимательный материал;
- опираться на интерес, знания и опыт учащихся;
- направлять учащихся на самостоятельный поиск материала и реализацию поставленных задач.

Все это помогает ребятам осознать смысл деятельности кружка, воспитывает в них интерес к истории своего края, трудолюбие и ответственность в сбережении и развитии лучших народных традиций.

Практической деятельностью музейной педагогики являются и экспедиции в деревни с целью сбора предметов и информации для школьного музея. Дети в обстановке деревенского быта общаются со старожилками, в результате чего собирают массу ценной информации о традиционных промыслах, празднествах, обрядах. Также учащиеся изучают русские народные песни и поют их вместе с жителями деревни, деревенские умельцы с удовольствием обучают школьников различным ремеслам. В ходе экспедиции пополняются и фонды школьного музея. Жители деревень отдают, казалось бы, ненужные, пылящиеся на чердаках и в кладовках вещи, которые затем становятся ценнейшими экспонатами в школьном музее. Подобные экспедиции порой длятся несколько недель, но, даже несмотря на это, многие учащиеся отмечают данную работу как наиболее интересную и продуктивную.

Но столь интенсивная деятельность школьных музеев несет в себе еще целый ряд проблем:

1. **Проблема кадров:** в штатном расписании школы нет руководителя школьного музея. Эти обязанности возлагаются на педагога дополнительного образования, который не имеет специальной подготовки к работе с детьми в школьном музее.

2. **Проблема финансирования:** все программы, которые осуществляются в музее, требуют финансовых вложений. Даже материал, с которым работают дети: будь то нитки, бумага, дерево или ткань – все это требует денежных средств. Не говоря уже о долгосрочных экспедициях, которые вынужденно оплачиваются родителями школьников, так как руководство школы не выделяет деньги на нужды музея.

3. **Проблема распространения музейной педагогики:** не в каждой школе, даже в той, в которой музей существует довольно долгое время, используются формы работы с детьми на основе музейной педагогики. Как правило, эта работа ограничивается обзорной или тематической экскурсиями, тем минимумом, который требуется для функционирования любого музея.

Способ решения данных проблем – в массовой пропаганде ценностей русской культуры: в проведении праздников, основанных на традициях русского народа, театрализованных экскурсий. Привлекая внимание педагогов и учащихся, нужно заинтересовать их идеей использования подобных форм работы на базе их школьного музея. Так как музейная педагогика может оказать неоценимую помощь в процессе воспитания. Она может помочь ребенку стать творческой личностью, определить свою жизненную позицию и выработать такую систему ценностей, при которой ребенок будет стремиться стать творцом, а не потребителем.

Список литературы

1. Ванслова Е. Г. Музей и школа. – М., 1985. – 350 с.
2. Жерневская Л. М. Музеи народного творчества. – М., 1984. – 153 с.
3. Музейная педагогика в школе. – СПб., 1994. – 157 с. – (Гос. русский музей. Гимназия при русском музее).

Тайшина С. Ю.

Науч. рук.: канд. ист. наук, доцент Ковешникова Е. А.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ФОРМ И МЕТОДОВ РАБОТЫ С ПОСЕТИТЕЛЯМИ В МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОМ КОМПЛЕКСЕ ПОЖАРНОЙ ОХРАНЫ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

С развитием музейно-выставочного комплекса Пожарной охраны, который ведет свою работу с посетителями разных возрастных категорий, в нем развиваются инновационные методы работы с музейной аудиторией.

Цель данного исследования – рассмотреть несколько форм и методов музейной работы, на наш взгляд, самых интересных, эффективных.

Как известно, самый популярный и особый вид музейной коммуникации, который применяется во всех музеях мира, – это экскурсия.

Актуальность темы заключается в следующем: в музее используются не просто традиционную форму экскурсии, а с применением новых методов – экскурсию с просмотром видеофильма.

Этот метод используют не все музеи в Кемеровской области, а в музее Пожарной охраны он активно практикуется и совершенствуется.

Он заключается в том, что после прослушивания группой экскурсии экскурсовод приглашает пройти группу в актовЫй зал, где, в зависимости от возрастной категории группы, экскурсовод включает видеофильм или мультфильм по тематике проведенной экскурсии. Во время просмотра видеофильма (мультфильма) экскурсовод не покидает группу, а комментирует видеофильм (мультфильм), для того чтобы группа лучше усваивала новый материал и визуально запоминала ту или иную информацию.

Например, если в музей пришла группа дошкольного или младшего школьного возраста, то им демонстрируется мультфильм о том, что делать, если они одни находятся в квартире и в это время у них что-то загорелось. Если же группа старшего школьного возраста, то для них показывают документальный фильм по тематике экскурсии, которую они до этого прослушали.

В видеотеке музейно-выставочного комплекса предусмотрены фильмы для всех возрастных категорий и уже накоплен определенный опыт работы с ней.

Если группа младшего школьного возраста отказывается от просмотра видеofilmа, то по окончании экскурсии экскурсовод предлагает поиграть в какие-либо игры (экскурсия с элементом игры). Дети отгадывают шарады, загадки или кроссворды по тематике проведенной экскурсии, а правильные ответы они ищут среди музейных экспонатов. Это второй инновационный метод. Такой метод с элементом игры заинтересовывает детей, активизирует и развивает их мышление.

Следующий, наиболее интересный метод работы с посетителями – это выездные мероприятия музея с музейными предметами в парки, лагеря, школы [5, с. 305].

Так, например, летом прошлого года сотрудники музея проводили в Кемеровском «Парке Чудес» выездное мероприятие. Они представили настоящий ручной насос, из которого посетители парка могли попробовать струей воды попасть в мишень.

Еще одно из интереснейших мероприятий – это выезд сотрудников музея в школы и лагеря с разными экспонатами. Например, костюмы пожарных, которые дети учатся и пробуют одевать, летом 2005 года брали в лагерь «Спутник», а такие экспонаты, как макеты первых пожарных автомобилей, берут в школы – они демонстрируют детям историю пожарных автомобилей. При общении детей с музейными предметами у них появляется представление об истории Пожарной охраны, воспитывается патриотизм, и дети начинают понимать, как сложна и нужна работа пожарных. Хотелось бы заметить, что такой метод работы с детьми в музейной педагогике называют «музей в чемодане».

Одна из новых форм работы с посетителями – это работа при музее клубного кружка спасательного студенческого отряда «Омега», который начал вести свою работу с 20 апреля 2005 года. Отряд образован на базе отдела пропаганды и общественных связей КОУМЦ ГО ЧС. Руководителем является опытный методист Центра противопожарной пропаганды и общественных связей ГПС, кандидат исторических наук Тараканов Андрей Владимирович [1, с. 126].

Общая численность отряда составляет 10 человек, из них 2 сотрудника Центра противопожарной пропаганды и общественных связей Государственной пожарной службы и 8 студентов, обучающихся на 2, 4 и 5-м курсах Кемеровского государственного университета и Кемеровского государственного университета культуры и искусств (факультет культурологии).

Шесть человек прошли курс первоначальной подготовки спасателей на базе КОУМЦ ГО ЧС, Кемеровской службы спасения и ПСС Кемеровской области. Также проходит обучение всех членов отряда на базе СПЧ-6, ПЧ-4, ГИМС, ООО «Пирант», Центра противопожарной пропаганды и общественных связей ГПС.

Протоколом ТАК Кемеровской области № 21 от 23.12.2005 года 6 членов отряда были аттестованы по квалификации «спасатель (общественник)».

Основное направление деятельности отряда «Омега» – пропаганда безопасного поведения при чрезвычайных ситуациях, пропаганда спасательного дела.

За время существования студенческий спасательный отряд «Омега» организовал и принял участие во многих разноплановых мероприятиях, в том числе:

- Работа в городских и загородных лагерях (11 городских и 4 загородных лагеря, в мероприятиях приняло участие более 1300 детей). Члены студенческого отряда проводили с детьми мероприятия, посвященные безопасному поведению при ЧС (землетрясения, наводнения, ураганы, пожары и др.).

- Разработка и проведение КВН «Внимание! Опасность!» (апрель 2005 – школа № 7; ноябрь 2005 – школа № 2).

- Участие в круглом столе «Крупнейшие пожары в истории нашего города» (совместное мероприятие КОУМЦ ГО ЧС и музея-заповедника «Красная Горка», приуроченное к 100-летию Российского огнетушителя) (апрель 2005 года).

- Участие в работе областной «Школы безопасности» (судейство на этапах «Техногенная катастрофа» и «Поиск радиоактивного предмета») (июль 2005 года).

- Участие в акциях Пожарно-спасательной выставки (праздник Иван Купала в «Парке чудес»), ГУ МЧС России по КО (акция, посвященная 15-летию МЧС, проводилась в Парке Победы им. Г. К. Жукова в сентябре 2005 года).

- Участие в работе «Школы выживания» (ноябрь 2005), проходящей в дни школьных каникул в начальной школе № 2 (участники «Школы выживания – 75 школьников 1–4-х классов из 8 школ Кировского района). В январе 2006 года состоялся очередной сезон «Школы выживания», в котором отряд также принимал участие.

О деятельности Студенческого отряда «Омега» был снят и показан небольшой сюжет в программе «Служба 05. Экстренный вызов» (май 2005 года), была публикация в газете «Комсомолец Кузбасса», под

названием – «Спасатель – не женское дело???» (октябрь 2005 года). Также отряд «Омега» несколько раз упоминался в средствах массовых информационных и в сети Интернет.

Отмечая все положительные качества музея, хотелось бы сказать, что в музее существуют проблемы в применении новых методических приемов. Главная проблема в том, что в музее отсутствуют квалифицированные специалисты, сотрудники музея не имеют специального образования, в лучшем случае они окончили исторический факультет.

Еще одна из основных проблем – в музее не проводилось никаких социологических исследований (анкетирование). Мы считаем, что такие исследования необходимо проводить для изучения музейной аудитории, чтобы правильно выстроить работу с ней. Это нужно для развития коммуникативных связей музея.

Предлагается внедрить следующие методы работы с посетителями в музейно-выставочном комплексе Пожарной охраны:

1. Экскурсии, основанные на игровой методике с включением сценарных фрагментов, ориентированных как на детскую аудиторию, так и на взрослую.

2. Для детей младшего дошкольного и школьного возраста после экскурсии можно дать задание нарисовать рисунок на тему «Что я увидел в музее», а эти рисунки затем можно использовать на выставке детских рисунков. Этот метод мне удалось применить во время практики, и в ближайшем будущем будет представлена выставка рисунков под названием «Музей глазами детей».

3. Для школьников средней и старшей возрастной группы, а также взрослой аудитории можно устраивать в музее научно-просветительские беседы и мероприятия, где ребята будут выступать с докладами или рефератами по противопожарной безопасности. По темам своих рефератов они могут работать над экспозициями и с экспонатами.

4. Для школьной аудитории можно проводить олимпиады или конкурсы, где задания могут быть самыми разнообразными. Например, раскрыть на музейных материалах историческое событие и дать его оценку, проанализировать и охарактеризовать какой-либо пожар, рассказать, как вести себя в той или иной ЧС. Такие олимпиады способствуют приобретению знаний, умению самостоятельно мыслить, приобщают участников к работе в музее.

5. Можно устраивать тематические вечера, где участники вечера будут обсуждать какую-либо проблему или пригласить на этот вечер ветеранов какого-либо события и побеседовать с ними.

Таким образом, музей одновременно будет включен и в образовательную и досуговую сферу учащихся.

Делая выводы о работе с музейной аудиторией, надо отметить, что музей с каждым годом совершенствует традиционные и внедряет инновационные формы и методы работы с посетителями. Сотрудники музея с удовольствием принимают новаторские разработки студентов, которые затем применяют на практике. Поэтому у музея есть хорошая перспектива для развития.

Список литературы

1. Ванслова Е. Г. Музей и школа. – М., 1985. – 350 с.
2. Ванслова Е. Г. Музейный всеобуч (научно-практические рекомендации). – М., 1989. – 158 с.
3. Коваль М. Ю. Дети в музее: размышления психолога // Музееведение. Воспитание подростков в музее: теория, методология, практика. – М., 1989. – 234 с.
4. Коссова И. М. Культурно-образовательная деятельность музеев: сборник трудов творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела АПРИКТ. – М., 1997. – 430 с.
5. Юренева Т. Ю. Музееведение: учебник для высшей школы. – М., 2004. – 560 с.

Устюжанина М. Ю.

Науч. рук.: канд. ист. наук, доцент Ковешникова Е. А.

РАЗРАБОТКА ДИЗАЙНА ЭКСПОЗИЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ ВЫПУСКНИКАМ КемГУКИ

Современный мир – сфера существования современного человека – резко отличается по своим характеристикам от мира прошлого. Для него характерны контрасты высокой технологии и первобытных инстинктов; развитый интеллект, новые материалы, сложнейшие механизмы, электроника, грандиозные проекты, удивительная фантазия.

Радикально меняется содержание нашего сознания. Человек вынужден учиться жить в условиях непостоянства не только реальности, но и самого знания о ней.

Проблема проектировщика, работающего в современном мире, заключается не только в овладении этим новым сознанием, но и в использовании его как инструмента для преобразующего контакта с окружающей его непрерывно меняющейся реальностью. Быть открытым к такой жизни – значит владеть точным ощущением духа времени.

Характерная для нашего времени быстрая смена качественных характеристик образа жизни привела к появлению множества новых видов деятельности, новых профессий, прежде всего дизайна. Дизайнер является носителем сознания нового типа, связанного с необходимостью ощущать дух времени и понимать структуру сегодняшнего социума.

Дизайнер един в двух лицах: он открыт как художник, умен и умел как ремесленник-профессионал. Об изменении статуса художника в 1918 г. Н. А. Бердяев писал, что мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни. Эти слова не потеряли своей актуальности и сегодня.

В экспозиционном проектировании произвол музейных работников, беспрекословное следование тематическим планам выливаются в вереницу однообразных стендов с цитатами, таблицами, текстами, копиями, муляжами и традиционными витринами с костюмами. В этом случае работа экспозиционера сводится к функциям продавца, расставляющего на витрине товар и заботящегося о том, чтобы все было доступно, обозначено, читаемо. Такая экспозиция не претендует на то, чтобы стать самостоятельным произведением пространственного искусства, а значит, не рождает новой реальности и не переходит из жанра «культурного события в жизни города» в статус социокультурного явления.

Позиция же музейного дизайнера, исповедующего «открытое проектирование», открыта и к вещи, и к образу в равной степени, избегает как безразличия, так и субъективизма. Такой дизайнер пропускает мир через себя, является частью мира. Он должен быть открытым миру, свободным от готовых формул восприятия, должен, как бы ничего не помня, создавать язык, форму высказывания каждый раз заново, впервые; как профессионал он должен понимать задачи, которые ставит реальность, и уметь решать их.

Таким образом, однообразие музейных экспозиций и желание создать экспозицию, отличную от типовых, обусловило интерес к данной проблеме. Решением проблемы будет разработка концепции и дизайна экспозиции, посвященной выпускникам КемГУКИ.

Следовательно, экспозиция преследует цель показать жизнь, научные и творческие достижения лучших выпускников КемГУКИ.

Задачами исследования являются:

- 1) Разработка функционального, яркого, эстетичного и удобного для просмотра дизайна экспозиции.
- 2) Использование в данной экспозиции современных материалов, технических средств, креативного светового решения.
- 3) Создание наиболее мобильной, эффектной, ясной и максимально доступной для посетителей экспозиции.

Главной дизайнерской идеей является «парение» экспозиции в воздухе, за счет световых эффектов и преимущественно использование такого материала, как стекло. Поэтому все оборудование, такое как полки, вращающиеся витрины и стилизованные столики, должно быть изготовлено из стекла. Это придаст экспозиции легкость и невесомость.

Структура экспозиции состоит из трех условно разделяющихся зон: экспозиционного центра, перед которым располагается вращающаяся пирамидальной формы стеклянная витрина с полками, на металлической подставке, подсвечивающаяся снизу.

По бокам от экспозиционного центра, как зеркальное отображение, располагаются полки прямоугольной формы, с косой крышкой. Нижняя часть полок деревянная, а сама крышка, задняя стенка и бока – из стекла. Подвешиваются такие полки на расстоянии 1 м от пола.

Между полками располагаются стилизованные столики, высотой 1 м.

Столешница такого столика располагается на небольшой колонне и представляет собой деревянное основание, на которое ставится стеклянная коробообразная крышка.

На некотором расстоянии от этой композиции располагаются вращающиеся стеклянные витрины цилиндрической формы, на металлической подставке. Внутри таких витрин размещены стеклянные полки. Витрины достигают 1,7 м высоты.

Над полками располагаются рамки под фотографии выпускников, между полками – пояснительный текст.

Экспозиционный центр увенчан портретами преподавателей.

Под потолком ниши – гипсокартонная конструкция, которая зрительно усложняет пространство. Также в нее помещены софиты, которые освещают полки, столики и витрины сверху. Дополнительная подсветка располагается снизу на вращающихся витринах.

Снизу вдоль всей стены также помещена подсветка. Тем самым она облегчает стену в целом и еще более подчеркивает воздушность экспозиции.

Несколько слов хотелось бы сказать о цветовом решении. Многие ученые-музеееды советского периода считают, что цвета должны быть успокаивающими, расслабляющими. Поэтому так часто в музеях можно встретить серые, зеленые, коричневые, синие цвета, причем выбраны не лучшие их оттенки. И все мы, конечно же, испытывали на себе, что такие цвета действуют даже угнетающе. При всем желании дослушать экскурсию до конца, мы замечаем, что нас начинает тянуть ко сну, даже при самом интересном проведении экскурсии. Поэтому в данной экспозиции используются более жизнерадостные, контрастные цвета. Хотя оттенок цвета выбран не яркий, например, светло-фиолетовый и холодный розовый, но такие цвета освежают экспозицию и делают ее самобытной.

Данная концепция, по нашему мнению, представлена в жанре «открытого проектирования». Возможно даже, что такое проектирование – продукт времени, следствие нашей бедности, от которой мы не имеем права и не хотим отворачиваться. Возможно, завтра мы будем проектировать абсолютно «закрыто», то есть сочинять самые невероятные ситуации, технологии, эффекты, а сфера производства будет наперебой вырывать у нас эти идеи, провоцируя на новые.

Раздел 2. РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ РЕШЕНИЯ

*А. В. Свиряков,
Науч. рук.: ст. преподаватель Зубов А. Е.*

К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ В ПОСТАНОВКАХ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Степень исторической достоверности визуального решения спектакля при постановке классики в различные периоды истории русского и советского театра рассматривалась по-разному. На рубеже XIX–XX веков новаторскими были исторически точные постановки МХТ раннего периода, с поиском подлинных костюмов, деталей оформления. Это были «Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного», то, что К. С. Станиславский назвал *«историко-бытовой»* линией репертуара МХТ [4, с. 208]. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко взяли на вооружение принцип абсолютной исторической правды. «В своем... революционном стремлении, ради обновления искусства, мы объявили войну всякой условности в театре... в игре, постановке, декорациях, костюмах, трактовке пьесы и проч.» [4, с. 189]. Эта достоверность воссоздания эпохи была действительно революционной по отношению к штамповой «историчности» театра конца XIX века.

В 1920-х годах, во времена режиссерских поисков новых ходов, в театре стала доминировать другая тенденция. В «Эрике XIV» Е. Вахтангова, в «Федре» А. Таирова, различных постановках В. Мейерхольда реставрационность сценографии и решения костюмов героев пьесы сменилась принципом «сцена есть площадка для игры». Вместо исторического костюма актеры играли в «прозодежде», условных костюмных конструкциях, создавали сценическую игровую среду из «подручных средств», как в знаменитой «Принцессе Турандот» Е. Вахтангова. «Декорация была похожа на игрушечное строение, сложенное руками неразумного дитя. Она помещалась на наклонной поверхности и состояла из нескольких выгнутых арками плоскостей, в которых на разных уровнях были прорезаны входы и выходы, арки и окна» [3, с. 22].

После многих перемен, произошедших в нашей стране и в советском театре, после того, как произошло изменение взглядов, мировоззрения людей, на сцене вновь стало преобладать «охранительное», музейно-достоверное направление. А. Д. Попов в задании художнику при постановке «Мещан» М. Горького пишет: «Затем прошу вас собрать фотоматериал по эпохе. Старые фотографии, иллюстрированные журналы 1900–1902 года» [1, с. 380]. Он же упоминает, что в постановке знаменитого «Укрощения строптивой» в ЦТСА «единая площадка для всего спектакля была оформлена сукнами, расписанными в манере и тематике старых английских гобеленов. Эти “гобелены”, а также ренессансный орнамент на портале, на дверях и мебели вводили зрителя в эпоху» [1, с. 381]. Об этом же пишет и художник спектакля Н. Шифрин: «Хотя Шекспир и писал об Италии, он смотрел на нее через свои “английские очки”. Действие всех его пьес – происходит ли оно в Италии, Дании или Греции – пропитано английской жизнью, английским бытом. Значит, Италию лучше всего показывать через английскую бытовую вещь» [6, с. 28]. Предполагалось, очевидно, что зритель отметит несоответствие итальянского стиля пьесы английскому в спектакле и сможет оценить заложенный в таком смещении смысл.

В 1960-х годах вновь наступает эпоха условности в визуальном решении спектаклей. Работы Д. Боровского, М. Китаева, Э. Кочергина, многих других снимают с исторической пьесы налет музейности, неприкосновенности. Вновь идут активные поиски в стилизации, передаче обобщенного ощущения эпохи, автора, конкретной пьесы.

В то время, в борьбе с жизнеподобными, но лишенными образности сценографическими решениями, эта тенденция была плодотворна. Ее сформулировал Г. А. Товстоногов: «Классиков надо играть как современных драматургов» [5, с. 115]. Он же, полемизируя с лишенной образа музейностью, говорил: «Знание истории – необходимая предпосылка, но не самоцель. Театр должен не иллюстрировать, а осмыслять и воссоздавать историю» [5, с. 107]. Великий сценограф Йозеф Свобода говорил о воссоздании точной исторической действительности: «Заниматься реконструкцией подобного рода мне неинтересно, я не люблю академических, музейных постановок» [2, с. 39].

Но сегодня в стремлении реализовать мысль, свое видение классической пьесы, режиссеры (и художники) очень часто совсем игнорируют историческую достоверность, считая ее, очевидно, не столь необходимой по сравнению с современностью трактовки идеи. Создается ощущение, что современная режиссура визуальное воссоздание исторической эпохи

вообще исключила из задач театра. А ведь донести современную мысль в классической пьесе можно и не одевая героев в джинсы и обставляя сцену кубами.

Сегодняшняя тенденция упрощенчества, легкодоступности культуры затронула и театр. Зрителю нет необходимости работать над собой, прилагать труд для восприятия искусства. Сегодняшний зритель (да, возможно, и многие режиссеры) уже не оценят тонкости переноса действия «Укрощения строптивой» из ренессансной Италии в ренессансную же Англию. Нечто «старинное» – и все. Проблема зрителя в зале, его восприятие спектакля, образованность, ассоциативный ряд – вечный вопрос театра. «Глупо сегодня играть Шиллера в той манере, которая была свойственна артистам начала прошлого века. ... Став на этот путь, мы приходим к необходимости реставрации техники старого театра, его архитектуры. Но мы же никогда не сможем реставрировать зрителей в зале!.. Вместе со смертью зрителей умирают и выразительные приемы, понятные этим зрителям» [5, с. 114–115].

Зритель, сидящий в зале, всегда чем-то влияет на режиссера и на произведение, которое он смотрит. Для кого и для чего сейчас воссоздавать истинные приметы эпохи и времени, не всякий зритель сейчас способен отличить моду 1860-х годов в раннем Островском от 1880-х в поздних его пьесах. Может случиться, что будущие поколения будут считать, что Ромео и Джульетта жили лет 30 назад и познакомились в ночном клубе. Очень эффектный фильм Б. Лурмана вполне может затмить в сознании молодого человека, не читавшего Шекспира, историческую составляющую великой трагедии.

И все же ни Товстоногов, ни А. Эфрос, ни М. Ефремов, ни большинство великих режиссеров конца XX века не исключали исторический, познавательный аспект вообще из задач, стоящих перед театром. «Без знания истории, быта, нравов нельзя поставить классический спектакль» [5, с. 107]. Не превращая сцену в филиал исторического музея, можно все же донести суть классической пьесы до зрителя без прямолинейного переноса действия в XXI век или некую «вневременную» среду. А такого рода решения достаточно часты на сегодняшней сцене.

В новосибирском театре «Красный факел» идет спектакль «Ричард III». Тема шекспировской пьесы актуальна во все времена, это «произведение, в котором с огромной трагической силой поставлен вопрос о власти, государственности и личности. Разве мы не становились неоднократно свидетелями того, как власть превращалась в средство само-

утверждения личности?» [5, с. 119]. И во времена исторические, и сегодня безудержное стремление к вершине власти уничтожает и все вокруг, и самого человека. Но вопрос современности решен театром (режиссер – итальянец Р. Сотилли) в логике прямых указующих знаков. История Ричарда Глостера представлена как его предвыборная кампания со всеми реалиями наших дней – рекламными плакатами, интервью в фойе перед телекамерами, агитирующими лицами. Ни в пространственном решении спектакля, ни в костюмах нет и попытки воссоздать что-то из прошлого, хоть как-то конкретизировать эпоху действия пьесы Шекспира. Напротив, знаки сегодняшнего (а точнее, уже несколько вчерашнего) дня представлены в кричащем изобилии. И хотя спектакль отнюдь не является неудачей театра, в нем есть интересные актерские работы, режиссерские находки, но буквальное осовременивание привело к его преждевременному старению. Сегодня, в 2006 году, тема выборов, ответственности или безответственности народа, своим непротивлением создающего на троне очередного Ричарда, уже не очень волнует зрителей «Красного факела». Мы привыкли и к телеинтервью, и к рекламным листовкам, и к оголтелой лжи претендентов на власть. Сегодняшние знаки нас эмоционально не трогают, а до вечного смысла шекспировской пьесы театр не дошел.

Много шума вызвала постановка в Новосибирском государственном академическом театре оперы и балета оперы «Аида» в сверхсовременной трактовке Д. Чернякова. Камуфляж и автоматы, стреляющий XXI век вместо условной, привычной зрителям (и тоже исторически вполне приблизительной) древнеегипетской жизни породили споры, скандалы и конфликты. Если это было одной из задач режиссера – цель достигнута вполне. Кстати, такого рода революционные постановки в одном из самых неподвижных видов театра – оперном – могут быть и полезны, заставляя через шок взглянуть на давно знакомое произведение по-новому, вернуть театр к «первопрочтению» материала.

Драматический театр этот этап «шоковых трактовок» уже давно прошел, его почти невозможно потрясти новизной решения, переносом места, времени действия. Да и нужно ли? Все-таки основной вопрос – ради чего. Почти забытая драматургия П. Мариво у режиссера Д. Чернякова в спектакле «Двойное непостоянство» (Молодежный академический театр «Глобус») смотрится на одном дыхании, и здесь не мешают пиджаки, рюкзак, изящные современные сапоги на героинях. Заряд человеческих отношений, страстей, интриг, вскрытых в пьесе, настолько силен, что на историческую составляющую, будь она в спектакле, внимания зрителей, возможно, и не хватило бы. Там же, где содержательная часть

спектакля, его основная мысль выражены менее ясно, обращаешь внимание и на исторические несоответствия, эклектику. Такова последняя премьера театра «Глобус» – «Безумный мир, господи!» по пьесе современника Шекспира Т. Мидлтона, поставленная И. Коняевым. Условно-исторические костюмы, эффектная декорация, обращенная скорее к XVIII–XIX веку, чем к шекспировской эпохе, и не очень четко построенная структура спектакля создают сумбурное ощущение.

«Тартюф» в «Красном факеле» в постановке А. Прикотенко также не имеет никакого отношения к мольеровской эпохе. Сознательное и демонстративное разрушение режиссером всех и всяческих стереотипов, своего рода принцип «изменить все, что окажется возможным» (включая переписывание текста) заставляет вспомнить опыт советского театра 20-х годов прошлого века, эксперименты ТРАМов, В. Э. Мейерхольда. Спектакль получился живым, энергичным, «булгаковским» и совсем не «мольеровским». Более ранняя премьера театра, «Кабала святош» М. Булгакова, напротив, при замечательном оформлении О. Головки, страдает традиционализмом, повторением уже известного в решениях этой пьесы.

Анализируя события, происходящие в театре и в мире, мы снова и снова убеждаемся в скоротечности моды. Эффектные спектакли, созданные в русле «осовременивания» визуального решения, сегодня уже не становятся событиями. Вневременные костюмы и абстрактная декорация уже не интересны сами по себе. Зритель хочет в театре «узнавать» уже знакомое в отношениях людей и «познавать» нечто незнакомое – о мире и искусстве, о costume и материальном мире прошлого. Кроме того, историческая достоверность, подлинность материальной среды создает особую атмосферу спектакля, глубинность в существовании актера. Так, знаменитые спектакли А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека» и «Серсо» создавались режиссером в предельной и человеческой, и историко-бытовой достоверности, которая стала принципом его театра.

И, возможно, вскоре войдет в моду историческая достоверность на сцене, революционным станет спектакль, где будет стоять точная мебель эпохи, о которой идет речь, будут играть актеры в исторически точных костюмах, будет звучать речь автора, а не сегодняшних «соавторов». И если историческая точность дополнит, а не заменит жизнь человеческого духа, если атмосфера времени соединится с подлинными чувствами персонажей – это направление может обогатить и развить сегодняшний театр.

Список литературы

1. Попов А. Д. Творческое наследие. – М.: ВТО, 1979. – Кн. 1. – 520 с.
2. Свобода Й. Тайна театрального пространства: Лекции по сценографии / пер. с итал. А. Часовниковой. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1999. – 152 с.
3. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Евгений Вахтангов. – Л.: Искусство, 1987. – 248 с.
4. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1954. – Т. 1. – 516 с.
5. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены / сост. Ю. С. Рыбаков; предисловие К. Рудницкого. – Л.: Искусство, 1980. – Кн. 1: О профессии режиссера. – 303 с.
6. Шифрин Н. А. Художник в театре. – Л.: Художник РСФСР, 1964. – 112 с.

А. С. Блошко

Науч. рук.: доцент Никулькова Н. А.

ПРОБЛЕМА «СОВРЕМЕННОСТИ» В ТЕАТРЕ

В настоящее время в театре стало очень модным ставить современные пьесы, а также переделывать классические произведения на «современный» лад. Здесь и возникает первый вопрос: а какой он, «современный лад»? Что это за понятие? Многие думают, что, для того чтобы сделать пьесу современной, достаточно одеть актеров в джинсы, кожу, надеть им на голову банданы, бейсболки, обувь в кроссовки – и дело пойдет! Пьеса вдруг преобразится и станет современной. Для полного эффекта необходимо их еще вооружить, желательно чем-нибудь огнестрельным и желательно настоящим! Но ведь дело совсем не в форме, а в содержании. Современный театр должен отражать современные проблемы. Актуальность – вот еще одно важнейшее слово в разговоре о современном театре.

«Современный театр – это современная идея, выраженная в современной форме... Можно написать пьесу, действие которой происходит не в наши дни, но пьеса будет современной. Можно написать пьесу, действие которой происходит сегодня, но пьеса не будет современной. Можно сыграть классическую пьесу современно и современную пьесу старомодно» [5, с. 74]. Эти мысли Товстоногова как нельзя более полно описывают задачи художников, создающих спектакль. Прежде всего, необходимо понять для самого себя, что я хочу от будущего спектакля, проще говоря – какова сверхзадача и сверхсверхзадача спектакля. В первую очередь это относится к режиссеру, но и актерскую сверхза-

дачу никто не отменял. А когда ясна внутренняя жизнь, не все ли равно: в рясе ты или в джинсах, на лугу или на баррикаде. Но для осознания этой внутренней жизни необходимо погрузить себя в эпоху того времени, в котором происходит действие пьесы. Нужно понять истинную природу чувств и конфликта персонажей. Станиславский, которого так любят обвинять в натурализме, говорил: «На сцене играется не результат того или иного чувства, а совершается ряд действий, которые в совокупности раскрывают жизнь человеческого духа. Каждое маленькое действие выполняйте точно, доводя его до абсолютной точности, до полного натурализма» [3, с. 241].

В одной и той же пьесе каждый режиссер видит что-то свое, не похожее на других, но все же нельзя «привносить в произведение нечто ему не свойственное. Я убежден: даже очень интересные домыслы, если они не подсказаны автором, могут привести в “опасную зону” прежде всего потому, что логика автора-классика все равно окажется сильнее режиссерской фантазии» [6, с. 63]. Когда режиссер пытается переделать пьесу «под себя», обычно получается «адская» смесь из мыслей драматурга и режиссера, порой не только разных, но противоречащих друг другу. В каждой пьесе необходимо понять суть пьесы, стержень, заложенный автором. У многих классиков существует что-то свое, без чего невозможно поставить его пьесу. Так, Чехов немыслим без любви. Это чувство пронизывает все его произведения и все что, связано с ним: любовь автора к героям, любовь персонажей друг к другу, любовь к жизни. С другой стороны, есть герои, которых Антон Павлович не любит, но и это чувство в нем настолько же велико, как и любовь. Все чеховские герои полны чувств искренних, полных, настоящих. В настоящее время существует тенденция переворачивать классику с ног на голову, но что при этом получается? Весь авторский мир оказывается, по меньшей мере, покалеченным, а чаще всего просто уничтоженным.

«Цель театра – взглянуть на старую пьесу непосредственно, “сегодняшними и нынешними глазами”, высечь искру авторской мысли, которая сегодня может взволновать зал» – вот что говорит о цели театра Г. А. Товстоногов.

Отчего же вообще возникает желание перевернуть пьесу вверх ногами? Почему многие режиссеры полны необъяснимого желания непременно сделать все по-новому? Чаще всего от боязни стереотипов. Их все боятся и все время стремятся от них избавиться, но едва ли стоит из-за этой боязни впадать в «вопрекизм» (выражение Товстоногова): все дела-

ют так, а я сделаю наоборот. Тогда можно дойти до того, что, ставя «Фауста», режиссер делает Мефистофеля вселенским добром, то есть Богом. Это возможно?.. Возможно! Режиссер вправе сказать актеру – Мефистофелю: ты – Бог. Но есть ли тогда в «Фаусте» тот смысл, который закладывал Гете? Напрашивается резонный вопрос: зачем вообще брать бессмертные произведения Гете, Чехова, Горького, Достоевского, Островского, наконец, и делать из них свои, неумело накладывая шины «гениальных режиссерских решений» на поломанные кости авторского текста? Для полета режиссерской фантазии в настоящее время полно «замечательной» драматургии, которой, к сожалению, кишат театральные журналы. Почему не взять такую СОВРЕМЕННУЮ пьеску и не сделать из нее шедевр? Не получается, почему-то. Вернее, мало кто решается на такой подвиг. Так что, спросите Вы: классику, кроме как в стиле реализма, и ставить нельзя? Да нет же, можно, но для этого нужно очень хорошо понять: что я хочу и зачем. «По моему твердому убеждению, невозможно стать настоящим современным режиссером без глубоких знаний всего классического наследия русского и зарубежного театрального искусства. Надо основательно изучить опыт Малого, Художественного, Вахтанговского театров, хорошенько разобрать театральное наследие Мейерхольда. Необходимо хорошо знать, что создано такими режиссерами, как А. Диккий, А. Попов, Р. Симонов, смотреть спектакли О. Ефремова, А. Эфроса, Ю. Любимова» [5, с. 78]. Эту цитату необходимо повесить на рабочем занавесе каждого театра, чтобы шальная идея «осовременить» какое бы то ни было художественное произведение, без достаточных на то оснований, быстро покинула голову.

Таиров, который всю жизнь боролся с «обычностью», с натурализмом, с символизмом, да и вообще со всеми направлениями творчества, однажды сказал: «То, что казалось реалистичным, реальным какое-то количество лет тому назад, оказывается с течением эволюции, прогресса – трафаретом, устарелой выветрившейся традицией, по существу отрицающей реализм» [2, с. 64]. Что это значит? Вроде и так понятно: то, что было актуально 20 лет назад, вряд ли будет волновать зрителя сейчас. Речь идет о том, что реальность в каждое мгновение меняется, и нужно постоянно пытаться идти за ней. Разве не о том же самом говорили и Станиславский, и Товстоногов. У Таирова, однако, в отличие от них, желание сделать «не такой» спектакль было очень велико. Но никогда он не задавался целью изобрести что-нибудь новаторское. Такой путь наверняка обречен на провал. Нельзя сделать что-то новое, думая: что бы такое сде-

лать, чем бы удивить. Режиссеры, которые идут по такому опасному пути, совершают что-то невообразимое со сценографией: выкатывают паровозы в натуральную величину. Заставляют художников создавать огромные, ни к чему не ведущие многоэтажные декорации. Ну а звук, сам бог велел, – что-нибудь поновее да понеобычной, например, рок... И что мы получаем? Непонятно, хотя такой симбиоз, наполненный глубоким, современным смыслом и идеей, уже есть, или рок-опера «**Jesus Christ Superstar**» уже забыта? Многие, кто смотрел первый фильм, созданный Вебером, скажут – хиповый бред, несовременно. Другие – хорошая сказка. Но в том и прелесть истинного художника: Вебер, осознавая, что его творение устаревает, дал своему произведению вторую жизнь, создав, с помощью режиссера, конечно, ремейк фильма.

Прекрасная музыка Эндрю Ллойда Вебера, НОВАТОРСКАЯ трактовка режиссера Тима Райса, гениальная работа актеров. И уже не смущает ни Иуда в «коже», ни апостолы с автоматами, ни Понтий Пилат в форме эсэсовца (явная параллель с Гитлером), ни царь Ирод со своим кабаре. Это современно? Или сейчас в мире не стоит вопрос истинных ценностей? Райс показал в фильме все пороки со времен Второй мировой войны: фашизм, казино, наркотики, оружие, проституцию... Одна сцена изгнания торговцев из храма многого стоит. На секунду представьте: на крыльце храма торгуют бомбами, любовью, оружием, меняют деньги, стоят игровые автоматы, заполонившие нашу жизнь. Гора телевизоров, по которым транслируется самолет, выпускающий ракеты. Это разве не современно? Разве не встречаем мы в наши дни предательство, разве нет невозможной любви? Разве нет непонимания и непощения?

Тот же Таиров после долгих исканий пришел к такому умозаключению: «Реализм – широк и необъятен, но его просторы начинаются там, где кончается подражательность» [2, с. 65]. Не напоминает ли эта фраза некое высказывание? Вылитый Станиславский, не правда ли? Удивительные вещи: Станиславский, Таиров, Товстоногов – абсолютно разные режиссеры, даже жившие в разные времена, – говорят об одном и том же. Проблемы одни и те же, пути решения – разные. Но неизменно одно: «...положение Станиславского о том, что главное в искусстве – это процессы жизни человеческого духа, никогда не перестанет быть современным» [5, с. 86].

Да и в самом деле, для чего вообще идут эти бесконечные споры о современности? Быть может, из-за отсутствия новизны в театре. Возможно, из-за того, что ее слишком много. Но в нашем разговоре о современном театре мы выпустили из внимания один из важнейших элементов

спектакля. Это зритель. По мнению Товстоногова, спектакль создается тремя составляющими: драматургом, актерами и зрителем. Режиссер, в такой модели спектакля, стоит над этими элементами. Он должен видеть всю картину в целом. А без зрителя, как ни крути, и театра-то никакого не будет. И зрителю этому не все ли равно, в каком стиле работает режиссер? Какое ему дело до того, как тот или иной режиссер хочет себя проявить? Имеется в виду зритель – обыватель.

Читая Товстоногова, невольно задаешься вопросом: а что нового узнаешь из прочитанного? Кажется, то, о чем он пишет, и так всем понятно. Понятно, что основа всего – переживание человека, что сверхзадача спектакля – режиссерская нить, на которую он нанизывает все остальное, что важна не форма, а содержание... Почему же опять возникает вопрос о современности театра и спектаклей? Почему на сцене подавляющее большинство «коммерческих» спектаклей? Зачем на сцене Новосибирского академического театра «Красный факел» показывать стрип-спектакль «Мужской стриптиз»? Зачем этот грандиозный мюзикл «НЭП» в «Глобусе»? Зарабатывание денег, скажете Вы, и будете абсолютно правы. Но неужели нельзя совмещать пополнение кассы с пополнением репертуара хорошими спектаклями? Возможно! Ведь в том же «Красном факеле» идет спектакль «Тартюф», очень далекий от реализма. И хотя Мольер и подвергся легкой «доработке», но мысль автора осталась старая! Борьба дома с Тартюфом. Почему бы не создавать спектакли такого уровня? К сожалению, ответ напрашивается только один: незачем, или некому. И правда, зачем ломать голову, копаясь в смысле пьесы, в подтекстах, в подстрочнике, когда можно выйти на сцену, показать голый зад и ... зал твой!! К несчастью...

Список литературы

1. Гладков А. К. Мейерхольд: в 2 т. – М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990. – Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. 1990. – 473 с.
2. Головащенко Ю. А. Режиссерское искусство Таирова. – М.: Искусство, 1970. – 272 с.
3. Соболевская О. С. Станиславский работает, беседует, отдыхает. – М.: СТД, 1988. – 363 с.
4. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1980. – 430 с.
5. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены / сост. Ю. С. Рыбаков; пред. К. Рудницкого. – Л.: Искусство, 1980. – Кн. 1: О профессии режиссера. – 303 с.
6. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены / сост. Ю. С. Рыбаков. – Л.: Искусство, 1984. – Кн. 2: О профессии режиссера. – 312 с.
7. Товстоногов Г. А. Круг мыслей. – Л.: Искусство, 1972. – 287 с.

**ВОЗМОЖНОСТИ АКТУАЛИЗАЦИИ КЛАССИЧЕСКОЙ
ДРАМАТУРГИИ НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЕ
(на примере спектаклей Кемеровского областного театра драмы)**

Вопрос о необходимости постановки классической драматургии на современной сцене решается, на наш взгляд, исключительно в пользу одной. Такая точка зрения сложилась у автора статьи под влиянием двух основных факторов. Во-первых, классика есть наилучший образец творческого наследия прошлых времен. Во-вторых, на взгляд автора, классическая пьеса во многом выигрывает у пьесы современной. Закономерным отличием стиля современных авторов в большинстве случаев является использование ярких и эпатажных выразительных приемов (например, употребление сленга). Во многом подобные приемы рассчитаны на сближение с современным читателем. Но нередко за эпатажной оболочкой таится духовная ущербность. В то время как классическая драматургия – это золотая квинтэссенция духовного опыта человечества; это «почва», которая плодородна в любое время.

Способом нахождения созвучия и взаимосвязи проблем меж временем прошлым и настоящим нам представляется актуализация классической драматургии. Объектом нашего рассмотрения станет классическая пьеса и пути ее современной интерпретации. В настоящей работе мы рассмотрим примеры сценарного воплощения классического литературного материала некоторыми режиссерами XX века. На основе указанных нами примеров попытаемся выявить основные способы сценической актуализации классического литературного материала. При анализе литературы по данной проблеме мы опирались на исследования таких практиков и теоретиков театрального искусства, как В. Э. Мейерхольд, Г. Товстоногов, А. А. Гвоздев, Д. И. Золотницкий, И. Алпатова, Т. Ткач, А. Марченко, В. Золотухин, Т. Злотникова, Ю. Борев, Г. С. Баранов. Также были использованы материалы научно-методических справочников и словарей. Кроме того, в своих рассуждениях мы будем использовать предположение о том, что в процессе создания того или иного предмета искусства всякий художник опирается на две основные категории созидательной деятельности человека: эстетическую и социальную адаптацию. В основе выделенных нами позиций лежит найденный выше принцип отношения режиссера к постановке классической пьесы. Следовательно, мы выделяем два способа актуализации классического материала. Как из-

вестно, социальная адаптация лежит в основе творческой деятельности человека, так как, являясь неотъемлемой частицей общества, художник не может не разделять насущные проблемы этого общества. И поэтому, находясь в процессе поиска и создания своего творения, истинный художник неминуемо (сознательно или подсознательно) пойдет по пути разрешения «боли» своего времени, то есть по пути социальной адаптации. Эстетическая адаптация лежит в основе творческой деятельности человека, так как степень сопряжения проблем различных исторических этапов в единую, общечеловеческую и межвременную мысль является первоосновой любого истинно художественного произведения. Эстетическая адаптация какого-либо произведения искусства поможет «спроецировать» проблему насущного времени в любую историческую плоскость, не нарушая при этом культурных форм эпохи: будь то времена Шекспира или Вагнера. Остановимся на каждом из видов адаптации поочередно.

Способ социальной адаптации классики обусловлен необходимостью раскрыть драматургический материал в контексте общеизвестных, наглядных явлений социума. Подобное обнажение проблем современного исторического социума посредством материала, созданного в рамках совершенно иного времени, приводит театр к необходимости своеобразного сопряжения культурных форм, заданных драматургом, и проблем современности. Ярчайшим примером претворения в жизнь такого метода актуализации классики, как социальная адаптация, служит, на наш взгляд, явление аллюзии. От лат. – **alludo (подшучивать, намекать)**, аллюзия – это «прием художественной выразительности, обогащающий художественный образ дополнительными ассоциативными смыслами по сходству или различию путем намека на известное уже другое произведение искусства» [4, с. 12]. Аллюзия является «намеком неявным», скрытым и завуалированным – в стремлении актуализировать проблему аллюзия предполагает проецирование неизменного классического сюжета и проблемы в рамках измененных в контексте современности культурных форм. Другими словами, аллюзия, и социальная адаптация в частности, являет в себе следующий вариант актуализации классической пьесы: заданный смысл + современная форма.

Практическим применением аллюзии явился, например, один из сценических образов спектакля «Недоросль» (режиссер Б. Соловьев, Областной драматический театр имени А. В. Луначарского). Скотинин, в исполнении артиста Быкова, предстает перед зрителем явно осовремененным персонажем. Найден эквивалент характера XVIII века в современном обществе: недалекость ума, пошлость и нарочитая грубость, заложенные в Скотинине автором, вдруг обретают голос современной

улицы – использование актером жаргонных интонаций, своеобразной пластики, пристроек и т. д. Мы видим, что текст Скотинина произносит человек, приближенный по характеру поведения к нашим дням, но и одновременно существующий по правилам игры XVIII века. Создается аллюзорная видимость: логическое понимание временной отдаленности истории рушится чувственным восприятием современности героя.

Как мы уже отмечали выше, вторым способом актуализации классики можно считать эстетическую адаптацию. Согласно одному из многочисленных определений эстетики следует, что «эстетика сосредотачивает внимание на общечеловеческом... и является фокусом всей мировой культуры» [2, с. 13]. Таковая способность эстетики «фокусировать» внимание на культурных формах различных веков и народов определяет синтетическую природу эстетики. Ярчайшим примером претворения в театральной практике постановок классических пьес на основе применения эстетической адаптации служит метод стилизации.

«Стилизация – это использование в творческой деятельности уже встречавшихся в истории мирового искусства художественных форм и приемов, стилевых черт в новом содержательном контексте. Стилизация дает возможность воссоздать и лаконичными средствами передать атмосферу исторической и национальной среды, добиться многоступенчатости художественного образа, опираясь на интеллектуальное начало и допустимую меру условности... Стилизация ставит и разрешает задачи свободного сопоставления классических сюжетов в их современной интерпретации» [4, с. 333]. В методе стилизации формула актуализации выступает в следующем качестве: не изменяя культурные формы, заданные автором, мы вкладываем новое, современное содержание, новый смысл: заданная форма + современный смысл. Одним из первых практиков, применивших метод стилизации в процессе работы над классическим спектаклем, является В. Мейерхольд. Анализируя ярчайшие постановки XX века, мы пришли к выводу, что современная модель метода стилизации склоняется к символической и метафорической «природе вещей»: актуализация проблемы, заданной авторским материалом, осуществляется посредством метафоры и символа, которые обобщают две эпохи: прошлое и настоящее. Это предположение позволяет нам выделить наряду со стилизацией еще один метод эстетической адаптации – метафору.

Метафора – это «фундаментальная структура... в которой никак не связанные микроскопические и макроскопические явления предстают в далеко идущие аналогии» [1, с. 10]. «Метафора – это когда происходящему на сцене сопутствует второй смысл» [3, с. 287]. Предположение о метафоричности современного театра мы засвидетельствовали в теат-

ральных постановках нашего города. Таким явился спектакль по пьесе А. Н. Островского, «Наливные яблоки» (режиссер Е. Ланцов, Областной драматический театр имени А. В. Луначарского). В этой работе мы увидели прием обращения к предметно-визуальной метафоре: в финальной сцене спектакля вся мебель, заполняющая комнату, взмывает ввысь и остается висеть в воздухе; действующие лица остаются в практически девственно чистом пространстве сцены. Обнажая, оголяя все существо персонажей в финальной сцене, режиссер перечеркивает принятые условия – обличает лицемеров, срывает маски. Еще одним из примеров применения предметно-визуальной метафоры может послужить «Недоросль» (режиссер Б. Соловьев, Областной драматический театр имени А. В. Луначарского). Комедия Д. И. Фонвизина предстает скорее в жанре драмы. События разворачиваются в середине XVIII века, когда Россия представляет собой зловещий мир застенков и засовов. Режиссер явно адаптирует социальные условия драматургии на современную почву. Метафоричность обобщения времен задается с начала первой сцены, когда на длинных, уходящих ввысь основаниях стен зритель видит совсем маленькие (с половину человеческого роста) дверки, из которых, в плотном полумраке и затаенной тишине, поочередно появляются герои. Визуальный эффект крохотных проемов дверей на фоне величественных оснований, мрак и тишина, животво-инстинктивная пластика героев – все это создает образ щетинистых, юрких фигурок мышей или еще какой нечисти, появляющихся из затаенных в мрачном углу нор. Метафоричность решения сценического пространства, как основной среды существования героев, выводит конкретную ситуацию реального времени (XVIII век) на уровень проведения параллели с проблемами времени настоящего. Суть авторского материала найдена и в сегодняшней жизни, история актуальна. Также для подтверждения нашей теории о метафоричности современного театра мы обратились к ряду рецензий на классические спектакли в постановках Э. Някрошюса, П. Фоменко, К. Серебрянникова, а также других режиссеров.

Таким образом, перед нами предстали два ведущих направления актуализации классики: социальная адаптация с применением метода аллюзии и политического театра и эстетическая адаптация с применением метода стилизации и метафоры. Нельзя говорить, что оба эти направления существуют в чистой, выкристаллизовавшейся форме. Методы социальной и эстетической адаптации – это отнюдь не самодостаточные, а скорее взаимообусловленные и близкие по роду методы актуализации классической пьесы. Однако, в настоящее время в театральной практике г. Кемерово мы наблюдаем преобладающее действие эстетической адап-

тации. Мы считаем, что вскоре метафора и стилизация станут доминантными методами актуализации классической пьесы. Проведенное исследование привело нас к выводу, что, используя в своих спектаклях вышеперечисленные методы, режиссеры г. Кемерово употребляют их скорее как прием решения отдельной части постановки, а не как метод формирования общего тела спектакля.

Список литературы

1. Баранов Г. С. Научная метафора. Модельно-семиотический подход. – Кемерово, 1993. – 126 с.
2. Боров Ю. Б. Эстетика. – М.: Русь – Олимп: АСТ: Астрель, 2005. – 186 с.
3. Товстоногов Г. А. Круг мыслей: (статьи, режиссерские комментарии, записи репетиций). – М., 1972. – 160 с.
4. Эстетика: словарь / под ред. А. А. Беляева, Л. И. Новиковой, В. И. Толстых. – М.: Политиздат, 1989. – 246 с.

И. А. Крылов

Науч. рук.: канд. искусствоведения, доцент Проконова Н. Л.

ВОЗМОЖНОСТИ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ СЛОВА В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ КОНЦЕПЦИИ Ж. П. САРТРА

Почти все французские философы-экзистенциалисты в той или иной мере интересовались вопросами театральной теории. Но лишь у Ж. П. Сартра сформировалась система взглядов, которую можно назвать театральной концепцией. Эту концепцию можно рассматривать как экзистенциалистскую концепцию театра – «театра ситуаций» – как он сам его называл. В задачи нашего исследования не входит целостное освещение этой концепции. Остановимся лишь на одном аспекте – противопоставление слова и ситуации в театральной концепции Ж. П. Сартра.

Полагаем, что рассмотрение вышеуказанного аспекта достаточно актуально. Прежде всего, это связано с мозаичностью современной театральной культуры. Современный театр представлен самыми разными направлениями. Среди них и так называемый экзистенциальный театр. При этом есть определенные трудности при воплощении драматургического материала, относящегося к направлению «экзистенциализм». Вместе с тем, к пьесам экзистенциалистов современный театр обращается довольно часто. Необходимо заметить, что особые проблемы связаны с речевой стороной спектаклей, поставленных по пьесам экзистенциалистов. В связи с этим его изучение может представлять интерес для теоретиков и практиков театра.

Объектом нашего исследования является экзистенциальный театр. Предметом – слово и его сценическое воплощение в театральной концепции Ж. П. Сартра.

Причины возникновения театральной концепции Сартра связаны с социокультурными условиями времени. Для Сартра было очевидно, что послевоенный театральный авангард был вызван кризисом традиционного психологического театра – жизнь оказалась намного суровее и трагичнее, чем ее представление на сцене. В традиционном театре, соответствующем классической эстетике, главное выразительное средство – слово. В театре, соответствующем неклассической эстетике, слово прекращает быть главным выразительным средством, что связано с актуализацией игрового принципа. Актер играет со словом, и в этой игре у него нет ограничений. Слову не предъявляется требование соответствия категории прекрасного: теперь оно может быть некрасивым, наглым, вульгарным. Слово рассматривается лишь как условный проводник сценического действия.

Остановимся подробнее на понятии «экзистенциальный театр», а также попытаемся выявить суть и причины противопоставления слова и ситуации. И так, Сартр приходит к мысли о том, что современный театр может быть оправдан только при условии, если жизнь в нем будет представлена зрителю как ситуация тотального выбора. Но предложенный Сартром театр – это, разумеется, не театр бытовых ситуаций. Экзистенциализм всегда стремился вести разговор о человеке на уровне общезначимых «сюжетов»: о любви, ненависти, недоразумении, смерти. В 1969 году Сартр вспоминал: «Дюллен говорил актерам: играйте не слово, а ситуацию. И я понимал, глядя на его работу, глубокий смысл, который он вкладывал в это банальное наставление» [1, с. 61].

Ситуация – призыв, она окружает нас, она предлагает решение, принимать которое приходится нам самим. И для того, чтобы такое решение было глубоко человеческим, чтобы оно ставило на карту всю тотальность человеческого существования, на сцену надо всякий раз выводить пограничные ситуации, иначе говоря, ситуации, в которых представлены альтернативы, где одним из терминов выбора выступает смерть.

Герой театра ситуаций бесконечно одинок: нравственная высота личности в экзистенциализме измеряется глобальностью ситуации, в которой ему предстоит сделать свой выбор. Именно поэтому такой театр стремится к ситуациям предельным, когда герой должен бросить вызов всему сущему, всей вселенной. Сартр для этого предлагал создать «театр ситуаций». Не слов, не действий, не картин-изображений, а ситуаций. Такое понимание Сартром самого слова «СИТУАЦИИ» близко

определению театрального знака как «ОБРАЗА СОБЫТИЯ». Кроме того, из всего, что может показать театр, более всего трогает момент выбора, свободного решения, который «САМ СЕБЯ» создает, втягивает в свою сферу мораль и всю человеческую жизнь целиком. Утверждение Сартра сближает его понимание «театра ситуаций» с постмодернистским пониманием игровой сущности театрального искусства. Хотя бы потому, что сам Сартр использует в своем раннем произведении «Детство хозяина» аллюзию на знаменитое стихотворение А. Рембо «Озарения».

Если рассмотреть ритмомелодическую сторону речи в такой ситуации, то, на наш взгляд, ее можно охарактеризовать такими эпитетами как: нервная, натянутая, назойливая, стержневая, тождественная с принципом какофонии. Такому принципу нужны особые системы упражнений. Все фактуры слова должны, на наш взгляд, быть физиологичны, так как ситуативный театр Сартра порой подлечит как бы духовной «отмене», как несостоятельный опыт жизни, подлежащий перестройке, а затем и изменению человека на деле.

По мнению Борева [2, с. 391–394], экзистенциализму присущи такие принципы, как коллажность (т. е. использование разных приемов звучания), ассоциативность, аллюзионность, эклектизм и соединение несоединимого, утрата высоких идеалов и утверждение надличностных целей человеческого существования. Следовательно, фактура в спектаклях по Сартру должна быть: коллажной, ассоциативной, аллюзионной, соединять в себе несоединимое (возможны разные голосоречевые проявления – крик, рев, плач и т. д.).

Понятие «коллажность» применительно к искусству голоса и речи, на наш взгляд, будет связано с голосоречевыми фактурами. Как известно, голосоречевыми фактурами можно считать: голосоведение, звукоподражание, голосоречевое поведение, речеведение и т. д. Следовательно, в искусстве сценической речи под коллажностью можно понимать соединение разных фактур. В качестве примера голосоречевой коллажности приведем речевую сторону спектакля режиссера Школы-студии МХТ Александра Мохова. Сразу отметим, что мы использовали информацию о постановках сартровских пьес, размещенную на Интернет-сайтах. Работая над спектаклем «За закрытыми дверями» Ж. П. Сартра, А. Мохов и его актеры нашли общую речевую характеристику: звук плетения паутины пауком, это даже отразилось в пластике актеров в некоторые моменты спектакля.

Еще одним примером коллажности можно назвать соединение классической сценической речи и голосоречевой фактуры, созданной благодаря укрупнения реальной объемности звука. Эта фактура придумана

режиссером междуреченского народного театра «Тет-а-тет» Л. Костолевым. Укрупнения реальной объемности звука Костолев добивается за счет произнесения текста в цинковое ведро.

Другой особенностью экзистенциалистского театра является аллюзия, которая проявляется в намеке на известные обстоятельства. В отношении к сценической речи аллюзией может быть назван намек на определенный принцип голосо- и речеведения. Например, таким намеком может быть пародия на классическое-правильное произношение текста. В качестве примера голосоречевой аллюзии приведем речевую сторону спектакля режиссера Ю. Васильевой, художественного руководителя театральной студии «Маленький театр» (г. Кемерово). В этом спектакле по пьесе Сартра «За закрытыми дверями» использовалось речеведение, являющееся пародией на классическое произношение текста. Пародийность формировалась из утрирования образцово-правильного произношения.

Мы остановились лишь на некоторых особенностях голосо- и речеведения в экзистенциалистских пьесах. Для Сартра слово – это второе пространство, где мысль материализуется и становится понятной. Согласно концепции Сартра слово должно приобрести рельефность, четкие очертания образа и стать ситуацией. Таким образом, противопоставление слова и ситуации в концепции Сартра – не антагонизм, а провокация. Иными словами, утверждение «играйте не слово, а ситуацию» следует рассматривать как провокацию режиссера на создание ситуативного рече- и голосоведения.

В качестве перспектив нашего исследования мы видим следующее. Говоря о сценической реализации слова в пьесах экзистенциалистов можно выделить проблему отсутствия разнообразия голосоречевых фактур, а также несформированность требований к голосоречевой эстетике. Для решения этой проблемы необходимо, прежде всего, адаптировать теорию экзистенциализма к искусству сценической речи.

Рассматривая проблемы слова и ситуации в театральной концепции Сартра, хочется сказать, что хорошо выбранная ситуация сама выдаст интересное, с точки зрения фактуры, слово. Если работать над словом в пьесах экзистенциалистов, то, мне кажется, лучшим тренингом будет тот, упражнения которого будут направлены на отработку навыков владения разными фактурами голосоведения.

Список литературы

1. Антология Французского Театрального Авангарда / сост. С. Исаев. – М.: ТПФ Гитис, 1992. – 288 с.
2. Бореев Ю. Б. Эстетика. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.

ОТРАЖЕНИЕ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДОВ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ

(на примере «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова)

В настоящее время встает вопрос о значимости религии в жизни человека. Это, в первую очередь, связано с появлением всевозможных сект на территории России, которые уводят от истинного предназначения православной религии в русской культуре. Их процветание и распространение в нашей стране связано с долгим гонением религии и цензурой на нее в СССР. В поисках истинного предназначения православия в русской культуре нельзя пройти мимо русской религиозно-философской школы, в учениях которой раскрываются особенности русского менталитета, формировавшегося в течение многих столетий в содружестве с православием.

Как известно, верным спутником в обрядах православия является музыка, которая способна воздействовать на эмоции и индивидуальные ощущения человека сильнее других видов искусства.

В данной работе предпринята попытка проследить основные религиозно-философские взгляды в русской православной музыке на примере «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова. Таким образом, объект исследования – религиозно-философская система в России, а ее предмет – русская духовная музыка как отражение этих религиозно-философских взглядов.

В ходе исследования выдвигается гипотеза: русская духовная музыка – уникальное явление, выступающее носителем религиозно-философских взглядов.

Для изучения данной проблемы были поставлены следующие задачи:

- 1) сделать исторический обзор возникновения христианства и его развития в России;
- 2) рассмотреть основные религиозно-философские взгляды русских философов;
- 3) рассмотреть музыкальную культуру православия;
- 4) изучить особенности музыкального письма Рахманинова;
- 5) рассмотреть воплощение религиозно-философских взглядов в русской духовной музыке на примере «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова.

Испокон веков русская церковь играла важную роль в русском государстве. Она формировала определенный русский менталитет, воспитывала такие качества, как нравственность, патриотизм, честь и достоинство.

Изначально русская философия была взаимосвязана с религией. Идеальный человек, и в философии и в религии, обязательно должен был обладать духовностью, верой в Бога, любить природу, семью, отечество и мир. Многие философы считали, что Божественное начало проявляется во всех сферах мира и жизни человека. Бог создал мир, в котором люди имеют право распоряжаться своей свободой. В результате чего человек может либо воссоединиться с Богом, либо, наоборот, отдалиться от него.

И. А. Ильин, рассматривая религию, перечислил шесть высших принципов – «вечные основы духовного бытия, необходимые человеку в его земной жизни». Эти высшие принципы характерны для русского самосознания, так как они точно описывают особенности русского менталитета:

- 1) **настоящая вера в Бога;**
- 2) **формирование духовной любви;**
- 3) **духовная свобода;**
- 4) **семейный очаг – это первое, естественное гнездо любви, веры, свободы и совести; это необходимая и священная ячейка родины и национальной жизни;**
- 5) **духовный патриотизм.** «Мы должны утвердить наше священное право быть единой, духовно великой нацией» [2, с. 183];
- 6) **истинный национализм – «завершительная ступень в восхождении к идеалу и Богу».**

Еще один великий дар, который обретает человек в вере, – это творческие способности. Человек не может творить без веры в Бога. Поэтому настоящий деятель искусства не может обойтись без божественного воздействия на свое творчество, воссоединяясь с божественным началом.

Будучи глубоко религиозным человеком, Рахманинов на протяжении всего своего творческого пути трижды обращался к духовной музыке и самым значимым как для русской, так и мировой культуры является «Всенощное бдение». В нем кроются важные заповеди православия и точно отражаются религиозно-философские взгляды русских философов XIX века.

Также надо помнить, что произведение это создавалось в тяжелые военные годы, во время набирающего силу революционного движения, поэтому композитор своим гениальным творением хотел предупредить народ о надвигающейся на Россию «безбожной» опасности в лице большевистской власти. Композитор надеялся обратить внимание людей на Библию, которая является сводом нравственности.

«Всенощное бдение» рассказывает всю историю христианства, начиная от грехопадения и заканчивая воскресением Иисуса Христа. Рах-

манинов в своем произведении напоминает о грехопадении Адама и Евы, о жертве, которую принес Иисус Христос, чтобы спасти человечество, о вратах рая, которые откроются только для верующего в Бога и сумевшего вынести свой крест человека.

Весь цикл «Всенощной», состоящий из пятнадцати номеров, делится на два раздела: «Вечерню» и «Утрению». Для «Вечерни» характерны колыбельные черты, колышущаяся гармония, минорная тональность, лиричность, а для «Утрени» – постепенное нарастание мощи и ликования, которые вырываются из минорной ночи.

Открывает «Всенощное бдение» хор «Приидите поклонимся», звучащий как призыв. Этот номер является вступлением к «Всенощному бдению» и с философской точки зрения является призывом к вере, к всемогущему Богу. В нем постоянно появляются сверкающие краски то минора, то мажора, как облик Бога карающего и милостивого. Этот номер тесно связан с высшим принципом И. А. Ильина, утверждающим, что настоящая вера кроется в Боге и духовной любви.

Лирической кульминацией выступает пятый хор «Ныне отпускаеши». Этот хор символизирует собой тихое высказывание человека по поводу веры в Бога и ожидания приближающейся смерти, которая определит его деяния. В этом номере явно прослеживаются черты такого принципа Ильина, как духовная свобода.

В следующем хоре «Богородице Дево, радуйся» прослеживается связь с принципом Ильина о важности семейного очага, как важной ячейке родины и национальной жизни. В данном номере говорится о божественной и теплой любви матери к ребенку.

Хор «Шестопсалмие» относится ко второму разделу «Всенощного бдения» – «Утрени». Он изображает пробуждение мира от ночи восходом солнца, с одной стороны, а с другой – изображает растущее могущество русского народа, патриотизм. Ангельский голос женского хора тихо и вкрадчиво призывает к объединению всего народа, чтобы достигнуть мощи и силы в вере и национальном сознании. И, прислушиваясь к ангелу, люди начинают вторить ангельскому голосу. Все больше и больше народа сходится к нему. И вот это уже большой колокол, бьющийся в унисон с сердцами многочисленных людей. Он настолько разрастается, что уже никто не может его остановить. Но внезапная пауза говорит об удаляющемся ангеле. Теперь народ должен задуматься о значении своей страны в этом мире, понять, к чему приведет безбожие. Проникнуться чувством патриотизма и истинным национализмом.

Последний номер, «Взбранной воеводе», который победно звучит во «Всенощном бдении», говорит о положительном исходе событий, если

выполнять предписанные заповеди (высшие принципы по И. А. Ильину). Светлый, искрящийся до-мажор, мощное звучание хора – все говорит о ликованиях. Нужно заметить, что тональность данного номера без бемолей и диезов, то есть по оси координат, представляет ноль или равновесие между скорбью и радостью, добром и злом. Этот номер в литургии «Всенощного бдения» звучит на Первом часе дня, как напоминание, что это «первый час» духовного просвещения русской земли.

Этот финал настраивает слушателя на позитив. Предвещает скорый исход военной победы над врагом и призывает к всеобъемлющей сплоченности народа и вере в Бога.

«Всенощное бдение» – гениальное произведение, проникнутое необыкновенной духовностью и, в то же время, необыкновенным русским колоритом. Оно не только отразило мысли гения Рахманинова, но и сумело воплотить в себе религиозно-философские взгляды русских философов.

Значение религии в истории социума несравнимо ни с чем. Во-первых, религия возникла или вместе, или почти вместе с человеком, взяв на себя сложную и главную ношу – заботу о человеческой душе, и лучше, чем кто-либо другой, несет этот свой крест.

Во-вторых, религия не только базирует свое вероучение на высоких моральных принципах, но более того, – превращает эти принципы в моральные нормы общества, укореняет их в сознании и поведении людей. В-третьих, прерогатива религии – воспитание, сохранение и возвышение человеческого духа.

Особенность русского менталитета изначально была заложена русской православной церковью, формировавшей такие особенные черты, как нравственность, честь, патриотизм, любовь к семейному очагу и родине, глубокая вера в Бога, почитание традиций, доброжелательность.

Русские философы, воспитанные в этих традициях, находили стимулы для размышления в главном источнике познания человеком божественной истины – Библии. Поэтому, основываясь на основных заповедях Библии, И. А. Ильин и вывел шесть основных высших принципов, отвечающих на вопрос о формировании духовного стержня русского народа.

Основываясь на этих принципах И. А. Ильина, в которых отразились основные взгляды русских философов, можно проследить их проявление в русской духовной музыке на примере «Всенощного бдения» Рахманинова, являющегося вершиной духовной музыки России. В результате исследования, был сделан вывод, что в произведении действительно можно выделить следующие особенности:

- 1) обращение к библии;
- 2) церковный обряд, основанный на рассказе о всей христианской истории (Ветхий и Новый заветы);
- 3) подтверждение таких религиозно-философских понятий, как:
 - настоящая вера в Бога и духовная любовь;
 - духовная свобода;
 - любовь к родине и семейному очагу;
 - патриотизм и истинный национализм.

Результатом выполнения этих высших принципов станет: победа над невзгодами, войной, познание истины бытия, сплоченность народа и воссоединение с Богом.

Таким образом, гипотеза подтвердилась, что действительно религиозно-философские взгляды русских философов были тесно связаны не только с общественной жизнью, но и ярко проявлялись в духовной музыке. Что было доказано на примере «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова.

Список литературы

1. Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры. – М., 1985.
2. Ильин И. А. Основы Христианской Культуры. – М., 1990.
3. Кандинский А. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Советская музыка. – 1991. – № 5.
4. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М., 1973.
5. Левашев Е. От Глинки до Рахманинова // Музыкальная академия. – М., 1992. – № 2.
6. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма – стиль – выражение. – М.: Мысль, 1995. – 469 с.
7. Стернин Г. Ю. Религиозное сознание в поэтике русской культуры второй половины XIX века // Искусство и религия. – М., 1998. – С. 178–188.
8. Философия русского религиозного искусства / под ред. Н. К. Гаврюшина. – М.: Прогресс, 1999. – Вып. 1.

Тимофеева И. В.

Науч. рук.: канд. искусствоведения, доцент Умнова И. Г.

ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ КУЗБАССА В РЕПЕРТУАРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ РЕГИОНА

В конце XX века в культурной жизни России исполнительскую практику хоров, симфонических оркестров и солистов определяют жесткие требования самокупаемости, усилившиеся в связи с происходящими

в академическом искусстве процессами коммерциализации. Ситуация нестабильного финансирования, а также произошедшая переоценка прежних эталонов и норм отразилась на музыкально-филармонической деятельности коллективов. Стремление получить как можно более многочисленную зрительскую и слушательскую аудиторию приводит руководителей многих музыкальных коллективов к необходимости реализации оптимальной репертуарной политики. Особую остроту звучания вопрос получил в отдаленных от Москвы и Санкт-Петербурга регионах, где публика не так многочисленна, менее разнообразна и традиционно консервативно ориентирована. Успешной коммерческой деятельности может способствовать не только высокий профессиональный уровень, но и постоянное обогащение репертуара творческих коллективов новыми произведениями. Однако активное проникновение симфонических и концертно-инструментальных принципов в тексты хоровых партитур, различные композиторские техники усложнили произведения и для исполнителей, и для публики. Часто этому способствует оригинальный музыкальный язык современных композиторов, насыщенный символикой и подтекстами. Правомерны опасения руководителей исполнительских коллективов относительно непонятности, сложности произведения, способных провалить не только его премьеру, но и отвратить в будущем часть слушателей. Ведь современные посетители приходят на концерты и премьерные исполнения для того, чтобы отдохнуть, отвлечься от повседневности. Поэтому очень важно точно выбрать, почти угадать тот репертуар, который окажется созвучным как представителям молодого, так и зрелого поколения, как искушенной, так и неподготовленной публике.

Как правило, дирижеры отдают предпочтение произведениям, которые пользуются неизменным признанием у слушателей. Среди недавно созданных сочинений популярность у исполнителей получают те, что успешно зарекомендовали себя в обзорах культурной жизни на страницах центральной прессы, в телевизионных передачах. Хоровые же произведения, ни разу не звучавшие с концертной сцены, так называемые «нераскрученные», если они к тому же созданы малоизвестным автором, практически не имеют возможности войти в репертуар и быть услышанными. Подобная ситуация не стимулирует композиторскую деятельность, не способствует развитию музыкальной жизни в регионах, отдаленных от культурных центров. В качестве выхода из критического положения видятся новые направления в репертуарной политике, одним из которых должна стать популяризация творчества проживающих в регионах композиторов, в частности – композиторов Кузбасса. Как самостоятельная, проблема пропаганды музыкантами Кемеровского региона сочинений

своих современников еще не привлекала внимание исследователей, хотя в отдельных статьях (часто в периодической печати), на страницах научных работ сибирских музыковедов и краеведов освещались концертные выступления, хоровые фестивали, авторские вечера. Анализа композиторского творчества, осмысления его значения в контексте деятельности музыкальных коллективов, шире – культурной жизни области еще не предпринималось.

Цель исследования: жанровый и образно-содержательный анализ созданных кемеровскими музыкантами вокально-инструментальных и а капелльных произведений, которые могли бы способствовать расширению и обновлению репертуара хоровых коллективов области. Методы: изучение и анализ литературы по данной проблеме; опрос руководителей музыкальных коллективов и композиторов г. Кемерово; анализ партитур и клавиров вокально-инструментальных произведений В. М. Пипекина, К. В. Туева, В. В. Шергова как наиболее ярких музыкантов.

Задачи исследования: обзор репертуара ведущих хоровых коллективов; определение круга имен ярких композиторов; выявление в художественном мире талантливых хоровых произведений кемеровских музыкантов, отличающихся самобытностью; анализ их жанрового и образного своеобразия.

Считаем, что проведение научного исследования в целях привлечения внимания руководителей концертующих коллективов Кузбасса к творчеству композиторов-земляков позволит выявить новые хоровые произведения, исполнение которых будет способствовать расширению репертуарных программ. Дальнейшая пропаганда хоровыми коллективами сочинений местных композиторов оживит интерес публики, разнообразит музыкальную жизнь, инициирует создание новых произведений, что в целом отразится на эволюции культурных процессов в Кемеровской области.

В последние десятилетия в нашем регионе плодотворно и активно функционируют хоровые коллективы, среди них: Губернаторский камерный хор Кузбасса, хор Музыкального театра Кузбасса, Губернаторский хор «Утро», Новокузнецкий муниципальный камерный хор, Камерный хор Кемеровского государственного университета культуры и искусств (КемГУКИ), Академический хор Кемеровского государственного университета (КГУ), хор Новокузнецкого православного духовного училища, другие профессиональные и любительские коллективы. Руководители перечисленных, а также неназванных хоров, совершенствуя мастерство исполнителей, прекрасно понимают, что без обогащения репертуара

новыми художественными сочинениями невозможны движение вперед, конкуренция с гастролирующими музыкантами из Москвы и Санкт-Петербурга, а также выход на международную эстраду.

Действительно, регулярно на зарубежных и всероссийских конкурсах и фестивалях выступает хор Кемеровского государственного университета (руководитель Н. Степанова). Неоднократно побеждали на международных конкурсах Губернаторский камерный хор Кузбасса (руководитель О. Шабалина), Новокузнецкий камерный хор (руководитель С. Липовой). Успешными были выступления Старшего концертного хора ДМШ № 1 города Кемерово (руководитель Л. Коваленко) в Венгрии, Германии, детского хора Знаменского собора (руководитель Ж. Чеботарева) в Греции, Москве. Регулярные зарубежные выступления Губернаторского хора «Утро» (руководитель Н. Фомичева) часто осуществляются с благотворительными целями. Пользуется признанием публики за пределами нашего региона концертная деятельность Камерного хора КемГУКИ (руководитель И. Шорохова), хора Новокузнецкого православного духовного училища (регент А. Толстокулакова). Таким образом, несмотря на произошедшие в культурной жизни России изменения, в Кемеровской области в начале XXI века наиболее распространёнными и популярными формами музыкальной жизни по-прежнему остаются академическое и любительское хоровое музицирование. Данное обобщение подтверждает и проходивший в 2002–2003 годах фестиваль-конкурс самодеятельных композиторов Кузбасса, в программе которого было заявлено более сорока имен авторов, сочиняющих хоровые песни. В нем принимали участие народные, академические, школьные, камерные коллективы из городов Кемерово, Новокузнецк, Белово, Ленинск-Кузнецкий, Тайга, Мариинск и др.

Представим результаты анализа репертуаров профессиональных хоров. Отметим, что большая часть исполняемых произведений – это преимущественно музыка романтической эпохи, сочинения русских композиторов, обработки народных и популярных песен. В каждом сезоне руководителю Камерного хора Кузбасса О. Шабалиной удастся познакомить слушателей с недавно созданными произведениями крупнейших мастеров. В то же время в силу различных обстоятельств произведения кемеровских композиторов включаются в репертуарный план нерегулярно. Некоторым объяснением может стать определенная зависимость репертуара хора от концертных программ симфонического оркестра. При анализе репертуара не менее авторитетного коллектива и в беседе с дирижером Н. Степановой выяснилось, что во многом программы Академи-

ческого хора КГУ определяются конкурсными требованиями, условиями гастрольных выступлений. Поэтому чаще исполняются русские и зарубежные классические произведения, обработки народных песен, причем не только русских. Среди современных сочинений – хоры европейских композиторов той страны, в которой коллектив планирует выступать. В разнообразном репертуаре хора «Утро» объединяются духовные произведения русских и зарубежных композиторов, обработки народных песен, а также оригинальные переложения для хора инструментальных миниатюр, часто в концертных программах звучат популярные детские песни. Есть в репертуаре хора «Утро» несколько произведений кемеровских композиторов В. Пипекина и В. Крайнева. Аналогичную ситуацию можно обнаружить и при обзоре концертных программ других коллективов: в репертуаре хора КемГУКИ два произведения Г. Иванкова, в программах Новокузнецкого камерного хора – несколько песен А. Александрова. Результаты анализа репертуара профессиональных и любительских коллективов подчеркивают необходимость введения в исполнительскую практику кузбасских музыкантов произведений композиторов-земляков.

В Творческое объединение композиторов Кузбасса входят талантливые музыканты, сочиняющие в различных жанрах, не всегда имеющие профессиональную квалификацию «композитор». Многие из них являются педагогами, исполнителями, концертмейстерами, руководителями творческих коллективов. Среди композиторов-профессионалов назовем выпускников Новосибирской государственной консерватории М. В. Аристову, Д. М. Полякова, В. В. Шергова, выпускника Красноярского государственного института искусств (ныне Красноярской государственной академии музыки и театра), члена Союза композиторов РФ К. В. Туева. Следует назвать имя С. Б. Толстокулакова, выпускника дирижерско-хорового факультета, в настоящее время преподавателя Новокузнецкого православного духовного училища, активно работающего в жанрах православной музыки. Наше внимание привлекли те, чье творчество более масштабно и разнообразно в жанровом отношении: В. Пипекин, К. Туев, В. Шергов. В активе названных авторов среди инструментальной и эстрадной музыки выделяются жанры хоровой музыки: это хоровые многочастные циклы, массовые песни, а также получившие распространение в последнее десятилетие духовные произведения.

В творческом портфеле Виктора Шергова произведения различных форм, жанров и стилей. В начале 70-х годов написана Первая симфония, «Лирическая оратория» для солистов, хора, чтеца и симфонического оркестра. Среди монументальных сочинений – оратория «Планета Кемерово» для смешанного хора, детского хора, солистов, чтеца, симфонического оркестра на стихи кемеровского поэта Г. Юрова. Созданное

в 1987 году произведение фиксирует самобытный взгляд композитора на жанр, в котором слиты не только черты оратории, но и сценической кантаты, философской кантаты, вокального цикла, театрального монолога. Образное содержание оратории не утратило своей актуальности и спустя 20 лет, так как композитор через поэтические тексты осмысливает проблемы войны, разрушения традиций, уничтожения природы, долга художника. Переосмысливает композитор и свойственную оратории повествовательность: партии чтеца присуща исповедальность, что усиливает экспрессивность образного содержания. Интересна трактовка хоровой партии, которая, с одной стороны, ассоциируется с пением фольклорного типа (пентатонные мелодии удваиваются в октаву, квинту), с другой стороны, с колокольной звучностью. Форма оратории сквозная: драматизированные эпизоды (4, 5, 6-я части) сменяя друг друга, устремлены к центральной кульминации (7, 8-й частям), после которых звучит просветленная 9-я часть и мощный финал с сонорной кодой. Обратим внимание на важную роль ритмики, представленную сложными нетрадиционными размерами и группировками, возникает ощущение «внутреннего нерва». В состав оркестра включен синтезатор, тембр которого в соединении с экспрессивно-декламационной мелодикой солиста придает 8-й части оратории характер рок-баллады. Исполнительская судьба оратории не получила продолжения после премьерного исполнения. Считаем, что включение оригинального произведения в репертуар коллективов региона, более частое исполнение также способствовало бы привлечению слушательского интереса.

Владимир Пипекин в главном для своего творчества песенном жанре не теряет связи с народной музыкой. Многие его песни просты по фактуре, гармоническим средствам, их отличает виртуозное сопровождение баяна, знание тембровых возможностей оркестра народных инструментов. Для репертуара любительского коллектива можно порекомендовать сюиту «Сибирская ярмарка» для хора и оркестра с солистами, ведущими, зазывалами и другими ярмарочными персонажами на народные слова и тексты В. В. Туева. Семь частей сюиты объединены драматургическим планом: торжественное вступление с колокольными звучностями «Утро Сибири» сменяется энергичной плясовой «Игровая» и шуточной «Забадуриха». Предыдущие хоровые части оттеняют сольный номер «Валенька». В центре сюиты – «Сибирские потешки» – частушки, в которых сольные запевы чередуются с хоровыми припевами. Лирический центр сюиты – «Родная сторона», после которой ликующим радостным финалом звучит «Сибирская ярмарка». В начале каждой части используются реплики ведущих, разыгрываются сценки-диалоги ярмарочными

персонажами (кум и кума, верзила и пигалица, продавцы и покупатели и др.). Мелодический язык сюиты несложен: повторность мотивов, небольшой диапазон, опора на диатонические тональности (до мажор, ля минор, си-бемоль мажор, ми минор).

Хоровая музыка представляет большую часть творческого мира Константина Туева, что не случайно: с девятнадцатилетнего возраста К. Туев начал собственную певческую практику в церковном хоре. Несколько лет К. Туев пел в Красноярском муниципальном камерном хоре (руководитель В. Рязанов). В настоящее время композитор поет в Губернаторском камерном хоре Кузбасса, а также является регентом Свято-Троицкого храма города Кемерово. Среди его произведений – хоровой цикл для смешанного хора «Диалог с природой» на стихи Д. Самойлова, кантата для смешанного хора на стихи Василия Федорова «Второй огонь», Литургия Иоанна Златоуста для смешанного хора, несколько отдельных хоров, среди которых и духовные. Для включения в репертуар хоровых коллективов рекомендуем произведения на канонические тексты «Достойно есть», «Богородице Дево, радуйся» и «Ныне отпускаеши», которые могут звучать и с концертной сцены. Сочинения отличаются яркой мелодикой, удобной хоровой фактурой, стройной формой. Канонические тексты опираются на интонационный строй народной песни, близость которой подчеркивают гетерофонный и подголосочный склады, общий диатонический колорит. Внешняя простота звучания органично соединена с внутренней лиричностью. Композиция песнопения «Богородице Дево, радуйся» использует принцип вариантного повтора, который первоначальное безмятежное образное состояние преобразует в восторженную гимничность. Песнопение «Ныне отпускаеши» отличается внутренним драматизмом, который словно сконцентрирован внутри компактной 27-тактовой формы. Во многом это достигается использованием мажоро-минорных сопоставлений (так называемых «модализмов»), диссонантностью вертикалей (септаккорды с обращениями). Интересно, что «Достойно есть» из Литургии Иоанна Златоуста, как и два предыдущих песнопения, написана в Фа-мажоре, общим для голосоведения является стремление к линейности. Однако здесь преобладает хоровая декламация, эмоциональный тонус которой при распевании традиционного текста постепенно повышается. Общий колорит звучания крайних строф песнопения отличает звуковой аскетизм, что связано с преобладанием в фактуре «пустых квинт». Напряженность середины произведения подчеркнута хроматичностью и диссонантностью «тесно» расположенных мелодических линий голосов. Представленные произведения могут исполняться в концертах духовной музыки, которые пользуются популярностью у слушателей.

Подводя итог, отметим, что в дальнейшем представляет интерес анализ вокально-инструментальных произведений С. Афанасьева, В. Крайнева, Д. Полякова, А. Феденева, С. Толстокулакова и других кузбасских композиторов, который не только позволит расширить репертуар хороших коллективов области, но главное – привлечет внимание публики к творчеству земляков. Это будет способствовать более успешной деятельности как профессиональных, так и любительских коллективов, а также и композиторов.

Пузырева В. А.

*Науч. рук.: канд. филос. наук, ст. преподаватель Мороз Т. И.,
ст. преподаватель Басалаев С. Н.*

НЕКОТОРЫЕ ВОЗРАСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ЗВУКОВОГО РЯДА СПЕКТАКЛЯ

При, казалось бы, правильно «вплетенном» в структуру театрального действия музыкальном фрагменте, нередко зритель, однако, оказывается выключенным из поля восприятия спектакля. Одной из причин является то, что режиссер не учитывает особенности возрастного восприятия звукового ряда спектакля.

На сегодняшний день эта проблема не находит своего осмысления не только в практике, но и в теоретических работах. Сложность заключается в отсутствии как фундаментальных, так и частных исследований в данном направлении, которые должны осуществляться на стыке нескольких научных сфер, таких как театроведение, музыкальная психология, возрастная психология, физика, акустика, звукорежиссура.

Цель данной работы заключается в попытке осмысления некоторых особенностей возрастного восприятия звукового ряда театрального действия зрителем с учетом его физических, физиологических, психологических и социальных аспектов.

В настоящее время в музыкальной психологии (Д. Кирнарская, Г. Иванченко, С. Шушарджан, В. Петрушин, А. Гройсман) достаточно глубоко изучена специфика музыкального восприятия, включая и характеристику возрастных особенностей. Но данные исследования оказываются неадекватными по отношению к театральному зрителю, в силу того, что специфика восприятия звукового ряда спектакля, как составляющей целостного, синтетического по своей природе театрального действия, отлична от восприятия сугубо музыкального произведения. Для

восприятия музыкального произведения от слушателя требуется особая внутренняя активность – «восприимчивость», то есть готовность к восприятию, стремление услышать и понять смысл услышанного. При этом в музыкальном восприятии оказываются задействованными психические процессы, включающие в себя весь спектр сознания – от простейших ощущений до сложнейших операций музыкального мышления, куда включаются внимание, эмоциональные переживания, память, воображение, апперцепция, синестезия и др.

При восприятии звукового ряда спектакля все данные процессы оказываются задействованными, как правило, неосознанно, так как в театральном действе зритель должен слышать музыку, но не слушать ее.

При восприятии музыкального произведения в образный комплекс объединяются те аспекты музыки, которые достаточно автономно рассматриваются в музыкознании – лад, фактура, метро-ритмические отношения, гармония, структура. Все превращается в воспринимающем сознании в некий психический образ, природа которого варьируется в зависимости от особенностей воспринимающего сознания. В театральном действе, помимо вышеназванных аспектов, которые режиссер учитывает в процессе проектирования и моделирования звукового ряда спектакля, на создание художественного образа влияют аспекты восприятия и других видов искусств – пластики, живописи, архитектуры, актерской игры. При этом сила воздействия музыки и активность слуховых ощущений позволяют музыкальному восприятию выступать в качестве основания для формирования целостного образа спектакля в сознании зрителя.

По мнению современного отечественного музыкального психолога Д. К. Кирнарской, музыкальному восприятию свойственна стадийность [2, с. 19]. Каждой стадии развития присущи различные особенности и разная направленность восприятия. Характеристики основных этапов детского развития совпадают у многих авторов, таких как А. Готсдинер, К. Тарасов, Г. В. Иванченко, П. Джулс, Дж. Бамбергер, и сводятся к постепенному становлению у ребенка зрелого понятийного мышления.

Для первой стадии характерно выделение единичных признаков, которые стягивают на себя целостный образ предмета, связывая на основании единого впечатления самые разные и не имеющие внутренней связи элементы, приводя их в нерасчлененный слитный образ. На данном этапе ориентация осуществляется на единичный признак – текст песни, тембр, ритмический рисунок. Отсюда появляется фрагментарность восприятия, когда объекты деятельности предстают состоящими из отрывков, связь между которыми не проявлена, что обуславливает приверженность к повторению.

Постепенно фрагментарность уступает место стремлению к систематизации. Появляется способность классифицировать музыку как соответствующую правилу или стилю. Следовательно, при музыкальном оформлении детских спектаклей нужно учитывать, что детское восприятие ориентировано, прежде всего, на такие исполнительские средства, как темп, динамику, тембр, артикуляцию и фразировку. Мелодико-ритмические компоненты значат намного меньше, а для некоторых детей совсем не играют роли. Поэтому важен повтор одной и той же темы или мотива.

Восприятие музыкантов отличается больше дифференцированностью и склонностью к построению иерархизированных музыкальных структур в воспринимающем сознании, за счет чего восприятие профессионала приобретает более целостный и одновременно более аналитичный характер. Музыкальный психолог Г. Иванченко, выделяет следующие уровни, которые применимы только к музыкальному, развитому восприятию:

1. Сенсорный (микродифференциальный) уровень (уровень ощущения).
2. Звуковысотно-интонационный уровень (где происходит отражение звука на уровне восприятия).
3. Эмоционально-семантический синтез (в него входят мелодический, гармонический и полифонический виды восприятия).
4. Интегрально-семантический, эвристический уровень (узнавание, мысленное сопоставление отдельных частей музыкального произведения помогают быстрому осознанию и более целостному переживанию формы и структуры музыкального произведения) [1, с. 94].

Дети же склонны воспринимать музыку образно, конкретно, привлекая внемузыкальные ассоциации.

Согласно экспериментальным исследованиям американских психологов (Л. Дэвидсон) [2, с. 21], детская стратегия восприятия сохраняется у многих взрослых. Любое музыкальное произведение воспринимается лишь на основе запаса конкретных жизненных, в том числе и музыкальных впечатлений, умений, привычек. Психолог С. В. Шушарджан указывает на зависимость восприятия речи, изображений, литературных произведений, музыки от самых разных причин – национальных традиций, культурной среды, возраста, профессии, словарного запаса [6, с. 39]. Процесс усвоения музыкального языка обеспечивается благодаря целому ряду условий. К ним относятся: индивидуальный жизненный, двигательный и речевой опыт, темпо-ритмическая организация музыкальной ткани. В процессе восприятия музыки огромное значение имеет также моральный опыт и связанное с ним эстетическое восприятие мира.

Обращаясь к физическим и физиологическим особенностям звукового восприятия, необходимо отметить следующее: специфика музыкального восприятия состоит в том, что все изменения, происходящие в музыке, воспринимаются слушателем как собственные изменения в сознании. Музыкальный тон представляет собой многомерное явление, обусловленное различным характером колебательных движений: высота, длительность, сила звучания, тембр, пространственная локализация. Звук приводит к одинаковым колебаниям все органически сходные строения. Колебаниям, которые составляют природный звук, отвечают естественные колебания в человеческом существе. При этом активность воздействующих вибраций человеком, чаще всего, не осознается. Отсюда становится ясной ответственность режиссера за звуковое оформление спектакля.

Теоретик и практик отечественной театральной звукорежиссуры Ю. Козюренко, проводя исследования музыкального восприятия, опираясь на экспериментальные данные в области акустики, приходит к заключению, что на очень высоких частотах музыкальное восприятие исчезает и заменяется неким звуковым ощущением, зависящим от индивидуальности слушателя, и, прежде всего, его возраста [4, с. 75]. Проанализировав его работу, мы можем сделать следующие выводы.

Важным фактором является качество записи музыкального произведения, в частности, динамический диапазон – отношение наибольшей громкости звука – фортиссимо – к наименьшей – пианиссимо или разность уровней звукового давления самого громкого и самого слабого звука, выраженная в децибелах.

Если сопоставить данные, отражающие восприятие динамического диапазона звуковых частот, можно выделить три группы исполнения. К первой группе, характеризуемой сравнительно небольшим динамическим диапазоном – 25–45 дБ, относятся такие виды исполнения, как художественное чтение, сольное пение, инструментальное соло. Вторая группа, включающая небольшие вокальные или инструментальные ансамбли, имеет динамический диапазон 40–55 дБ. И третья – оркестровая группа – обладает максимальным уровнем громкости 80–100 дБ и максимальным динамическим диапазоном 50–75 дБ.

Режиссер должен учитывать частотный диапазон звучания инструментов, используемых в музыкальном сопровождении спектакля, в зависимости от физического восприятия диапазона частот разными возрастными категориями. Например, если в возрасте 16–19 лет легко воспринимаются частоты от 20 до 20000 Гц, но особая потребность существует в особо низком диапазоне (100–300 Гц) и в высокочастотном диапазоне

(16000–18000 Гц), то в возрасте после 60 лет частоты выше 12000 Гц практически не воспринимаются рядовым слушателем, низкие частоты (200–400 Гц) воспринимаются очень болезненно.

Можно сделать вывод, что почти 100 % людей в любом возрасте воспринимают частоту 8000 Гц, частоту же в 12000 Гц люди старше 50 лет почти не воспринимают. А частоту в 18000 Гц – люди после 30 лет воспринимают очень тяжело, а люди после 50 лет не воспринимают ее вообще.

В различных возрастных группах по-разному воспринимается и уровень звучания музыки. В определенных возрастных категориях, для того чтобы быть воспринятым, частотный диапазон должен включаться с определенным уровнем громкости. Было выделено три группы слушателей. Так, если максимальный уровень громкости, который выдерживает человеческая перепонка – 110–120 дБ, то для слушателей пожилого возраста оптимальным уровнем громкости будет диапазон от 25 до 40 дБ. Для слушателей до 30 лет наиболее оптимальным уровнем громкости является диапазон от 50 до 75 дБ.

Восприятие музыки оказывается связанным с механизмом резонирования всей психофизической целостности человека, затрагивая его физические, физиологические и психологические составляющие.

Опираясь на знания о том, что большинство зрителей имеют детский характер восприятия, можно сделать вывод о том, что в спектакле в качестве музыкального оформления должно использоваться краткое музыкальное построение, неоднократно повторяющееся, которое должно быть ярким, выразительным, простым по форме, доходчивым, малотемным, лаконичным. К тому же, музыка в театральном действии должна быть вспомогательным компонентом в художественной целостности спектакля.

Обращаясь к театральным постановкам детских спектаклей как профессиональных, так и любительских театральных коллективов г. Кемерово и Кемеровской области, относительно музыкального оформления можно обнаружить ряд закономерностей. Многие спектакли «страдают» большим набором музыкальных тем и фрагментов. В сказках встречается музыкальная характеристика практически каждого героя, что приводит к разрастанию тематического материала до 12–15 тем. Кроме этого, для иллюстрации волшебных моментов спектакля каждый раз используются разные музыкальные фрагменты. В итоге, звуковой ряд детского спектакля становится перегруженным информативно, и повторность, столь необходимая для детского восприятия, не наблюдается. В некоторых

детских спектаклях используется сложная по своей языковой структуре «недетская» музыка. В большом количестве постановок прослеживается несовпадение жанрово-стилистической стороны звукового ряда и спектакля в целом. Очень редко режиссер сознательно учитывает психофизические и физиологические возрастные особенности восприятия диапазона частот, громкости, динамики, тембровой окраски звучания музыки в театральном действе.

Данное исследование не претендует на полноту раскрытия вопроса и решения проблемы. Рассмотренные физические, физиологические и психологические особенности возрастного восприятия звукового ряда театрального действия не исчерпывают всех сторон проблемы. Исследование может быть продолжено в направлении изучения таких возрастных особенностей, как социальные, интеллектуальные, духовные.

Список литературы

1. Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. – М.: Изд-во Ин-та философии, 2001. – 202 с.
2. Кирнарская Д. К. Музыкальное восприятие. – М.: Кимос-Ард, 1997. – 160 с.
3. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. – М.: Таланты – XXI век, 2004. – 496 с.
4. Козюренко Ю. Музыка и досуг. – М.: Советская Россия, 1987. – 83 с.
5. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
6. Шушарджан С. В. Музыкаотерапия и резервы человеческого организма. – М.: АОЗТ «Антидор», 1998. – 363 с.

Турмас М. М.

Науч. рук.: канд. искусствоведения, доцент Умнова И. Г.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАЧАЛЬНОГО ЭТАПА ОБУЧЕНИЯ УЧЕНИКА-ВОКАЛИСТА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Задачи современной педагогики, в том числе и музыкальной, требуют не только глубокого анализа сложных процессов, происходящих в современной школе. Не менее важно изучение, обобщение и научное осмысление богатого опыта, накопленного педагогами-музыкантами. А также поиск новых педагогических технологий, способствующих самореализации ребенка в образовательном процессе. Начальный этап обучения в системе музыкального образования является очень важным, а иногда решающим. От того, насколько правильно были заложены первоначальные основы, зависит активность участия воспитанников музы-

кальных школ в культурной жизни. Несмотря на успехи, достигнутые в современной педагогике, вопросы совершенствования детского музыкального образования разработаны еще недостаточно, хотя к концу XX века музыкальные школы накопили богатый практический опыт по воспитанию и обучению детей.

В нашем случае речь идет об обучении в классе «Общего фортепиано», обязательного для обучающихся в ДМШ и ДШИ системы дополнительного образования детей. Как правило, в учебно-методическом комплексе музыкальных образовательных заведений дополнительного образования детей существует множество программ, в том числе и программы для обучения в классе общего фортепиано. Однако ни одна из них не основана на методе скорректированного обучения. Как правило, все они основаны на программах по специальному фортепиано с облегченными требованиями. К тому же не учитывают специфику выбранной ребенком специальности: они одинаковы для обучающихся вокалу, игре на скрипке, аккордеоне, духовых инструментах и т. д. И хотя во многих педагогических и методических работах преподавателей класса фортепиано говорится об использовании межпредметных связей, в известных и широко применяющихся образовательных программах по классу общего фортепиано эти принципы отсутствуют.

Укажем и другие проблемы, которые не способствуют стабильности образовательного процесса на уроках фортепиано с детьми. В настоящее время фортепиано утратило авторитет самого популярного музыкального инструмента. Сегодня в условиях повсеместного распространения массовой культуры по известным причинам повышенным интересом пользуется гитара, эстрадное пение, саксофон. Обучаясь, например, в классе вокала, ребенок, а порой и родители обычно не считают важной задачей овладение музыкальным инструментом, к тому же таким сложным по устройству и дорогим по цене для приобретения, как фортепиано. Это порождает отношение к дисциплине «общее фортепиано» как второстепенной, не обязательной для всех.

Педагогу, обучающему детей в классе общего фортепиано, необходимо отстаивать обязательность и значимость уроков, так как обучение в классе фортепиано способствует развитию эстетического вкуса и общей культуры не только будущего музыканта-профессионала, но и музыканта-любителя. Доказательством тому может служить включение дисциплины во все учебные планы всех специальностей и специализаций в музыкальных образовательных учреждениях (школе, училище, вузе). В чем же специфические преимущества фортепиано? Что дает основание

утверждать, что именно фортепианное исполнительство обладает особо богатым потенциалом в отношении музыкального развития учащегося? Суть в том, что фортепиано, в отличие от большинства своих «собратьев», является инструментом универсальным, многоголосным, дающим возможность воплотить в реальном звучании любые, самые сложные звуковые структуры, воспроизвести практически неисчерпаемые комбинации и сочетания звуков.

В нашем случае выявлены основные особенности работы в классе фортепиано с детьми, обучающимися на вокальном отделении. Это не случайно, так как в последние годы значительно возрос интерес к сольному пению. Широкое распространение получило открытие в ДМШ и ДШИ вокальных отделений наряду с уже существующими хоровыми отделениями. Подчеркнем ту особенность, что при обучении ребенка сольному пению у него воспитываются, прежде всего, вокальные навыки, овладение же каким-либо инструментом часто не считается главной задачей.

В контексте вышеизложенного целью исследования считаем необходимым создание и апробацию образовательной программы по классу «Общее фортепиано» для учащихся вокально-хорового отделения в детских музыкальных учреждениях дополнительного образования (МОУДОД ДМШ, ДШИ).

Задачами исследования стали следующие:

- анализ учебно-воспитательного процесса в классе общего фортепиано;
- выявление специфики обучения детей-вокалистов игре на фортепиано;
- коррекция и взаимосвязь методик обучения инструментальному и вокальному исполнительству.

Методами данного исследования являются:

- анализ научно-методической литературы;
- синтез и обобщение теоретического и практического материала по проблемам учебно-воспитательной работы в музыкальном образовании;
- изучение и адаптация учебно-методического комплекса, включающего в себя: теоретический и нотный материал, учебно-методические разработки, нормативные документы;
- систематизация выводов при разработке учебной программы;
- метод наблюдения;
- беседа.

Результатом работы стала адаптированная программа по классу «Общее фортепиано» для вокальных отделений ДМШ и ДШИ, которая опирается на метод скорректированного обучения (синхронного раз-

вития вокальных и пианистических навыков) и межпредметные связи. При реализации данной программы педагог общего фортепиано должен помочь ученику-вокалисту интегрировать его вокальные и пианистические умения на начальном этапе обучения. Это позволит начинающему музыканту легче усвоить первоначальные навыки игры на инструменте, а также синхронно развить художественно-выразительную и техническую стороны музыкального исполнения. Такое единство воспитательного и образовательного аспектов является необходимо важным условием для последующего развития ребенка не только как музыканта-профессионала, но и как любителя.

Раскроем более подробно содержание метода скорректированного обучения. Для этого кратко охарактеризуем учебно-воспитательный процесс в классе фортепиано в ДМШ и ДШИ, который отличается индивидуальной формой обучения в сравнении с коллективным музицированием на хоровых занятиях. Урок фортепиано дает возможность педагогу учитывать при преподавании индивидуальные способности и личностные качества каждого ученика, а не некий средний уровень группы или класса. Таким образом, можно гибко корректировать методы, соответствующие возрасту, интересам, способностям и характеру конкретного ребенка. Главным критерием остается качество и организация всего игрового процесса. В то же время появляется возможность более детально анализировать происходящий рост навыков, темпы развития умений ученика, объем проделанной им работы, что позволяет активизировать поиск и творчество.

Учебно-воспитательная работа в классе фортепиано включает в себя:

- тщательную подготовку нескольких произведений для исполнения их на зачете или концерте;
- развитие основных технических навыков на материале упражнений и этюдов;
- повышение музыкальной грамотности;
- работу над чтением нот с листа;
- развитие навыков подбора по слуху, аккомпанемента, игры в ансамбле;
- помощь ученикам в участии в общественной и концертной жизни школы;
- знакомство с разнохарактерными произведениями русской и зарубежной классики, а также произведениями советских и современных прогрессивных композиторов.

В сознании начинающего заниматься музыкой ученика-вокалиста пение органически связано с выразительностью музыкальной и речевой интонации. Тогда как игра на клавишном инструменте, где механический принцип извлечения звуков провоцирует формальную игру в большей степени, чем на духовом или струнном инструменте, воспринимается им как действие, не имеющее ничего общего с вокальным искусством, а стало быть, и с эмоционально-образной стороной исполнения. Если удастся добиться от ученика максимального приближения звучания мелодии на фортепиано к ее вокальному прочтению, то подчас отпадает необходимость требовать от него того или иного звукового разнообразия, ибо «пение на фортепиано» само диктует динамику, а при развитии этого умения и штрихи, и агогику.

Обязательным условием является серьезное отношение начинающего вокалиста к предмету «Общее фортепиано». Важно формировать у ученика представления о фортепианной музыке как о виде искусства, тесно связанном с вокальной музыкой общностью принципов эмоционально-исполнительской выразительности. Для закрепления вокальных навыков при обучении игре на фортепиано наиболее важен и противоположный прием, при котором сформированные для овладения инструментом навыки (понимание нотного текста в различных ключах, умение петь на инструменте, умение слышать – контролировать собственную игру на инструменте и др.) будут закреплены на вокальном репертуаре.

Действительно, для наиболее успешного освоения учеником искусства «пения на фортепиано» необходимо научить его вслушиваться в воспроизводимую музыку, а также сопровождать свою игру «мысленным пением». Усилить стремление к поиску новых звуковых ощущений следует через ассоциативную взаимосвязь с вокальными приемами. Так, осознание разницы в характере «оперного» звукоизвлечения и «открытого народного» необходимо сопоставить с глубоким, так называемым «в инструмент», прикосновением к клавиатуре. Другой пример: легкое, виртуозное скольжение по клавишам ассоциируется с использованием при пении головного резонатора и с фальцетным звукоизвлечением. Именно с осознания этой разницы и должно начинаться воспитание чувства вкуса ребенка при игре на фортепиано.

В работе с учениками, имеющими значительный опыт вокально-хорового пения, более предпочтителен путь, который позволяет им быстрее найти ассоциативные связи между характером выразительности инструментальной и вокальной интонации. Ученик, обладающий определенными навыками пения, не только располагает запасом программных интонационных заготовок, но и способен услышать их в довольно сложных

гармонических и полифонических сочетаниях. Найти (и, главное, воспроизвести в нужном характере) сходные интонации в «партитуре» фортепианного произведения – вот в чем теперь заключается задача ученика.

Большую помощь могло бы оказать включение в педагогический репертуар фортепианных классов ДМШ собственно вокальных произведений, прежде всего, песен и романсов тех авторов, пьесы которых входят в индивидуальный репертуарный план юного вокалиста.

Вокально-хоровые навыки учащихся можно успешно использовать и в работе над освоением метроритма. Дети, поющие как сольно, так и в хоре, быстрее усваивают закономерность чередования сильных и слабых долей в музыке, точнее воспроизводят на инструменте ритмическое своеобразие мелодии, скорее приходят к пониманию темпового единства или темпового разнообразия – в зависимости от логики развития музыкального материала. В их игре раньше появляется чувство свободы, они лучше ощущают темповые отклонения (*rubato*) при сохранении в целом равномерной метрической пульсации.

Юный пианист, обучающийся на вокальном отделении, посещающий занятия хора, легко осваивает – активно слышит, ощущает и выявляет – в фортепианном классе метроритмическую сторону произведения. Это дисциплинирует его, помогает воплотить форму и содержание музыкального произведения.

Вокально-хоровые навыки могут с успехом использоваться педагогом и в работе над колористическим и динамическим разнообразием. Насколько легче, к примеру, добиться яркого, богатого обертонами *piano*, если ученик сумел спеть надлежащим образом мелодию. Не случайно вокалисты, хормейстеры много сил отдают тому, чтобы научить каждого ученика петь насыщенным, «объемным» голосом, особенно в моменты динамических спадов, когда возникает опасность появления «ватного» звука. Досадно, если результаты этих усилий не будут использованы в фортепианном классе.

Данный метод успешно применяется на практике и дает весьма неплохие результаты:

- поющие дети гораздо быстрее усваивают технику легато;
- легче понимают фразировку (деление мелодии на фразы), более естественно берут «дыхание» в конце мелодических фраз, зачастую интуитивно;
- играют более приятным звуком, не долбя по клавишам, а слушая себя, находя приятное звучание, которое не вызывает раздражения при прослушивании. Ученик, умеющий себя слушать, играет мягким, полным, достаточно глубоким, приятным звуком;

- ученики, часто выступающие на сцене как вокалисты, чувствуют себя более уверенно на сцене и в качестве исполнителя-инструменталиста.

Предложенный в разработанной программе репертуар получил апробацию на занятиях с учениками-вокалистами в ДМШ и ДШИ г. Кемерово.

Апробация предложенного в работе метода скорректированного обучения прошла в условиях образовательного процесса на вокально-хоровом отделении в классе общего фортепиано МОУДОД «ДШИ № 19» г. Кемерово. Данная адаптированная программа получила положительную рецензию председателя ПЦК «Специальное фортепиано», преподавателя по классу специальное фортепиано Кемеровского музыкального училища Ж. В. Олейниковой в 2005 году и рекомендована для использования педагогам общего фортепиано в ДМШ и ДШИ г. Кемерово.

Практическая значимость: внедрение и апробация адаптированной программы по классу «общее фортепиано» помогает специалистам данного направления организовать начальный этап обучения ребенка.

Подчеркнем – данная программа не является окончательным итогом. Она – начало, самое первое звено в учебно-воспитательном процессе, который ежедневно происходит на уроках фортепиано с учениками-вокалистами.

Главное – обучение игре на фортепиано является неотъемлемой частью комплексной системы воспитания профессионального музыканта, одним из средств формирования эстетического вкуса и культуры учащихся разных специальностей.

Плохова Е. В.

Науч. рук.: доцент Шалашова О. П.

ОБЪЕКТИВНАЯ И СУБЪЕКТИВНАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА СОЗДАНИЯ СЦЕНАРИЯ

Создание сценария – это обязательный этап подготовки массового праздника. Какой бы ни была тема, масштабы и границы мероприятия, его содержание должно быть непременно выражено на бумаге в виде сценария.

Однако, наблюдая за состоянием современной праздничной культуры, в частности, за проходящими многочисленными театрализованными представлениями, нетрудно заметить их однообразие и схожесть. Тематика таких мероприятий заявляется, как правило, только в названии, но не раскрывается в самом представлении.

Подобные вещи свидетельствуют о том, как мало внимания уделяется творческой стороне работы над сценарием. А между тем, в нем заложены средства воздействия на аудиторию и своеобразный прогноз результата такого воздействия. Естественно, вышеуказанные причины влияют на качество выпускаемых программ, которые в основном выстраиваются за счет набора номеров, объединенных текстом одного или нескольких ведущих, и превращены в чистое зрелище.

Методическая литература по данному вопросу дает сегодня лишь, на наш взгляд, некую технологию, лишенную всякого намека на творчество. Она имеет хорошо разработанные символы-штампы, словесные обороты-штампы, формы-штампы, не отражающие, в конечном итоге, ни гражданской, ни мировоззренческой позиции автора, и, как следствие, не вызывающие особых, соответствующих лишь данному праздничному событию зрительских эмоций.

Между тем создание сценария, безусловно, творческий процесс, который всегда органически связан с индивидуальностью и личностью творца, его способностью видеть новое, нетрадиционное понимание жизненных явлений. Каждого сценариста отличает собственный стиль и индивидуальность, что дает возможность говорить о сценарии как о произведении искусства и подтверждает его творческую природу.

Таким образом, сценаристу необходимо не только знание методики, с помощью которой происходит выстраивание материала в логической последовательности в соответствии со специфическими особенностями драматургии театрализованных представлений и праздников, но и столь же необходимо знание этапов протекания творческого процесса, поскольку, в этом случае, вырабатывается понимание того, какие качества необходимо развивать и корректировать творческой личности для продуктивной творческой деятельности.

Творческий процесс создания сценария может идти различными путями. На интуитивном уровне мы можем ощутить эту разницу, однако на данный момент практически ни один исследователь не зафиксировал подобный феномен и не указал причины, его обуславливающие.

Между тем в теории сценарного мастерства существуют понятия «объективная» и «субъективная обусловленность» [3], которые указывают, прежде всего, на разный характер последовательности этапов творческого процесса в сценарной деятельности, что не только не противоречит законам творчества, но и подтверждает их правоту. «Объективно обусловленным» труд творца можно считать в том случае, если отправной точкой для создания сценария послужила внешняя (объективная)

причина, такая как «социальный заказ». Когда же сценарист приступает к созданию продукта под влиянием личной (субъективной) творческой инициативы, то подобному процессу дается определение «субъективно обусловленного».

Между тем, в литературе по исследуемой теме практически не представлено ни одной четкой методики работы над сценарием. Исключение составляет пособие О. И. Маркова «Сценарная технология» [2]. Однако представленная автором методика, с нашей точки зрения, дана без учета особенностей творческого процесса и иных, указанных выше, причин, в результате чего содержит некие «пробелы», которые при ее использовании не позволяют грамотно выстроить технологическую цепочку создания сценария праздничной формы культуры.

Изучая закономерности творческого процесса, мы, прежде всего, рассмотрели уровни его организации и механизмы протекания. Основой творческого процесса является интуитивный механизм, некое знание, возникающее без осознания путей и условий его получения. Следует отметить, что оно является результатом большой предварительной работы по накоплению и обработке материала, а также включению различных уровней сознания, а именно: бессознательного, подсознания, сознания и сверхсознания.

Бессознательное включает в себя совокупность психических образований, процессов и механизмов, в функционировании и влиянии которых субъект не отдает себе отчета. Бессознательное базируется на глубинных законах жизни, этапах эволюционного процесса и генетической памяти, в которой хранится предшествующий опыт.

Творчество на уровне подсознания складывается на основании индивидуального опыта и прижизненно сложившихся в мозгу психологических конструктов. Подсознание создает стереотипы мышления, поведения, отношений, устойчивые характеристики личности. Вместе с тем, оно очень «верит сознанию», считая, что если человек сознает себя «нетворческим», то подсознание «верит» этому и блокирует творчество.

Сознательная форма творчества имеет свой особый инструмент – логические операции. Эти операции анализа, синтеза, абстракции и обобщения, а также умозаключения, направленные на познание реальности, приводят не только к открытию в ней новых закономерностей, но и изобретению, созданию некоего нового продукта.

Последний рассматриваемый уровень – сверхсознание, которое интегрирует в себе работу бессознательного, подсознания, что позволяет сознанию подключиться к ноосфере как форме существования разума и получать отсюда необходимую информацию.

Творчество, по мнению Я. А. Пономарева, существует на основании объективных законов и имеет определенные фазы функционирования:

1. Фаза произвольно логического поиска (сознательный уровень). Исследователь осознанно отбирает факты, способствующие эффективно-му решению, и применяет приемы анализа и синтеза исходных данных.

2. Фаза интуитивного решения. Для этой фазы характерен неосознанный поиск решения проблем. Уровень осознанности поведения на стадии интуитивного решения снижен, и найденное решение выглядит как неожиданное и самопроизвольное.

3. Фаза вербализации интуитивного решения. Осуществляется объяснение способа решения и его вербальное оформление. Основой осознания результата и способа решения проблемы является включение человека в процесс взаимодействия (коммуникации) с любым другим человеком.

4. Фаза формализации вербализованного решения. На этой стадии формулируется задача логического оформления способа решения новой задачи. Процесс формализации решения происходит на сознательном уровне [4].

Не менее важной задачей для сценариста является владение определенной технологией, без которой трудно представить себе процесс создания качественного сценария.

Однако предлагаемые ведущими теоретиками в области сценарного мастерства методики создания сценария праздничных форм культуры, при всей своей глубине и универсальности, обладают некоторой однобокостью: одни увлечены чистой технологией и считают, что при работе над сценарием никоим образом не следует полагаться на интуицию, личные способности и что процесс создания сценария осуществляется не стихийно. О. И. Марков, автор учебного пособия «Сценарная технология», утверждает, что «он подчинен ряду закономерностей, проявляющихся в последовательности этапов его создания. Недооценка практиками одного из этапов работы может привести к неудачам на последующих этапах сценарного творчества» [2, с. 145].

Другие ученые отрицают всякую технологию, поскольку, по их мнению, «заранее установленная последовательность этапов работы над сценарием может поставить железный занавес на пути к подлинному творчеству, и это, безусловно, отрицательно скажется на качестве самого сценария» [5].

В связи с этим нами сделана попытка создания такой методики работы над сценарием праздничной формы культуры, которая бы учитыва-

ла все нюансы, содержащиеся и в творческой деятельности сценариста и которая основывается, прежде всего, на этапах творческого процесса, выведенных Я. А. Пономаревым, обладает определенной простотой, где каждый этап мотивирован не только с точки зрения методики, но и с точки зрения психологии творчества.

Ниже нами приведена указанная методика, этапы которой соотнесены с фазами творческого процесса. Она дана с точки зрения «объективной обусловленности». Дополним, при «субъективной обусловленности» процесса работа над созданием сценария начнется с возникновения замысла, а первый этап «технологической цепочки» будет исключен.

Так, термину «проблемная ситуация», в которой есть выбор из двух или более возможностей в психологии творчества, соответствует «социальный заказ» в методике сценарного мастерства. Работа (мышление) начинается тогда, когда складывается социальный заказ (проблемная ситуация).

Сбор материала можно соотнести с фазой «произвольного логического поиска», где ведущую роль играет сознание и происходит анализ и синтез данных. Сценарист «загружает» свою память знаниями и наблюдениями, оставляя время на вынашивание замысла.

Этапу рождения замысла в психологии творчества соответствует фаза «интуитивного поиска решения», где проходит неосознанная внутренняя работа подсознания и сверхсознания, где интуиция выполняет специфическую роль, выступая как кристаллизатор идей. Процесс рождения замысла сценария – это тоже неосознанная внутренняя работа, в итоге которой неосознаваемое переходит в осознаваемое, а решение творческих задач обретает характер озарения, инсайта.

Идейно-тематический анализ, разработка сюжета соотносятся в методике сценарного мастерства с фазой «вербализации интуитивного решения», где объясняется способ решения, то есть сознательная стадия проверки замысла, сюжетно-образного построения и его вербальное оформление. Происходит окончательный переход из области подсознания в область сознания.

Этап отбора художественных средств, монтажа в методике сценарного мастерства логично соотносится с фазой «формализации вербализованного решения» в психологии творчества, где формулируется задача логического оформления способа решения новой задачи и, собственно, завершается процесс работы творца. Сценарист на данном этапе работы придает логически завершенную форму сценарию. Отметим также, что все процессы здесь происходят на сознательном уровне.

Успешной реализацией данной методики на практике стало создание сценария второго тура театрализованного творческого профориентационного конкурса «Абитуриент – 2006», что дало возможность судить о ее рациональности и праве на дальнейшее успешное использование.

Рассматривая возможные перспективы исследований в этом направлении, необходимо отметить разработку и создание методик и тренингов, которые могли бы способствовать активизации определенных уровней сознания, облегчающих преодоление препятствий, возникающих на пути создания творческого продукта – в частности, сценария.

Список литературы

1. Ермолаева-Томина Л. Б. Психология художественного творчества. – М.: Академический проект: Культура, 2005. – 304 с.
2. Марков О. И. Сценарная технология. – Краснодар: КГУКИ, 2004. – 408 с.
3. Массарский С. М. Сценарий рождается в клубе. – М.: ВНИ ЦНТ и КИР МК СССР, 1988. – 42 с.
4. Пономарев Я. А. Психология творчества. – М.: Наука, 1976. – 302 с.
5. Четчин А. И. Драматургия театрализованных представлений. – М.: Сов. Россия, 1988. – 114 с.

Раздел 3. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ И СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Редько О. В.

Науч. рук.: доцент Шалашова О. П.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ КОД СЛОВА КАК СПОСОБ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА АУДИТОРИЮ

Язык человека находится в постоянном становлении. От рождения до самой смерти человек формирует свое пространство посредством слова. Тем более важным становится обеспечение условий для расширения этого пространства, его насыщения, нахождения путей развития, позитивного изменения языковой составляющей взаимодействия человека с окружающим его миром.

Проблема защиты языкового мирознания россиян в настоящее время приобрела большую актуальность, особенно если рассматривать ее педагогический аспект. Невозможно воспитать гармонично развитую личность вне связи ее с социокультурными традициями. Один из верных способов – приобщение человека к истории своего народа, своей родины, своей родной речи. Ведь исторически человек обживал окружающее его пространство, присваивал ему значения, формировал слова, которые обеспечивали ему гармоничное сосуществование с миром.

Но в последнее время в российском обществе мы наблюдаем кризис словесных искусств в целом, и современная драматургия в большинстве своем не исключение. То, что было сакральным, теряет личностное измерение, подвергается социальному тиражированию. Любое высказывание при перемене контекста не просто теряет пространственно-временные связи, но принимает новые формы, воздействие которых на человека не только нельзя спрогнозировать, ими невозможно управлять. Сейчас при активном развитии всех зрелищных форм искусства, зритель буквально зомбируется при помощи ярких картинок: бешеный ритм видеоряда не дает возможности сомневаться и спорить, не оставляет времени размышлять. Все это делает еще более очевидным отставание в развитии словесной культуры.

Противостоя негативному воздействию внешней среды, общество должно искать все новые и новые средства нейтрализации пагубных последствий такого воздействия.

Одним из таких средств может стать праздничная культура, которая объективно является синтезом слова и действия, позволяет приобщить человека к созерцанию прекрасного, дает ощущение полноты и гармонии бытия, объединяет людей, активизирует в них гуманное отношение к миру. Слово, как одно из выразительных средств праздничной культуры, позволяет смоделировать пространство, необходимое для полноценного развития и детей, и взрослых. В слове содержится концентрированное выражение современности, прошлого и будущего. Слово в празднике может дать это необходимое ощущение сопричастности окружающей действительности.

Истинное понимание значения слова в нашей жизни основывается не только на представлении об основных признаках языка, но и на ясном уразумении, к чему ведет повреждение состояния живой речи.

Последствия повреждающего, зомбирующего языкового воздействия на массовое сознание катастрофически сказываются на состоянии интеллекта, нравственного здоровья, на уровне духовной жизни личности.

В последние годы появился ряд интересных исследований ученых, в том числе биологов, о влиянии слов на человека, где представлено множество доказательств тому, что каждое слово – это не просто набор звуков, но и совершенно определенный код, который воздействует глубоко на подсознание человека, передает заложенную в него информацию. И как легко могут быть использованы скрытые возможности слова для достижения самых неблагородных целей. В связи со сказанным следует напомнить о зомбировании человека при помощи приемов лингвокодирования.

Особенно опасно неосторожное или намеренно негативное использование слова в праздничной культуре, так как она имеет массовый характер, и воздействие усиливается взаимодействием зрителей между собой. Поэтому важной задачей не только педагогов, но и деятелей праздничных форм культуры становится изучение заложенного в слове сакрального смысла и использование этих знаний для более точного психолого-педагогического воздействия на аудиторию массовых представлений и праздников. Но нельзя забывать, что аудитория – это конкретные личности, и поэтому психолого-педагогическое воздействие посредством слова – это, прежде всего, процесс творческого преобразования мышления зрителя. В данном случае речь идет о том, что наряду с формированием творческого мышления, столь же актуально сегодня и формирование интеллектуального мышления зрителя [3, с. 38].

Интеллектуальное мышление нельзя рассматривать только как собственно психологическое понятие. По мнению Я. А. Пономарева полный

объем содержания этого понятия выходит за пределы психологии и представляет комплексную проблему гуманитарных наук, в том числе филологии, лингвистики и т. п.

Большинство исследователей рассматривают слово в театрализованном представлении только как сопровождение системы визуальных и других знаков. Слово, таким образом, не является определяющим в организации всевозможных кодов, используемых в праздничной культуре и театре: лингвистического, перцептивного, социокультурного и других. Некоторые авторы утверждают, что слово имеет ценность только как действие: вне его оно является лишь набором ничего не значащих звуков.

Исследовательская работа, проведенная нами по данной проблематике, выявила немало фактов, позволяющих подтвердить исходное предположение о том, что каждое слово содержит определенный лингвистический код, который помогает направленно и более точно осуществлять предполагаемое автором психолого-педагогическое воздействие на аудиторию.

Во-первых, подтверждением тайному влиянию слов на объект восприятия становится огромное количество культурологических исследований в области формирования традиций языка, его воздействия на человека. Говоря о воздействии слова на человека, мы не могли не осветить точку зрения на эту проблему представителей религии, так как она является огромной составляющей любой из культур. Многие авторы-теософы понимают, что в действительности слово – мощнейшее оружие и один из семи ключей к созданию материи. Слово – это промоделированная энергия, несущая огромную информацию [2, с. 234].

Так, например, большая часть русских матерных слов имеет древневедическое происхождение, и их смысловая нагрузка совсем иная, чем мы думаем. Рассмотрим, например, самое популярное ругательство: «Х» – эта буква означает женское начало, «У» – мужское, «И» – их соединение под ангельским началом. А все слово в итоге обозначает, что человек соединяет в себе мужскую и женскую генную информацию и является концентратом жизненной силы. Полная расшифровка слова БЛАДЬ звучит примерно так: Богиня Лада защищает тех, кто стремится в будущее, зная прошлое и объединяя в лучшее настоящее. Все эти слова в древневедической Руси использовались при богослужениях, имели восхвалительный и благодарственный смысл. Они обладают огромной энергетикой, и именно поэтому запрещено было использовать их вне определенного ритуала богослужения. Ведь изъятые из контекста обряда, такие слова могут направить свою энергию на что угодно. А если учесть, что произносим мы их, как правило, с резко экспрессивной окраской, то неудивительно, что

такая энергия возвращается к нам в форме наводнений, землетрясений и других катаклизмов [1, с. 48].

Мы не могли также не обратить внимание на ряд исследований ученых-биологов. Одним из таких исследований стал эксперимент, проведенный в Институте проблем управления РАН, где был изобретен аппарат, который переводит человеческую речь в электромагнитные колебания. Удалось проследить, как эти электромагнитные колебания влияют на растения и на молекулы наследственности человека – ДНК. Российским ученым удалось также в 1995 году выяснить, что обычная вода состоит из супермолекул, так называемых кластеров, которые могут перестраиваться под воздействием слов, и даже мыслей, меняя первоначальную структуру жидкости и всего, что в нее помещено. Эти и другие приведенные нами исследования экспериментально подтверждают тайное влияние слов на биологический организм.

Во-вторых, предварительным итогом нашей работы по данной проблеме стало исследование работы лингвистического кода при восприятии текста. Нами установлено, что между текстом и воспринимающим неизбежно складываются два противоположных типа отношений: ситуация понимания и ситуация непонимания. Понимание достигается единством кодирующих систем автора и аудитории. Однако определенная степень понимания есть, одновременно, и степень непонимания. Например, текстовый состав различных культур неизбежно включает в себя определенный набор жанров, поскольку то, что текст принадлежит к определенному объекту восприятия известного жанра в силу «памяти жанра» (М. М. Бахтин), создает значительную кодовую экономию. Если понимать под жанрами самые общие группировки текстов, такие как сакрально-профанические, официально-государственные, индивидуально-бытовые, научно-художественные и т. д., то мы получим относительно единообразный набор. Однако в ценностной перспективе мы получим ряды совершенно иного состава. Каждая культура неизбежно включает дихотомию текстов высокой и низкой ценности. Но даже при условии, что участники коммуникации принадлежат к одной нации, социальной группе и т. п., невозможно избежать ситуации, когда при творческом процессе кодирования и декодирования текста передающий и принимающий пользуются различными кодами, пересекающимися, но не идентичными. В случае обратного перевода это даст не исходный, а некоторый третий текст. Еще ближе к реальному процессу циркуляции сообщений тот случай, когда перед передающим оказывается не один код, а некоторое множественное пространство кодов (см. рис. 1). В этом случае постоянная потребность выбора и реализует творческую функцию текста.

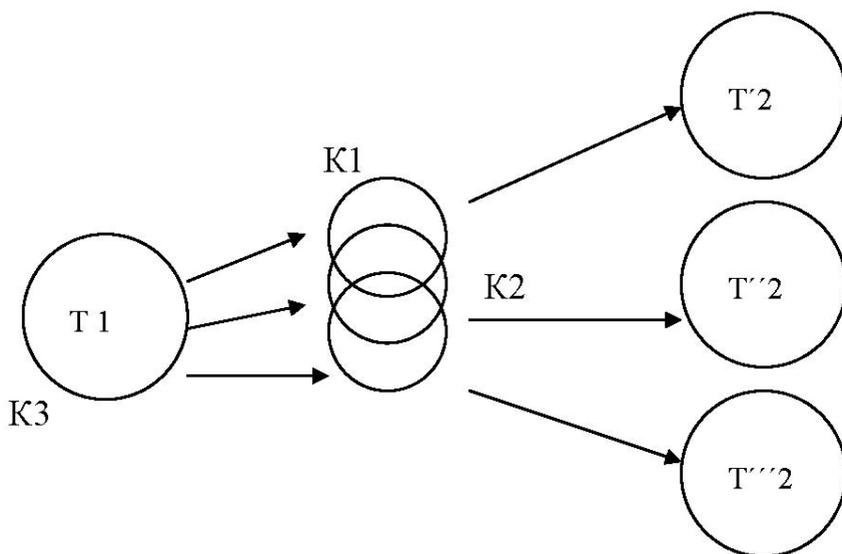


Рисунок 1.

Поскольку смыслом в данном случае оказывается не только тот инвариантный остаток, который сохраняется при разнообразных трансформациях, но и то, что при этом изменяется, мы можем констатировать приращение смысла текста в процессе этих трансформаций. Таким образом, текст и аудитория находятся в постоянном поиске взаимопонимания. Текст ведет себя как собеседник в диалоге: он перестраивается (в пределах тех возможностей, которые предполагаемы автором) по образцу аудитории. А адресат отвечает ему тем же – использует свою информационную гибкость для перестройки, приближающей его к миру текста. На этом полюсе между текстом и адресатом возникают отношения толерантности [4, с. 160].

В-третьих, исходя из вышеизложенного, стало возможным использовать методы прикладной психолингвистики в исследовании психолого-педагогического воздействия на аудиторию, а также провести сравнительный анализ двух случаев такого воздействия: на аудиторию праздничной формы и аудиторию театрального спектакля. В ходе этого исследования удалось выяснить, что в двух этих случаях закономерности работы лингвистического кода разнятся, а значит, и отличается способ автокоммуникации текста и аудитории. В случае воздействия театрального спектакля

на публику этот способ можно условно назвать системой «Я и Другой». В этой системе переменными оказываются обрамляющие элементы модели (адресант заменяется адресатом), а постоянными – код и сообщение.

При работе лингвистического кода в праздничных формах возникает другой способ коммуникации, который мы обозначили как «Я – Другой» или для удобства «Я – Я». В этой системе носитель информации остается тем же, но сообщение в процессе коммуникации переформулируется и приобретает личностную актуальность [4, с. 165].

Когда мы говорим о передаче сообщения по системе «Я – Другой», мы имеем в виду в первую очередь не те случаи, когда текст выполняет мнемоническую функцию. Здесь воспринимающее второе «Я» одновременно функционально приравнивается к третьему лицу. Различие сводится к тому, что в системе «Я и Другой» информация перемещается в пространстве, а в системе «Я – Другой» – во времени.

Но нас, как практиков праздничных форм культуры, прежде всего интересует случай, когда передача информации от «Я» к «Я» не сопровождается разрывом во времени и выполняет не мнемоническую, а какую-то иную культурную функцию. Передача сообщения, при которой объект изменяет свой эмоциональный опыт, прежде всего, имеет место во всех случаях, когда при этом повышается ранг сообщения.

Для создания модели работы лингвистического кода нами была разработана методика внедрения двух этих способов коммуникации, и проведена ее апробация на базе аудитории и участников городского творческого проекта «Театральные встречи». Форма фестиваля, в котором участвуют несколько театральных коллективов, а также присутствует праздничная форма в виде открытия и закрытия фестиваля, позволила нам не только апробировать два способа передачи сообщения, но и при помощи тестирования публики выявить некоторые закономерности воздействия кодирующего механизма слова на объект восприятия. А также в сценарии открытия и закрытия фестиваля апробировать воздействие поэтического слова на аудиторию, как одного из приемов работы лингвистического кода. Этот прием интересен нам потому, что помимо работы самого лингвистического кода, в психолого-педагогическое воздействие на зрителя активно вмешивается фактор ритмических повторов и ударений. Ведь ритм тоже создает дополнительную среду для рождения образа. Первым этапом движения поэтического текста является его актуализация – текст, который находился в потенциальном состоянии, обретает реальность в сознании адресанта. Здесь на рубеже между коллективной памятью культуры и индивидуальным сознанием происходит первое вхождение текста в семиотическое пространство. Но дальнейшее

погружение его в это пространство связано с дальнейшими трансформациями, так как ритмичные ударения усиливают восприятие, несколько видоизменяя его. Поэтические тексты образуются за счет своеобразного качания структур: тексты, создаваемые в системе «Я – Другой», функционируют как автокоммуникации и наоборот: тексты становятся кодами, коды – сообщениями, то есть поэтический текст как своеобразный маятник качается между системами «Я и Другой» и «Я – Другой». Ритм возводится до уровня значений, а значения складываются в ритм.

Внедрение методики организации способов автокоммуникации текста и аудитории позволило добиться общения со зрителем на новом уровне. Это общение стало более осмысленным и адресным.

Рассматривая возможные перспективы исследований в этом направлении, необходимо отметить, что технический прогресс делает все более заметной проблему кризиса словесной культуры. В данных условиях достаточно перспективным можно считать более глубокое и полное исследование психофизических основ воздействия слова на человека, выявление как можно большего числа закономерностей такого воздействия, и на их основе создание конкретных формул использования лингвистического кода слова в сценарной практике праздничных форм культуры для направленного психолого-педагогического воздействия.

Список литературы

1. Акаша А. Маг «царю природы» // Свет. Природа и человек. – 2003. – № 1.
2. Безант А. Древняя мудрость / пер. с англ. Е. Писаревой. – Новосибирск, ВО «Наука», 1994. – 267 с.
3. Выготский Л. С. Мышление и речь: Психологические исследования / ред. и вступ. ст. В. Колбановского. – М., 1934. – 437 с.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб., 2000. – 704 с. – С. 160.

Потапова Е. К.

Науч. рук.: преподаватель Ильина Н. А.

ИССЛЕДОВАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ЖИЗНЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ СОВРЕМЕННОГО СТУДЕНТА (на примере студентов КемГУКИ)

Актуальность проблемы жизненных ценностей современного студента обусловлена прежде всего тем, что в условиях современного общества, переживающего интенсивнейшую трансформацию практически всех сфер бытия, осложняется процесс адекватного самоопределения

личности, становления системы ее нравственных ценностей. Известно, что личностное самоопределение в различных жизненно важных сферах (образовании, будущей профессиональной деятельности, семейной жизни, культуре, политике, религии и т. д.) происходит в старшем школьном возрасте, продолжаясь в студенческий период. И именно на данном возрастном этапе, преимущественно от 17 до 25 лет, в жизни личности происходит активное формирование системы идеалов, ценностных ориентаций, внутренней позиции по отношению к себе и другим людям.

По своему содержанию направление исследований проблемы ценностных ориентаций личности в целом носит междисциплинарный характер. Оно находится на пересечении проблем психологии личности, социальной, экономической, исторической, возрастной психологии. В связи с этим изучение системы жизненных ценностей современного студента имеет как теоретическую, так и практическую значимость, в частности, оно может внести определенный вклад в разработку специальных программ по работе с молодежью, рассчитанных, в том числе, и на внедрение в образовательный процесс вуза.

Кроме того, если учитывать тот факт, что молодежь во многом является детектором приоритетов социального развития, то исследование может внести определенный вклад в изучение общего социального и культурного развития других социально-демографических и социально-экономических групп, выявление направления динамики ценностных ориентаций этих групп в связи с изменившимися социальными, культурными, политическими и другими условиями.

Заслуга самой постановки проблемы студенчества принадлежит психологической школе Б. Г. Ананьева. Особый вклад в разработку и решение этой проблемы внесли И. С. Кон, Л. И. Божович, В. С. Мухина, Г. С. Абрамова, И. А. Зимняя, Г. М. Андреева, Д. А. Леонтьев, Н. А. Журавлева, В. С. Собкин. В работах этих авторов проблема ценностных ориентаций рассматривается в контексте изучения общих особенностей юношеского (студенческого) возраста, а также процесса социализации личности.

Отметим, что в 60–70-х годах большинство исследований подобного рода было посвящено изучению жизненных планов учащейся молодежи (по их содержанию и степени зрелости), определению ее готовности к будущей общественной и профессиональной деятельности [6; 4; 7]. По данным Б. Г. Ананьева, наиболее полно были изучены ценностные ориентации, связанные с трудовой деятельностью людей в советском обществе [2, с. 252].

В современных исследованиях проводится анализ общей динамики ценностных ориентаций молодежи в связи с социально-экономическими трансформациями в российском обществе, изучаются сравнительные характеристики динамики ценностных ориентаций разных возрастных групп, в частности старшеклассников и студентов, за один и тот же временной период социального развития. При этом исследователи в качестве главной задачи обозначают определение особенностей влияния экономической стабильности–нестабильности на изменение системы ценностных ориентаций молодежи.

В нашем исследовании мы предприняли попытку рассмотреть особенности ценностных предпочтений студентов в свете *возможной* перспективы их трансформации.

Цель исследования: выявить преобладающие по значимости жизненные ценности современного студента, а также возможную тенденцию изменения ценностных предпочтений студентов в будущем (с точки зрения самих респондентов). Следует отметить, что главное внимание нами было уделено изучению непосредственно самих ценностных предпочтений, а не факторам, детерминирующим их, что составляет предмет будущего исследования.

В основу исследования была положена следующая гипотеза: исходя из преобладающей тенденции современного социального развития, динамика ценностных ориентаций современного студента будет иметь тенденцию к предпочтению материальных ценностей ценностям духовного порядка.

Ключевым понятием настоящего исследования является понятие «ценность». Для определения данного понятия мы обратились к психологическому словарю под ред. А. В. Петровского. Ценность рассматривается здесь как «понятие, используемое в философии и социологии для обозначения объектов и явлений, выступающих как значимые в жизнедеятельности общества, социальных групп и отдельных индивидов» [8, с. 34].

Существуют различные основания для классификации ценностей, среди которых – классификация ценностей различных социальных общностей, отражением жизнедеятельности которых и являются соответствующие ценности. В связи с этим необходимо отметить два основных момента. С одной стороны, социальные ценности, преломляясь через призму индивидуальной жизнедеятельности, входят в психологическую структуру личности в форме личностных ценностей. С другой стороны, личностные ценности выступают связующим звеном между духовной культурой общества и духовным миром личности. Таким образом, взаи-

модействие личности и социальных общностей выражается во взаимодействиях социальных и личностных ценностей. Данные теоретические положения необходимо учитывать как непосредственно при проведении исследования, так и при последующей интерпретации его результатов.

Наряду с понятием «ценность» мы использовали также понятие «ценностные ориентации», обозначающее систему ценностей, которая образует содержательную сторону направленности личности.

Базой нашего исследования послужил Кемеровский государственный университет культуры и искусств, факультет режиссуры и актерского искусства (ФРАИ), факультет музыкального искусства (ФМИ), культурологический факультет (КФ), факультет информационных технологий (ФИТ).

Для проведения исследования нами была составлена анкета, в которой предложен перечень из 15 ценностей разного порядка (материальные, социальные, духовные). Респондентам необходимо было провести ранжирование ценностей этих ценностей при ответе на следующие вопросы:

- каковы Ваши ценностные ориентации в настоящее время?
- каким образом, на Ваш взгляд, могут измениться ценностные ориентации студента через 5–7 лет?

Всего было опрошено 78 студентов в возрасте от 18 до 23 лет 1, 2 и 3-го курсов факультета режиссуры и актерского искусства (14 чел.), факультета музыкального искусства (19 чел.), культурологического факультета (26 чел.), факультета информационных технологий (19 чел.).

В итоге мы получили следующие данные. На ФМИ высокий показатель по значимости получили такие ценности, как здоровье (73 %), семья (68 %), образование (68 %), творчество (68 %), любовь (52, 6 %).

Студенты ФРАИ на преобладающие позиции вынесли такие ценности: образование (78,7 %), семья (71,4 %), любовь (64,3 %), творчество (57,1 %), здоровье (50 %). Кроме того, высокий показатель получила ценность «материальная обеспеченность» – 50 %. Отметим, что и у студентов ФМИ, и у студентов ФРАИ ценность «творчество» занимает высокую позицию.

На КФ высокий показатель сохраняется за ценностями «любовь» (66,7 %), «семья» (73,5 %), «образование» (76 %), «здоровье» (81,3 %). При этом довольно высоко студенты ставят ценность «совесть» (57,8 %).

Студенты ФИТ также отдают предпочтение любви (89,5 %), семье (73,6 %), образованию (68,4 %), здоровью (68,4 %).

В целом для всех опрошенных наиболее значимыми оказались ценности социального порядка – семья (76 %), здоровье (71 %), образование

(71 %), любовь (68 %). Ценности духовно-нравственного порядка – совесть, честь, забота о других, вера – получили в основном среднюю либо низкую оценку (от 5 до 44 %). Наряду с этим средний и низкий показатель характерен также для ценностей социального и материального порядка, таких как материальная обеспеченность, творчество, карьера, труд, бизнес, политика (от 4 до 40 %). Наиболее низкий из всех показателей получила ценность «виртуальная реальность» (2,5 %).

Согласно предположениям студентов, через 5–7 лет резко снизится ценность образования (с 71 до 40 %), здоровья (с 71 до 51 %), творчества (с 38 до 27 %), веры (с 5 до 4 %), совести и чести (с 44 до 12 %), заботы о других (с 14 до 12, 8 %). При этом показательно, что студенты отметили возрастание значимости таких ценностей, как карьера (с 27 до 58 %), материальная обеспеченность (с 40 до 51 %), бизнес (с 5 до 36 %), труд (с 13 до 27 %), виртуальная реальность (с 1 до 10 %). Только две ценности, по мнению студентов, сохраняют за собой стабильно высокую значимость – семья (78 %) и любовь (60 %).

Более подробно результаты исследования отображены в таблице «Особенности ценностных предпочтений студентов КемГУКИ».

Таким образом, наша гипотеза фактически подтвердилась: несмотря на то что в настоящее время опрошенные студенты отдают предпочтение в основном ценностям социального порядка, ценности духовного порядка остаются на довольно низкой позиции. При этом очевидно наличие тенденции дальнейшего снижения значимости духовных и предпочтения в основном материальных ценностей.

Отметим, что согласно данным исследований 60–80-х годов, большое значение для характеристики ценностных ориентаций советской молодежи имело стремление к знанию, ориентация на образование и самообразование. При этом в связи подъемом материального и культурного благосостояния общества, ориентированного на построение социализма, прогнозировалось развитие духовных ценностей науки и искусства, и в целом духовных потребностей личности [2].

Данные нашего исследования эти прогнозы опровергают. В то же время они имеют определенную корреляцию с данными современных исследователей. Так, по результатам исследований Н. А. Журавлевой с сотрудниками, за 1994–2003 годы в ценностном сознании молодежи, во-первых, состоялся переход от направленности на самореализацию и самоутверждение к направленности на деловую и экономическую активность. Во-вторых, наблюдалось смещение акцентов от этических и альтруистических к прагматическим ценностям [5, с. 43].

**Особенности ценностных предпочтений студентов КемГУКИ
(n = 78)**

ЦЕННОСТИ	ФМИ (n = 19)		ФРАИ (n = 14)		КФ (n = 26)		ФИТ (n = 19)	
	в настоящее время	через 5–7 лет						
СЕМЬЯ	68	79	71,4	50	73,5	88,4	73,6	79,3
ЛЮБОВЬ	52,6	58	64,3	64,3	66,7	61,5	89,5	63,2
ТВОРЧЕСТВО	68	47	57,1	43,4	23	19,2	10,5	5,2
ВЕРА РЕЛИГИОЗНАЯ	10,5	5,2	--- (80)	--- (90)	15,3	7,6	5,2	5,2
ОБРАЗОВАНИЕ	68	47	78,7	50	76	38,4	68,4	36,9
ПОЛИТИКА	5,2	--- (79)	7,1	20	--- (96,1)	3,8	10,5	--- (84,2)
КАРЬЕРА	26	42	42,9	42,9	26,9	66,7	15,6	73,6
ЗДОРОВЬЕ	73,6	47	50	42,9	81,3	46,2	68,4	68,4
СОВЕСТЬ	42	31,5	40	28,5	57,8	34,6	31,5	21
ЧЕСТЬ	36,9	21	30	10	30,7	11,5	36,9	10,5
МАТЕРИАЛЬНАЯ ОБЕСПЕЧЕН- НОСТЬ	10,5	42,1	50	50	23	57,8	36,9	47,3
ТРУД	15,7	26,3	20	35,7	11,5	34,6	5,3	10,5
БИЗНЕС	5,3	26,3	10	50	7,6	50	--- (63,2)	21
ЗАБОТА О ДРУГИХ	10,6	10,6	10	7,1	7,6	11,5	21	5,2
ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ (ИНТЕРНЕТ)	--- (89,5)	10,5	7,1	30	--- (88,4)	7,6	5,2	15,7

n – количество опрошенных

от 50 до 100 % – высокий показатель ценностных предпочтений,

от 30 до 49 % – средний показатель ценностных предпочтений,

менее 30 % – низкий показатель ценностных предпочтений,

--- – ценности с наиболее низким показателем предпочтения (процент в скобках отражает количество респондентов, отдавших данным ценностям 13–15 места).

Исходя из полученных результатов в работе со студентами, по нашему мнению, необходимо прежде всего ориентироваться на развитие ценностного сознания представителей данной социальной категории. Это предполагает ознакомление студентов с результатами проводящихся исследований ценностных предпочтений различных социальных групп, а также включение в образовательный процесс, в частности в процесс преподавания гуманитарных дисциплин, таких элементов, которые позволяли бы обращаться к внутреннему «Я» личности.

В настоящем исследовании респондентам была дана возможность не просто отметить ряд предпочитаемых ими ценностей в качестве простой констатации своей ценностной позиции, но, так или иначе, увидеть включенность своего выбора в контекст ценностных предпочтений студенчества в целом как особой социальной категории. Именно вопрос о возможной перспективе изменения ценностных предпочтений актуализирует комплексное видение проблемы: производя ранжирование ценностей, респонденты во многом проецируют в ответе свое собственное ценностное сознание. Это позволяет им оценить свои настоящие ценностные предпочтения как бы со стороны, в той или иной степени осознать значимость своей ценностной позиции для становления системы ценностей общества в целом.

Однако необходимо учитывать то, что данное исследование носит локальный характер. Для осуществления более глубокого подхода к рассматриваемой проблеме необходимо проведение комплексных исследований, включающих анализ ценностных предпочтений студентов вузов различного профиля, отличающихся своим социальным статусом, принадлежностью к различным социальным группам, успеваемостью и т. д. Кроме того, необходимо проведение исследований, которые позволили бы, так или иначе, интерпретировать эти ценностные предпочтения. Это могут быть исследования, посвященные, например, выявлению зависимости ценностных предпочтений студентов от качества общей оценки осмысленности жизни, включающие вопросы о целях жизни молодого человека, удовлетворенности жизнью, а также об оценке значимости своей личности.

Список литературы

1. Абрамова Г. С. Возрастная психология: учеб. пособие для студентов вузов. – Екатеринбург: Деловая книга, 2002. – 704 с.
2. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания. – СПб.: Питер, 2001. – 288 с.
3. Андреева Г. М. Социальная психология: учебник для высших учебных заведений. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 365 с.

4. Божович Л. И. Проблемы формирования личности: Избранные труды / под ред. Д. И. Фельдштейна. – М.: Институт практической психологии, 1995. – 352 с.
5. Журавлева Н. А. Динамика ценностных ориентаций молодежи в условиях социально-экономических изменений // Психологический журнал. – 2006. – Т. 27. – № 1. – С. 35–44.
6. Кон И. С. Психология ранней юности: книга для учителя. – М.: Просвещение, 1989. – 255 с.
7. Мухина В. С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество: учебник для студентов вузов. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – 456 с.
8. Общая психология: словарь / под ред. А. В. Петровского // Психологический лексикон: Энциклопедический словарь: в 6 т. / ред.-сост. Л. А. Карпенко; под общ. ред. А. В. Петровского. – М.: ПЕР СЭ, 2005. – 251 с.

Загуденкова Д. Л.

Науч. рук.: преподаватель Попова И. В.

ИССЛЕДОВАНИЕ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ СТУДЕНТОВ К ПОЛУЧЕНИЮ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ (на примере студентов КемГУКИ)

Социально-политические и экономические реформы, осуществляемые в России на рубеже **XX–XXI вв.**, **ориентированы на демократические преобразования** во всех сферах деятельности общества. Изменения в социальной, экономической и духовной сферах общества, утрата ранее значимых традиционных ценностей и потребность в возникновении новых диктует необходимость выделения в качестве основной тенденции развития образовательной системы – переход к ценностной парадигме. Теория ценностей может стать философско-методологической базой современной отечественной педагогической науки.

Формирование ценностных ориентаций студенческой молодежи в современной России является одной из наиболее острых и трудно разрешимых проблем. Естественный процесс передачи культурно-исторического опыта от старшего поколения к младшему на настоящий момент относительно малоэффективен, поскольку обострение многочисленных общественных противоречий привело не только к изменению социально-экономической системы в нашей стране, но и к глубокому нравственно-идеологическому кризису. Не лучшим образом отражается на моральном облике современной молодежи оскудение духовного потенциала обще-

ства, потеря идеалов, насаждение гедонистических настроений и потребительского отношения к жизни. А перед учебными заведениями стоит задача – формирование у будущих специалистов ценностей, отвечающих требованиям времени.

В связи с этим эффективная организация образовательного процесса, направленная на формирование системы ценностей студентов, является одной из важнейших задач высшей школы. Особое значение данная задача приобретает при подготовке специалистов сферы культуры и искусства, так как областью их профессиональной деятельности будет являться сохранение и развитие отечественных художественно-просветительных и национально-культурных традиций и приобщение к ним широких социальных слоев.

Однако эффективное выполнение поставленной перед вузами задачи может быть обеспечено только при наличии целого комплекса социально-педагогических предпосылок, объективных и субъективных условий. К последним относится осознание студентами значимости высшего профессионального образования (в дальнейшем – ВПО) для становления их мировоззрения, развития общей культуры личности.

Центральной проблемой настоящего исследования является изучение структуры и содержания ценностного отношения современных студентов к получению ВПО. Проблема ценностей и ценностных отношений широко представлена в научной литературе: она рассматривается в философии, социологии, психологии, педагогике. Изучение ценностных отношений, жизненных приоритетов, профессиональных предпочтений современной студенческой молодежи весьма актуально. Сегодня в вузы пришли юноши и девушки, чья социализация выпала на годы неоднозначных реформ, необходимость которых в будущем может быть подтверждена личностной и профессиональной состоятельностью «незапятнанного» советской идеологией поколения.

Цель нашего исследования – выявление отличительных характеристик ценностного отношения студентов вуза к получению ВПО. «Ценностные отношения» в научной литературе определяются как форма общих ситуативных ориентаций, являющаяся результатом избирательного отношения субъекта к действительности и самому себе и определяющая предпочтения в выборе жизненных целей и средств их реализации.

Объектом исследования выступает ценностное отношение студентов как особой социально-психологической общности людей к получению ВПО. Под этим отношением в дальнейшем мы будем понимать относительно постоянную и социально обусловленную систему общественно значимых жизненных и профессиональных ценностей, избирательных

отношений студенчества к назначению, целям, задачам, сущности и содержанию ВПО как способу реализации их жизненных стратегий. Анализ литературы по изучению ценностных ориентаций современной студенческой молодежи показывает, что большая часть студентов склонна относиться к получению ВПО как к инструменту достижения жизненных целей. При этом заметно снижается значимость для современных студентов терминальной функции образования, связанной с получением знаний. Далеко не все студенты вузов отчетливо представляют себе даже важнейшие цели и задачи ВПО, понимают его специфику. Исследования в этой области показывают, что многие студенты затрудняются в определении обозначенных целей и задач и не всегда включают в их перечень удовлетворение потребностей личности в интеллектуальном, культурном и нравственном развитии; развитие наук посредством научных исследований и творческой деятельности; сохранение и приумножение нравственных, культурных и научных ценностей общества и другие задачи, сформулированные в законе «О высшем и послевузовском профессиональном образовании». А между тем высокий уровень сформированности ценностного отношения студентов к получению ВПО обеспечивает их оптимальный профессиональный выбор.

Предметом нашего исследования являются специфические особенности ценностного отношения к получению ВПО современных студентов вуза культуры и искусств.

Для достижения поставленной цели в качестве методов исследования были использованы теоретический анализ психолого-педагогической литературы по проблеме исследования и анкетирование.

С целью выявления особенностей ценностного отношения студентов КемГУКИ к получению ВПО нами было проведено анкетирование, в котором приняли участие 40 студентов КемГУКИ культурологического факультета, факультета музыкального искусства, факультета режиссуры и актерского искусства. Из них – 29 девушек и 11 юношей в возрасте от 17 до 24 лет. Одной из задач исследования было проведение сравнительного анализа особенностей ценностного отношения к ВПО студентов старших и младших курсов, поэтому были опрошены студенты 1, 2, 4 и 5-го курсов.

По данным исследования образование к основным жизненным приоритетам относят только 7, 5 % студентов старших и младших курсов. В рейтинге ценностей у большинства опрошенных на 1-м месте – семья (37,5 %), на 2-м – престижная работа (30 %), на 3-м – любовь (27,5 %).

К основным средствам достижения успеха в жизни высшее образование относит лишь четвертая часть студентов, полагая главными слагаемыми успеха уверенность в себе (70 %), целеустремленность (62,5 %).

Обращает на себя внимание тот факт, что при этом студенты разделяют «профессионализм» и «ВПО», отдавая предпочтение первому и считая, по-видимому, профессионализм результатом не столько качественного образования, сколько опыта профессиональной деятельности. Особо отметим то, что высокие интеллектуальные способности в перечне средств достижения жизненного успеха занимают предпоследнее место, заметно уступая ВПО, что, скорее всего, может означать отсутствие прямой связи между ними в представлении студентов. Только четверть респондентов выражают уверенность в том, что качественное ВПО гарантирует успех в жизни. Но при этом почти все студенты (97,5 %) признают, что в наше время важно быть образованным человеком.

Ценностные отношения к получению ВПО являются основой учебной мотивации студентов. Согласно нашему исследованию, основными мотивами поступления в вуз у студентов являются: желание стать образованным, культурным человеком (62,5 %), стремление повысить свой интеллектуальный уровень (40 %), сделать карьеру (32,5 %). Следует особо подчеркнуть, что четвертая часть респондентов выбрала вариант ответа «получение диплома о высшем образовании».

Более половины студентов (65 %) считают для себя необходимым и достаточным уровнем образования ВПО. При этом лишь половина опрошенных уверенно отвечают, что им нравится учиться в вузе.

Основная цель профессионального образования в «Концепции модернизации российского образования на период до 2010 года» определяется как «подготовка квалифицированного работника соответствующего уровня и профиля, конкурентоспособного на рынке труда, компетентного, ответственного, свободно владеющего своей профессией и ориентированного в смежных областях деятельности, способного к эффективной работе по специальности на уровне мировых стандартов, готового к постоянному профессиональному росту, социальной и профессиональной мобильности...» [1, с. 12].

Студенты старших и младших курсов КемГУКИ, принявшие участие в опросе, выделяют следующие цели ВПО: на 1-м месте – формирование высококвалифицированного специалиста (55 %), на 2-м – формирование общей культуры личности (47,5 %), на 3-м – получение профессии (35 %). К сожалению, 22,5 % респондентов в качестве основной цели ВПО указали «получение диплома о высшем образовании».

Одной из целей ВПО является формирование научного мировоззрения и теоретического мышления студентов, поэтому образовательная программа подготовки специалиста помимо дисциплин специализации включает в себя общегуманитарные и общепрофессиональные дисциплины.

лины. Изучение общеобразовательных дисциплин безоговорочно приветствует 62,5 % студентов, что, на наш взгляд, не является достаточно высоким показателем.

В самом процессе получения образования студентов привлекает приобретение новых знаний (55 %), общение со студенческой молодежью (42,5 %) и развитие своих способностей (42,5 %). При этом студентов младших курсов в большей степени привлекает возможность общения с другими студентами, а старшие курсы указывают на приобретение новых знаний как наиболее значимую, привлекательную характеристику ВПО.

Особо отметим, что проведенное нами исследование носило пилотажный характер и потому позволило выявить лишь некоторые особенности ценностного отношения студентов КемГУКИ к получению ВПО.

Подводя итог настоящего исследования, позволим себе сделать некоторые выводы:

- современная студенческая молодежь стремительно меняет смысло-жизненные принципы советского поколения, в том числе и видение целей и задач ВПО;

- в понимании современного студента ВПО выступает, скорее, средством нежели целью. Анализ мотивов получения ВПО свидетельствует об использовании его в качестве инструмента достижения жизненных целей – успешной карьеры и материального благополучия. Вольно или невольно образование рассматривается современными студентами как ресурс для социальной мобильности и освоения новых социальных ролей, человеческий и социальный капитал для инвестирования при достижении желаемого социального статуса;

- признавая значимость образования в целом, студенты отводят ему далеко не первое место в рейтинге слагаемых успеха, обеспечивающих конкурентноспособность на рынке труда и материальный достаток;

- учебная мотивация как ведущий компонент ценностного отношения к ВПО у четверти опрошенных студентов носит опосредованный характер, что, в частности, проявляется в том, что данные студенты интересуются не столько самой учебной деятельностью, изучаемыми предметами, руководствуются стремлением к знаниям, сколько думают о преимуществах, которые может дать образовательный ценз;

- большую часть опрошенных студентов старших и младших курсов характеризует осознанное понимание целей и задач ВПО, стремление стать высококвалифицированным специалистом, образованным, культурным человеком, реализовать свой творческий потенциал.

Обозначенная проблема является актуальной в системе высшей школы и нуждается в глубоком изучении. Для полной характеристики струк-

туры и содержания ценностного отношения современного студенчества к получению высшего профессионального образования необходимо проведение дальнейших многолетних мониторинговых исследований и глубокого типологического анализа.

Список литературы

1. Концепция модернизации российского образования на период до 2010 года // Начальная школа. – 2002. – № 4. – С. 3–19.
2. Лисаускене М. Новое поколение российского студенчества. – 2005. – № 10. – С. 41–47.
3. Национальная доктрина образования в Российской Федерации // Народное образование. – 2000. – № 2. – С. 14–18.

Дрозд И. Ю.

*Науч. рук.: канд. мед. наук., доцент М. С. Басалаева,
канд. пед. наук, доцент Чернова О. В.*

РАЗВИТИЕ КОММУНИКАТИВНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ У ДЕТЕЙ С ЗАДЕРЖКОЙ ПСИХИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Напряженный ритм современной жизни, ухудшающаяся экология создают факторы риска для здоровья и развития детей. Большую тревогу вызывает значительный рост числа детей с легкими формами психического недоразвития, в частности с задержкой психического развития (ЗПР). Так, за последние пять лет, по данным Госкомстата РФ, число детей с ЗПР увеличилось на 20, 2 %.

Проблемой развития коммуникативных способностей у детей с задержкой психического развития занимались ученые Блинков Ю. А., Мордич Л. Н., Бойков Д. И., Гонеев А. Д., Власова Т. А., Певзнер М. С., Соколова Н. Д., Калининкова Л. В., Дробинская А. О., Катаев А. А., Стребелева Е. А., Максимова А. А., Мунирова Л. Р. Чернецкая Л. В. Анализируя литературу по данной проблематике, нами было отмечено, что коррекционная работа с детьми с ЗПР, как правило, ведется в направлении преодоления нарушений в психической сфере. При этом, изучение сферы общения детей с ЗПР и возможности компенсации дефектов в ее развитии отодвигается на второй план [1–10].

Общение является главным источником психического развития ребенка. Ребенок не может стать полноценным социализированным человеком, если он не овладел теми знаниями, умениями, способностями, отношениями, которые существуют в человеческом обществе. Формирование социальной уверенности, знаний, умений и навыков социального пове-

дения и взаимодействия является одной из задач социального педагога. Необходимо выявить непопулярных детей в группе, определить причины сложившейся ситуации и выбрать оптимальные средства, направленные на устранение негативных факторов.

Учитывая такие возрастные особенности младшего школьника, как большая эмоциональность, впечатлительность, непоседливость, повышенная двигательная активность, мы пришли к выводу о том, что наилучшим способом коррекции у детей с ЗПР умений и навыков общения является сюжетно-ролевая игра. Кроме того, ролевые игры ближе всего к категории общения, так как в качестве их важных компонентов выступают эмпатия и рефлексия.

Для изучения сферы общения у детей с ЗПР мы провели экспериментальное исследование. *Целью экспериментальной работы* явилось изучение возможностей сюжетно-ролевой игры в коррекции коммуникативных способностей у детей с ЗПР. Экспериментальное исследование проводилось в центре реабилитации детей и подростков с ограниченными возможностями «Фламинго». Были исследованы 30 детей (16 мальчиков и 14 девочек) в возрасте от 6 до 9 лет, имеющих диагноз «задержка психического развития» и проходящих курс реабилитации в данном центре.

Была разработана программа *«Играем и развиваем общение»* (см. табл.), рассчитанная на 4 недели, то есть на то время, в течение которого дети проходили курс реабилитации в данном центре. Проведена: первичная диагностика (исследование исходного уровня развития коммуникативных способностей у детей с ЗПР); коррекция (коррекционно-развивающие мероприятия по развитию коммуникативных умений) и контрольная диагностика (повторное исследование коммуникативных умений для определения результативности проведенных коррекционных мероприятий).

В ходе диагностической работы были использованы: личностный опросник Айзенка (детский вариант) – экспресс-диагностика, направленный на изучение «экстраверсии-интроверсии» и «нейротизма» у детей с ЗПР; методика изучения общительности как характеристики личности ребенка, показывающая степень сформированности коммуникативных умений, модифицированная в соответствии с особенностями детей с ЗПР.

С детьми было проведено 6 занятий (каждое занятие состояло из 4 игр) в игровой форме общей продолжительностью 40 мин. – 1 час, направленных на развитие информационно-коммуникативных, регуляционно-коммуникативных и аффективно-коммуникативных умений. Сравнивая показатели первичной и контрольной диагностики по каждо-

му конкретному ребенку из исследуемой группы с ЗПР, мы проследили положительную *динамику* у большинства детей.

Выводы. Исходя из полученных результатов, мы наблюдали значительные улучшения показателей по всем исследуемым характеристикам. Было отмечено, что уже к 3–4 занятию многие дети стали более общительными, вели себя раскованно, не стеснялись задавать вопросы, активно участвовали в играх, взаимодействуя с другими детьми в группе. Необходимо отметить, что данная программа «Играем и развиваем общение», которая была организована на базе центра «Фламинго», оказалась достаточно успешной для развития коммуникативных способностей у детей с ЗПР в данной экспериментальной группе.

Область применения. Данную программу «Играем и развиваем общение», направленную на развитие коммуникативных способностей у детей с ЗПР, можно применять в других центрах, осуществляющих реабилитацию детей с ЗПР, кроме того, в специальных (коррекционных) образовательных учреждениях для детей с ЗПР VII вида (см. табл.).

Таблица

**Программа развития коммуникативных способностей у детей с ЗПР
«Играем и развиваем общение»**

№	Название раздела	Название раздела	Кол-во часов
Диагностический блок			
1.	Первичная диагностика	1) Методика изучения общительности как характеристики личности ребенка, модифицированная к особенностям детей с ЗПР. Цель: определение общительности как характеристики личности ребенка (потребности в общении, контактности, способности понимать другого человека, способности к сочувствию, сопереживанию, а также умение пользоваться средствами общения); 2) Личностный опросник Г. Айзенка (детский вариант) – экспресс-диагностика. Цель: исследование индивидуальных качеств ребенка (экстравертность – интровертность, нейротизм), что позволяет выявить уровень стремления к общению и эмоциональную устойчивость	20–30 мин. (на каждого ребенка)

№	Название раздела	Название раздела	Кол-во часов
2.	Контрольная диагностика	Методики те же	20–30 мин. (на каждого ребенка)
Коррекционный блок			
1.	Игры, ориентированные на развитие информационно-коммуникативных умений	Занятие 1. 1) «Режим молчания, или большой разговор»; 2) «Продолжи сказку»; 3) «Разговор через стекло»; 4) «Передай указание»	40 мин. – 1 час
		Занятие 2. 1) «Покажи, что я делаю»; 2) «Игры-ситуации»; 3) «Гости»; 4) «Ролевая гимнастика»	40 мин. – 1 час
2.	Игры, ориентированные на развитие регуляционно-коммуникативных умений	Занятие 3. 1) «Детектив»; 2) «Неудобная ситуация»; 3) «Школа доверия»; 4) «Прием на работу»	40 мин. – 1 час
		Занятие 4. 1) «Скульптор»; 2) «Клеевой ручек»; 3) «Встреча через пять лет»; 4) «По следам Робинзона»	40 мин. – 1 час
3.	Игры, ориентированные на развитие аффективно-коммуникативных умений	Занятие 5. 1) «Встреча сказочных героев»; 2) «На приеме у доктора Пилюлькина»; 3) «Материнская забота»; 4) «Провинившийся»	40 мин. – 1 час
		Занятие 6. 1) «Без маски»; 2) «Что случилось?»; 3) «На приеме у психолога»; 4) «Комиссионный магазин»	40 мин. – 1 час

Список литературы

1. Блинков Ю. А., Мордич Л. Н. Основные принципы психологической реабилитации детей с задержкой психического развития // Вестник психосоциальной и коррекционно-реабилитационной работы. – 2001. – № 1. – С. 17–20.
2. Бойков Д. И. Общение детей с проблемами в развитии: коммуникативная дифференциация личности: учебно-метод. пособие. – СПб.: КАРО, 2005. – 288 с.

3. Воспитание детей с ЗПР в процессе обучения / под ред. Т. А. Власовой, М. С. Певзнера и др. – М.: Педагогика, 2000. – 100 с.
4. Гонеев А. Д. и др. Основы коррекционной педагогики: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / А. Д. Гонеев, Н. И. Лифинцева, Н. В. Ялпаева; под ред. В. А. Сластенина. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 280 с.
5. Дети с ограниченными возможностями: проблемы и инновационные тенденции в обучении и воспитании: хрестоматия по курсу «Коррекционная педагогика и специальная психология» / сост. Н. Д. Соколова, Л. В. Калининкова. – М.: ООО «Аспект», 2005. – 448 с.
6. Дробинская А. О. Ребенок с задержкой психического развития: понять, чтобы помочь. – М.: Школьная Пресса, 2005. – 96 с.
7. Катаев А. А., Стребелева Е. А. Дидактические игры в обучении дошкольников с отклонениями в развитии: пособие для учителя. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 220 с.
8. Максимова А. А. Учим общаться детей 6–10 лет: методическое пособие. – М.: ТЦ Сфера, 2005. – 78 с.
9. Мунирова Л. Р. Формирование у младших школьников коммуникативных умений в процессе дидактической игры. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 188 с.
10. Чернецкая Л. В. Развитие коммуникативных способностей у дошкольников: практическое руководство для педагогов и психологов дошкольных образовательных учреждений. – Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 256 с.

Смирнов М. М.

Науч. рук.: канд. пед. наук, доцент Чернова О. В.

ВЗАИМОСВЯЗЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ СОЦИАЛЬНОГО ПЕДАГОГА С ДИАГНОСТИКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРИГОДНОСТИ

Изучение проблемного подбора персонала для социальных служб находится на начальной стадии. Вопрос управления человеческими ресурсами всегда актуален. Так как «способность организации эффективно управлять своими сотрудниками является главным источником ее долгосрочного процветания и развития» [6, с. 58].

«Исследование проблем профессионального самоопределения, диагностики профессиональной пригодности и направленности по-прежнему актуально» [3, с. 14].

Проблемой профессионального самоопределения занимались такие ученые, как Зеер Э. Ф., Павлова А. М., Садовникова Н. О., Нагавкина Л. С., Крокинская О. К., Резанкина Г. В., Савченко М. Ю., Тутубалина Н. В. и др. [2, 4, 6, 8, 10, 11].

Целью исследования является определение взаимосвязи между профессиональным самоопределением, направленностью и профессиональной пригодностью будущего социального педагога.

«Для того чтобы сложилась общая картина профпригодного социального педагога, следует рассмотреть общие качества личности социального педагога: практичность, общительность, глубина ума, активность, инициативность, настойчивость, самообладание, работоспособность, наблюдательность, организованность» [1, с. 117].

В исследовании принимали участие студенты кафедры социальной педагогики КемГУКИ с 1-го по 5-й курсы. На протяжении 4 лет исследований общее количество студентов составило – 63 человека.

При разработке экспериментального исследования были использованы следующие методики: «Культурно-свободный тест на интеллект Р. Кеттелла, Миннесотский многопрофильный личностный тест «семантический дифференциал», Карта интересов» [7, 9].

После проведения экспериментального исследования выявлены следующие сравнительные особенности профнаправленности и профпригодности:

1. У студентов первого типа – высокий уровень профнаправленности и низкий уровень профпригодности (причиной этому могут быть различные проблемы, касающиеся как выбора места учебы, плохие взаимоотношения в группе, так и неуспеваемость в учебной деятельности).

2. У студентов второго типа – уровни профнаправленности и профпригодности показывают высокие баллы. Как правило – это студенты 5-го курса (в 2005 году уровень профпригодности был ниже).

3. Но существует и третий тип в сравнительном анализе. Студенты имеют низкие уровни по обеим шкалам (это говорит о их неопределенности к данной деятельности).

К преподавателям должны предъявляться определенные требования для работы со студентами трех типов:

- практичность ума (способность применять знания, опыт в жизненной практике, в любой конкретной ситуации);
- общительность (открытость для других, готовность общаться, потребность иметь контакты с людьми);
- глубина ума (способность доходить до сущности явления, видеть его причины и следствия, определять главное);
- активность (умение действовать энергично, напористо при решении практических задач);

- инициативность (особое творческое проявление активности, выдвижение идей, предложений, энергичность, предприимчивость);
- настойчивость (проявление силы воли, упорства, умение доводить дело до конца);
- самообладание (способность контролировать свои чувства, свое поведение в сложных ситуациях);
- работоспособность (выносливость, способность вести напряженную работу, длительное время не уставать);
- наблюдательность (умение видеть мимоходом примечательное, сохранять в памяти детали);
- организованность (способность подчинять себя необходимому режиму, планировать свою деятельность, проявлять последовательность, собранность) [4].

Однако главным в процессе общения является творчество преподавателя.

В настоящее время в России востребованы классические универсальные вневедомственные технологии социальной работы, такие как психолого-социологические исследования, экспертиза социального положения и психологического состояния клиента и его близких, ситуаций в их семьях, техники бесед, тестирований, опросов, анкетирования, интервью, социальной биографии клиента и некоторые другие [2, 5, 8].

Диагностика и подбор профессионально подготовленного работника – наиболее ответственный этап в управлении персоналом» [11, с. 59].

Поэтому уделено особое внимание рассмотрению «научно-методических принципов и организационных мероприятий подбора персонала, позволяющих успешно решать кадровые проблемы» [4, с. 214]. В исследовании выявлена собственная система подбора персонала для профессиональной подготовки социальных педагогов.

В заключении надо сказать, что проведение аналогичных исследований личности студента как при поступлении в учебное заведение, так и по его окончании просто необходимо. Но следует не забывать, что у молодого специалиста также может развиваться интерес к профессии непосредственно в процессе учебы в вузе.

Список литературы

1. Абрамова Г. С. Практикум по возрастной психологии: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. – 3-е изд., стереотип. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 320 с.

2. Зеер Э. Ф., Павлова А. М., Садовникова Н. О. Профориентология: Теория и практика: учеб. пособие для высшей школы. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 192 с.
3. Климов Е. А. Психология: учебник для средней школы. – М.: Культура и спорт, ЮНИТИ, 1997. – 287 с.
4. Нагавкина Л. С., Крокинская О. К., Косабущая С. А. Социальный педагог: введение в должность: сб. материалов. – СПб.: КАРО, 2002. – 272 с.
5. Немов Р. С. Психология: в 3 кн. – М.: Владос, 2001. – Кн. 3. Психодиагностика. – 640 с.
6. Психология подростка: Полное руководство / под ред. А. А. Реана. – СПб.: Прайм – ЕВРОЗНАК, 2003. – 432 с.
7. Психология человека от рождения до смерти / под ред. А. А. Реана. – СПб.: Прайм – ЕВРОЗНАК, 2002. – 656 с.
8. Резанкина Г. В. Я и моя профессия: программа профессионального самоопределения для подростков: учеб.-метод. пособие. – М.: Генезис, 2000. – 128 с.
9. Савченко М. Ю. Профориентация. Личностное развитие. Тренинг готовности к экзаменам: практич. руководство для классных руководителей и школьных психологов / под науч. ред. Л. А. Обуховой. – М.: ВАКО, 2005. – 240 с.
10. Социальная педагогика: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений / под ред. В. А. Никитина. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2002. – 272 с.
11. Тутубалина Н. В. Твоя будущая профессия: сборник тестов по профессиональной ориентации. – Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 288 с.

Раздел 4. ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ

Козлова О. В.

Науч. рук.: канд. филол. наук, профессор Бондаренко С. В.

«ЖИВЫЕ СТРАНИЦЫ» И ЧАТЫ: ЯЗЫКИ ОБЩЕНИЯ В ГЛОБАЛЬНОЙ СЕТИ ИНТЕРНЕТ

На сегодняшний день Интернет представляет собой глобальное интернациональное средство коммуникации, обеспечивающее обмен текстовой, графической, аудио- и видеоинформацией и доступ к онлайн-новым службам без территориальных или национальных границ. Глобальная сеть стала особой коммуникативной средой, ранее не существовавшим местом реализации языка, и принесла с собой новые формы его существования, новые способы коммуникации и стереотипы речевого поведения.

Цель данной работы – исследование основных характеристик языка общения в русскоязычном сегменте Интернета. Поставленная цель определила следующий состав задач:

- анализ электронных ресурсов, в рамках которых происходит общение в глобальной сети (порталы, чаты, форумы);
- выявление отличительных особенностей языка, используемого в процессе электронной коммуникации.

В процессе общения на любых языках во все времена самой актуальной проблемой является проблема понимания, проблема донесения смысла сообщения до собеседника. В реальном мире смысл, характер, эмоциональную окраску, подтекст сообщения можно выразить мимикой, жестом, интонацией и т. д. В сети пользователи применяют другие выразительные средства.

Так, например, разнообразные жесты и мимика, сопровождающие устную речь, могут заменяться в ходе интернет-коммуникации специальными пиктограммами – «смайликами» (англ. *smile* – улыбка) или эмотиконами (*emotion+icon*) [1].

Самый простой эмотикон состоит из двоеточия, тире и закрывающейся скобки, напечатанных последовательно, и выглядит так: : -)

Если посмотреть на такой значок под углом в 90°, станет ясно, что это улыбка, которую собеседник адресовал вам. Иногда символ носа «-» не печатают для простоты набора.

Количество употребляемых в процессе виртуальной коммуникации смайликов неограниченно: глубина эмоциональных и смысловых оттенков, заключенных в эмотиконе зависит лишь от фантазии коммуникантов (табл. 1).

Таблица 1

Эмотиконы европейского типа

:)	улыбающийся
: -))	смеющийся
: -D	радостно смеющийся
8-0	удивленный
: -	задумчивый
: - (грустный
: * (плачущий
: -/	недовольный
: -E	злой
: -\	скептик

Чтобы помочь посетителю чатов или любителю **SMS-общения** сориентироваться в бесчисленных вариантах, начали создаваться специальные словари эмотиконов. Такой словарь был впервые издан в 2000 году в Лондоне. В нем приведено более тысячи эмотиконов, предназначенных для того, чтобы сделать обмен информацией в Интернете и в формате **SMS максимально быстрым. Аббревиатуры и смайлики, собранные** в словаре, помогают передать сложнейшую гамму чувств. Кроме того, существуют смайлы которые выражают не только эмоции, они могут передать внешний вид, род занятий, национальность (табл. 2).

Таблица 2

Эмотиконы европейского типа

8-)	человек в солнечных очках
[: -)	человек в наушниках

: -)X	человек с галстуком-бабочкой
*<: -)	Санта-Клаус
8: -)	маленькая девочка
: -{	усатый человек
+ : -)	медсестра
< -)	китаец

Многие создатели чатов предлагают посетителям целые галереи готовых смайликов, изображающих те или иные эмоции или действия.

В Восточной Азии принят другой стиль эмотиконов, называемый каомодзи (табл. 3), который можно понять, не переворачивая их. В данном случае большее значение уделяется глазам, а не рту, как в европейских смайлах.

Таблица 3

Каомодзи

(^_^)	улыбка
(^o^)	громкий смех
(-_-)	грусть
(^_~)	подмигивание
(O_O)	сильно удивлен
(*^^*)	смущение, стыд
(>_<)	злость
(?_?)	непонимание, растерянность,
(%_%)	после ночи за компьютером
^}{^	любовь

В глобальной сети общение происходит в 2 режимах – **off-line** (пользователь получает сообщение, когда входит в сеть, такая форма интернет-коммуникации поддерживается такими ресурсами, как LiveJournal, FidoNet, форумы, конференции) и **on-line** (общение в режиме реального времени, эту форму поддерживают электронные ресурсы, такие как ICQ – I Seek You – система интерактивного общения в Интернете, IRQ, чаты).

В режиме офф-лайн обмен высказываниями отсрочен по времени, поэтому реплики форума больше соответствуют манере письменной речи: высказывания логично структурированы, закончены и информативны.

Для языка общения в чатах и ICQ характерно более сильное влияние устной речи, объясняющееся спонтанностью и скоростью коммуникации.

Один из важнейших факторов, накладывающих свой отпечаток на речь участников он-лайн общения, заключается в том, что текст печатается на клавиатуре, однако не каждый владелец персонального компьютера может похвастаться высокой скоростью печатания. Кроме того, немаловажен и тот факт, что Интернет изначально был англоязычным и лишь потом стал интернациональным, поэтому большое количество используемых слов, сокращений и аббревиатур являются «выходцами» из английского языка. Специфическую лексику, употребляемую в процессе виртуального общения, условно можно разделить на 4 группы:

1. **Аббревиатуры.** Основная цель их использования – экономия времени, отведенного на общение. Это примета современного общества в целом: темп жизни ускоряется с каждым днем, и язык, соответственно, приспосабливается к новым условиям функционирования. Самые популярные в глобальной сети аббревиатуры представлены в таблице 4 [4].

Таблица 4

Аббревиатуры

AFAIK	as far as I know
AKA	also known as
BRB	be right back
BTW	by the way
SUL	see you later

FAQ	frequently asked questions
GTG	got to go
HTH	hope this helps
IIRC	if I remember correctly
IMHO	in my humble opinion
LOL	lot of laugh (laughing out loud)
PLS	please
RTM	read the manual
STYS	speak to you soon
U	you
VR	virtual reality

Русские пользователи часто пишут подобные аббревиатуры русскими буквами, в этом проявляется их стремление сделать родной язык основным языком общения. Кроме текстовых аббревиатур очень популярны цифровые – это замена слов и слогов на цифры по принципу созвучия (2 – *to*, 4 – *for*, 8 – *eight*), даже если они имеют различное написание (например: *GR8* – *Great*, *Be4* – *before*, *ME2* – *Me too*).

2. Английское слово, написанное русскими буквами с использованием русских приставок, суффиксов и т. д., склоняющееся (спрягающееся) по правилам русского языка. Например, английское слово *to connect* – соединяться (например, с сервером), может приобрести форму *коннектиться*, *законнектиться*, *коннектчусь* (*я*) и т. д. Или, например, файл в формате *avi* **может стать авишным**, а файл, заархивированный архиватором *Zip*, – *зазипованным* [2].

3. Английское слово, набранное в русском регистре. Например: поскольку на стандартной русифицированной клавиатуре клавишам с функциями ввода латинских букв *p* и *s* принадлежат также функции ввода русских букв *з* и *ы*, соответственно, пользователь не переключает язык ввода текста и использует вместо общеупотребительных латинских сокращений *P. S.* и *P. P. S.* сокращения *З. Ы.* и *З. З. Ы.*, сокращая тем самым время ввода сообщения. Так же довольно часто можно увидеть: «*ину*» (*bye*), «*зды*» (*pls* – *пожалуйста*), «*ку*» (*RE* – *reply*), «*фдд*» (*all*).

4. Русское слово, являющееся условным эквивалентом английского слова, в основном по созвучию. Например: *e-mail* – **емеля, мыло** (электронная почта); *home page* – **хомяк** (домашняя страница); *button* – **батон** (кнопка, на клавиатуре, мышке и т. д.). Но бывают также случаи, когда у английского слова появляется русский эквивалент исходя из смыслового наполнения: *to archive* (архивировать) – **жать**; *to download* (скачивать) – **тянуть** и т. д.

Кроме того, появилось большое количество слов (табл. 5) для определения тех или иных понятий, связанных с их использованием глобальной сети Интернет. Например, слово **кеурал**. Оно произошло от слов **key** (клавиша на клавиатуре) и **pal** (друг, приятель) и получилось новое слово **кеурал**, которым обозначается человек, с которым вы часто общаетесь электронной почтой. Или словосочетание **mouse potato** – исходным было словосочетание **couch potato** – тот, кто много времени проводит на диване перед телевизором, потом **couch** заменили на **mouse** (мышь, компьютерный манипулятор), и значение изменилось, то есть это человек, проводящий много времени за компьютером. Некоторые слова перешли в электронную среду с измененным значением: **mirror** (зеркало) приобрело значение копии (например, сайта), которая хранится на другом сервере, а слово **counter** (счетчик, какое либо техническое устройство для пересчета чего-либо) адаптировалось в Интернете в программу-счетчик посетителей сайта [3].

Таблица 5

Новые слова, появившиеся в Интернете

web-head	тот, кто использует Интернет в больших количествах
cybersickness	болезнь, вызванная долгим использованием компьютера
screenager	подросток, который проводит в Интернете много времени
dot-com	бизнес, организованный с использованием Интернета
e-cash	электронные деньги, которые используются только в глобальной сети
demo	тестовый вариант программного продукта
cyber cafe	Интернет-кафе

Таким образом, можно заключить, что российское интернет-сообщество живет по тем же законам, что и сетевые сообщества других стран, в частности Америки – родины Интернета. В русскоязычном сегменте Интернета на данный момент происходит активное взаимодействие не только русского и английского языков, но и взаимовлияние разных культур, обусловленное сравнительно небольшим сроком существования Интернета в России, стремлением русскоязычного пользователя адаптироваться к новой реальности, новым условиям общения. Параллельно с этим существует тенденция формирования русскоязычной сетевой традиции, стремление пользователей сделать родной язык основным средством общения. В таких условиях и происходит формирование универсального языка общения, обладающего чертами и русского и английского языков.

Список литературы

1. Виноградова Т. Ю. Специфика общения в Интернете // Русская и сопоставительная филология: Лингвокультурологический аспект / Казан. гос. ун-т филол. фак-т. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2004. – С. 63–67.
2. Смирнов Ф. Юзер-гад по культуре речи, или Как правильно интернетиться по-русски? // Мир ПК. – 2004. – № 4.
3. Dictionary of contemporary English. – UK: Longman, 2000.
4. WAN2TLK?: ltle bk of txt msgs/editor Gabrielle Mander. – London, 2000.

Савельев В. В.

Науч. рук.: канд. пед. наук, доцент Меркулова А. Ш.

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССОВ ФОРМИРОВАНИЯ И НОРМИРОВАНИЯ ФАКТОГРАФИЧЕСКИХ БАЗ ДАННЫХ

Нормирование на сегодняшний день является актуальной проблемой организации труда в библиотеках, повышения его производительности и качества. Преимущество нормирования заключается в том, что оно помогает правильно организовывать работу, равномерно распределять нагрузку между сотрудниками, рационально использовать кадры, определять и уточнять штатные потребности.

В настоящее время для библиотек разработаны нормативные материалы по труду, включающие операционные и комплексные нормы времени в основном на традиционные процессы, выполняемые в библиотеках. Нетрадиционные же процессы незначительно отражены в сборниках норм. Нормы на формирование баз данных вообще отсутствуют.

Фактографические базы данных – наиболее распространенный вид создаваемых как библиотечными, так и неблиотечными учреждениями и организациями баз данных. Еще одним фактором, повлиявшим на выбор именно этой темы, является то, что на сегодняшний день на рынке информационных продуктов потребители ждут от библиотеки не только полнотекстовой и библиографической информации, но и фактографической и аналитической.

Поэтому, в первую очередь, остро стоит вопрос нормирования процесса формирования именно этого вида информационных продуктов.

В качестве объекта исследования выбраны фактографические базы данных, а предметом исследования является разработка норм времени на процесс формирования фактографических баз данных.

Целью исследования является выявление технологии разработки норм времени на процесс формирования фактографических баз данных.

В ходе работы было поставлено несколько задач: дать общую характеристику норм труда, выявить методы изучения рабочего времени и нормирования библиотечных процессов, выявить проблемы использования норм времени на создание баз данных, определить операции в составе процесса формирования фактографических баз данных, создать технологию разработки норм времени на процесс формирования фактографических баз данных.

Проблема нормирования традиционных библиотечных процессов достаточно детально отражена в литературе, но проблема, которой посвящено данное исследование, рассмотрена довольно скромно. Это связано прежде всего с тем, что в нормативных документах библиотек пока слабо отражен переход к автоматизированным технологиям.

В связи с этим библиотекам на данном этапе приходится самим разрабатывать нормы времени по данному направлению.

В ходе анализа организации нормирования в библиотеках было выявлено несколько методов, при помощи которых рассчитываются нормы непосредственно в библиотеках.

В библиотечной практике в основном применяются два метода нормирования труда: аналитический (основной метод технического нормирования), который в свою очередь подразделяется на аналитически-расчетный и аналитически-исследовательский, и суммарный (опытно-статистический).

Рационально спроектировать трудовой процесс, обеспечить обоснованность норм труда можно только на базе исходной информации и специальных исследований. Основными целями таких исследований являются:

- анализ структуры операции и затрат рабочего времени;
- получение сведений о факторах, влияющих на затраты рабочего времени;
- определение величины и причин потерь и нерациональных затрат рабочего времени;
- получение данных для разработки норм и нормативов;
- оценка качества применяемых норм и нормативов, причин невыполнения (перевыполнения) норм;
- сравнительная оценка рациональности используемых приемов и методов труда;
- получение исходных данных для разработки инструкционных, технологических карт.

В ходе изучения трудового процесса и его нормирования решаются две задачи: определение фактических затрат времени на выполнение операции и ее элементов; определение структуры затрат времени на протяжении смены (или ее части).

Прежде чем приступить к работе по определению затрат рабочего времени на основные операции, необходимо подготовить рабочую методику по проведению нормирования – основной документ, определяющий последовательность и методы разработки норм времени, порядок их апробации и утверждения. В методике должны быть отражены: подготовка к проектированию норм, определение базовых библиотек или отделов, проводящих эту работу; определение метода нормирования, перечень работ, на которые должны быть разработаны нормы; определение срока начала и окончания работ. В рабочую методику должны быть включены также формы хронометражных карт, фотографий (самофотографий) рабочего дня, экспертных оценок; определены единицы измерения процесса, операции, факторы, влияющие на трудоемкость их выполнения. Рабочая методика должна опираться на нормативную базу, имеющуюся в отрасли.

Важный момент в процессе разработки – составление перечня нормируемых операций.

В процессе исследования на основе двух технологий создания баз данных: одна разработана библиотечными специалистами непосредственно на формирование библиографических баз данных, а вторая подготовлена специалистами в области информатики на формирование фактографических баз данных – была разработана единая технология формирования фактографических баз данных.

Разрабатывалась она путем сопоставления операций по формированию библиографических и реферативных баз данных, связанных с раз-

работкой именно библиографических баз данных и фактографических баз данных из технологии, которая была разработана с учетом специфики деятельности кафедры, а именно с большим уклоном в область информатики. Поэтому возникла необходимость разработать технологию процесса формирования фактографических баз данных с учетом специфики библиотечной деятельности. Поэтому из технологии, разработанной информатиками, были выделены только те операции, которые так или иначе связаны с библиотечной деятельностью.

Результатом синтеза двух технологий явилась таблица 1 «Этапы формирования фактографических баз данных».

Представленная в таблице технология формирования фактографической базы данных является основой для разработки норм времени на данную технологию.

Таблица 1

Этапы формирования фактографических баз данных

Наименование этапа (подэтапа)	Результат
1. Подготовительная стадия	
1.1. Разработка технического задания на создание ФБД	Техническое задание
1.1.1. Определение назначения ФБД	Состав пользователей, состав решаемых ФБД задач
1.1.2. Определение формальных границ отбора документов	Хронологические, географические, языковые, видовые границы отбора
1.1.3. Определение семантических границ отбора документов	Перечень классификационных индексов, предметных рубрик, ключевых слов, дескрипторов, отражающих содержание ФБД
1.1.4. Определение источников отбора документов	Перечень БД, информационных изданий, периодических изданий и т. п., подлежащих обследованию при формировании ФБД
1.2. Логическое проектирование	Логические модели таблиц ФБД
1.2.1. Определение типа модели данных	Физические модели таблиц ФБД
1.2.2. Определение состава полей таблиц ФБД	Схема взаимосвязей между таблицами ФБД
1.2.3. Установление связей между таблицами	

Наименование этапа (подэтапа)	Результат
2. Основная стадия	
<p>2.1. Подготовка документов для ввода в ФБД</p> <p>2.1.1. Библиотечный поиск документов для формирования ФБД</p> <p>2.1.2. Отбор документов для ФБД в соответствии с формальными и семантическими границами предметной области</p> <p>2.2. Изготовление опытного образца ФБД</p> <p>2.2.1. Вывод форм таблиц на экран</p> <p>2.2.2. Формирование фактографической записи</p> <p>2.2.3. Ввод данных в ФБД (наполнение таблиц содержанием)</p> <p>2.2.4. Контроль машиночитаемых фактографических записей</p> <p>2.2.5. Подготовка и запись ФБД на носитель (CD, Н. D. D. и т. п.)</p> <p>2.2.6. Разработка документации, сопровождающей ФБД</p>	<p>Массив документов, подлежащих отражению в ФБД</p> <p>Массив первичных документов</p> <p>Массив первичных документов</p> <p>Макет готовой ФБД</p> <p>Формы таблиц</p> <p>Совокупность фактографических записей</p> <p>Машиночитаемые фактографические записи</p> <p>Отредактированные фактографические записи</p> <p>Компакт-диск с базой данных</p> <p>Руководство пользователя</p>
3. Заключительная стадия	
<p>3.1. Составление описания ФБД</p> <p>3.1.1. Выявление характеристик содержания и формы представления данных в описании ФБД</p> <p>3.1.2. Заполнение регистрационной формы</p> <p>3.2. Ведение (актуализация) в соответствии с частотой обновления ФБД</p> <p>3.2.1. Ввод новых записей</p> <p>3.2.2. Исключение записей</p> <p>3.2.3. Изменение записей</p>	<p>Описание ФБД в соответствии с ГОСТ 7.70–2003</p> <p>Перечень характеристик описания ФБД</p> <p>Карта регистрации ФБД</p> <p>Актуализированный массив фактографических записей</p> <p>Новые записи</p> <p>Исключенные записи</p> <p>Измененные записи</p>

Анализируя уже имеющиеся нормы времени на работы, выполняемые в автоматизированном режиме (в частности в сборнике «Межотраслевые нормы времени на работы, выполняемые в библиотеках») выявлены операции в составе разработанной нами технологии, уже имеющие готовые нормы времени (см. табл. 2).

Таблица 2

Существующие нормы времени на создание фактографических баз данных

Наименование операции	Наименование операции в сборнике «Межотраслевые нормы времени на работы, выполняемые в библиотеке»	Объем работ	Норма времени
2.1.2. Отбор документов для ФБД в соответствии с формальными и семантическими границами предметной области	Определение предмета, объекта и основных признаков для отражения в фактографической картотеке. Просмотреть документ и отобрать для включения в ФК	1 документ	0,05
2.2.1. Вывод форм таблиц на экран	Вывод форм таблиц на экран	1 таблица	0,20
2.2.3. Ввод данных в ФБД (наполнение таблиц содержанием) 3.2.1. Ввод новых записей	Наполнение таблиц содержанием	1 таблица	0,30
2.2.4. Контроль машиночитаемых фактографических записей	Проверка правильности расположения отпечатанного текста. Сверить с рукописным	1 машинописная страница	0,083
3.2.3. Изменение записей	Правка текста на компьютере	1 страница	0,17

Данные таблицы 2 показывают, что из 18 технологических операций формирования фактографических баз данных лишь 5 операций имеют нормы времени. На остальные же процессы нормы времени не были выявлены. Поэтому на дальнейшем этапе исследования планируется разработать более детальную технологию расчета норм времени на создание фактографических баз данных и непосредственно на основе расчетно-аналитического метода нормирования, который включает в себя хронометражные замеры, фотографии и самофотографии рабочего дня, определить нормы времени на данный процесс.

*Усольцева О. В.
Науч. рук.: д-р пед. наук., профессор Пилко И. С.*

ИСТОЧНИКИ ОТРАЖЕНИЯ БИБЛИОТЕЧНО- ИНФОРМАЦИОННОГО ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Библиотечно-информационное производство базируется на регламентах, определяющих информационные отношения и процессы. Они ориентированы на создание оптимальных условий максимально полного удовлетворения информационных потребностей с применением прогрессивных технологий.

В нашей стране активно развивается правовая информатизация, которая распространяется и на библиотечно-информационную сферу. Основными производителями правовых баз данных являются фирмы: «Консультант Плюс», «Кодекс», «ГАРАНТ», «Законодательство России», «Юрисконсульт» и другие.

Многие библиотечно-информационные учреждения сталкиваются с проблемой выбора справочно-поисковых систем, так как на информационном рынке представлены правовые базы данных различных производителей.

Цель данного исследования – выявить справочно-поисковые системы, в которых представлен весь спектр правовой информации по библиотечно-информационной деятельности.

Публикаций по теме исследования в профессиональной печати обнаружить не удалось. Основная тематика выявленных публикаций связана с характеристикой использования справочных поисковых систем в библиотечно-информационной практике.

Объектом анализа послужили источники отражения регламентирующей информации по библиотечно-информационной деятельности. Исследование является актуальным, поскольку полнота, точность и оперативность отражения правовой информации в справочных поисковых системах являются показателями правовой информированности учреждений, организаций и населения.

Документальную базу исследования составили: печатный сборник «Библиотека и закон» за 1995–2005 годы, справочно-поисковые системы «Консультант Плюс», «Кодекс», «ГАРАНТ» и государственная информационно-поисковая система «Законодательство России». Перечисленные коммерческие правовые базы данных были отобраны для анализа, потому что они наиболее распространены на рынке правовой информации, а их центры-генераторы сотрудничают с библиотеками.

Всего в сборнике «Библиотека и закон» был выявлен 81 правовой акт федерального значения библиотечно-информационной тематики. Сопоставление результатов поиска с наполнением правовых баз данных позволило выявить лакуны в отражении регламентов библиотечно-информационной деятельности. Так, в печатном издании «Библиотека и закон» отсутствуют: Приказ Министерства обороны России «О введении в действие руководства по библиотечному делу в Вооруженных Силах Российской Федерации», Приказ Минкультуры «О проведении ежегодного совещания директоров детских библиотек России “Связи с общественностью (паблик рилейшнз)”», Постановление Правительства РФ «Об утверждении Устава Федерального государственного учреждения “Российская Государственная библиотека”» и другие.

В то же время не все выявленные в сборнике «Библиотека и закон» нормативные акты отражаются в справочных поисковых системах. В базах данных «Консультант Плюс» и «ГАРАНТ» удалось найти 81,5 % актов, а в правовой системе «Кодекс» и информационно-поисковой системе «Законодательство России» – 90,1 % от общего количества найденных регламентов.

Так, например, в правовых базах данных «Консультант Плюс» и «ГАРАНТ» не оказалось Письма Министерства культуры «О практике применения социальных нормативов организации сети библиотек», Приказа Государственного комитета РФ «О создании центра консервации и реставрации книг и документов библиотек высших учебных заведений» и других.

Ни в одной справочной поисковой системе не найдено Письмо Министерства Культуры РФ «Рекомендации конференции “Безопасность музеев и библиотек – 95”».

Попытка отыскать методические документы по библиотечно-информационному делу дала следующие результаты: 8 методических документов найдено в справочной поисковой системе «Кодекс», 6 – в «Консультант Плюс» и 14 – в системе «ГАРАНТ», в информационно-поисковой системе «Законодательство России» данный вид документов отсутствует, так как в этой базе данных представлены лишь законодательные материалы. Только две методические работы нашли отражение в двух базах данных. Это статья Еременко Д. И. «Изменения в законодательстве Российской Федерации об авторском праве и смежных правах», которая содержится в справочных поисковых системах «Консультант Плюс» и «Кодекс»; и работа Хаметова Р. «Нарушение авторских прав библиотеками и архивами», найденная в системах «Консультант Плюс» и «ГАРАНТ».

Почти все найденные в сборнике «Библиотека и закон» методические рекомендации отсутствуют в справочных поисковых системах. Во всех источниках были обнаружены методические рекомендации по применению «Инструкции об учете библиотечных фондов в общеобразовательных учреждениях».

В правовых базах данных «Консультант Плюс» и «ГАРАНТ» содержатся распорядительные документы, которые отражаются в периодических изданиях небиблиотечной сферы – это «Журнал Российского права», журнал «Бюджетный учет», «Финансовая газета» и другие. В сборнике «Библиотека и закон» собраны методические документы, которые публикуются в журналах «Библиотека» и «Библиография».

Третьим видом нормативно-правовых актов, рассмотренных в данной работе, являются стандарты системы СИБИД.

В информационно-поисковой системе «Законодательство России» данный вид регламентирующих документов отсутствует.

В справочно-поисковой системе «Кодекс» были выявлены 96,9 % стандартов системы СИБИД. В нее не вошли два отраслевых стандарта: ОСТ 29.130-97 «Издания. Термины и определения» и ОСТ 29.131-98 «Издательская и книготорговая библиографическая информация: общие и технические требования».

В справочных поисковых системах «Консультант Плюс» и «ГАРАНТ» выявлено по 6 стандартов системы СИБИД (9 %).

В сборнике «Библиотека и закон» найдено лишь 15 стандартов. Попытка понять логику включения данных стандартов в систему не принесла результата.

Таким образом, можно сделать вывод, что по полноте представления регламентирующей информации в правовых базах данных по библиотечно-информационному профилю лидирует справочная поисковая система «Кодекс». В ней отражается 90,1 % нормативно-правовых актов по библиотечно-информационной деятельности, имеются 8 методических рекомендаций и в полном объеме представлены стандарты системы СИБИД (96,9 %).

Вторая задача, поставленная при анализе баз данных, – попытка проследить оперативность отражения в справочных поисковых системах правовой информации. Было задумано отследить промежуток времени, через который отражается документ в правовой системе после опубликования его в официальном источнике – «Российской газете».

По данным менеджеров государственной информационно-поисковой системы «Законодательство России», документы в течение 2–4 дней после подписания попадают в правовую базу данных.

Коммерческие фирмы-производители правовой информации «Кодекс» и «ГАРАНТ» комментировать подобный вопрос отказались, ссылаясь на коммерческую тайну. Работе над исследованием содействовали лишь сотрудники справочной поисковой системы «Консультант Плюс», сообщив, что после опубликования в «Российской газете» документ в их базе появляется в течение 2–4 недель.

Таким образом, следует отметить, что по оперативности отражения информации в правовых базах данных лидирует государственная информационно-поисковая система «Законодательство России», в которой документ можно найти через 2–4 дня после его подписания.

Данный анализ может быть использован при выборе справочных поисковых систем в библиотечно-информационных учреждениях с точки зрения полноты и оперативности отражения информации.

Березюк Ю. И.

Науч. рук.: канд. пед. наук, доцент Тараненко Л. Г.

АВТОМАТИЗИРОВАННЫЕ БИБЛИОТЕЧНО- ИНФОРМАЦИОННЫЕ СИСТЕМЫ: СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Влияние новых информационных технологий становится все более определяющим для всех сфер человеческой деятельности. Цифровые методы обработки данных, электронные издания, Интернет как глобальная информационная мета-сеть меняют сами подходы ко многим привычным аспектам человеческой практики. Библиотеки как организации неразрывно и органично связаны с процессами генерации, накопления и хранения знаний, они находятся на переднем крае внедрения новых информационных технологий. От того, как они смогут внедрить и использовать эти технологии (а значит, и измениться) зависит их место в будущем глобальном информационном мире. Библиотека в традиционном, обыденном смысле, как хранилище первоисточников, начинает переживать в настоящее время один из наиболее сложных системных кризисов, связанных с изменением системы публикации. Все большее количество изданий выходит только в электронном виде, все больше статей, материалов и других первоисточников публикуется только через Интернет, что обеспечивает колоссальную экономию ресурсов и резко увеличивает оперативность получения информации потребителем. Если традиционные библиотеки еще не испытали всех «прелестей» конкуренции от «виртуальных» из-

дательств, библиотек и информационных центров, то для специальных, а в первую очередь научно-технических – это уже реалии сегодняшнего дня. До недавнего времени позиции библиотеки как общественного института казались незыблемыми. Но появление Интернет-технологий привело к ликвидации монополии библиотеки на владение данными в систематизированном виде.

На сегодняшний день перед библиотеками остро встает вопрос выбора того или иного программного продукта, той или иной АБИС. Именно эту проблему мы и пытаемся решить в ходе нашей работы и приводим анализ некоторых, наиболее известных программных продуктов, так как сегодня рынок автоматизированных библиотечно-информационных систем (АБИС) на постсоветском пространстве достаточно обширен. По мнению специалистов (Воройский и Шрайберг), системы отечественного производства не только не уступают зарубежным аналогам по своим параметрам, но даже обходят их по некоторым показателям. Первое – и самое главное – их более низкая стоимость. Вторым достоинством является то, что они «говорят на русском языке». Это означает не только правильное использование библиотечной терминологии в интерфейсах, но и правильную трактовку всех государственных стандартов по библиотечному делу. Третье и немаловажное достоинство отечественных систем – их точное соответствие международным правилам и форматам. Четвертое достоинство – сервис предоставляемых услуг и низкие командировочные расходы.

При разработке АБИС к ним предъявляются соответствующие требования: АБИС должна разрабатываться на основах структурного классического программирования, в котором модульный принцип построения системы является основным. Количество и функциональное назначение АРМ могут быть разнообразными, но основными, без которых нельзя обойтись в современной системе, должны быть АРМ, выполняющие следующие функции:

- администрирование, включающее в себя функции настройки системы и ее модификации;
- комплектование фонда;
- ввод данных и создание библиографического описания;
- информационный поиск и заказ изданий;
- обслуживание читателя;
- создание Интернет-серверов и обеспечение удаленных функций поиска, заказа и каталогизации;
- обеспечение корпоративных технологий.

Для того чтобы эти функции стали достаточными, предлагают и дополнительные возможности систем, без которых сегодня их нельзя представить. Выделим некоторые из них: поддержка произвольного количества баз данных, составляющих электронный каталог, технология автоматического формирования словарей, поддержка традиционных «бумажных» технологий, технологии, ориентированные на использование штрих-кодов, поддержка полных текстов, графических данных и других внешних объектов, включая ресурсы Интернет и др.

Для характеристики данных АБИС нами были рассмотрены следующие программные продукты: **LIBER MEDIA**, **VIRGINIA TECU LIBRARY SYSTEM (VTLS)**, система автоматизации библиотек **ИРБИС**, **MARC**, библиотечный программно-технический комплекс **АС-БИБЛИОТЕКА-2**, **БКС БИБЛИОТЕКА-5**, **РУСЛАН**, **НЕВА** и для оценки данных АБИС нами были выделены следующие показатели:

- режим работы,
- поддерживаемые языки,
- формат,
- выходные формы,
- стоимость,
- возможность удаленного доступа,
- среда (ОС),
- достоинства,
- недостатки.

• Одним из важнейших показателей АБИС является их режим работы, так **Ирбис**, **VTLS**, **MARC**, **Руслан**, **LIBER MEDIA**, **БКС БИБЛИОТЕКА-5** работают как в локальном, так и в сетевом режиме, а **АС-БИБЛИОТЕКА-2** и **Нева** только в локальном режиме.

• Основная группа АБИС поддерживает один либо два языка и в основном это русский (все выше перечисленные продукты) и английский (**VTLS**, **LIBER MEDIA**), тогда как **LIBER MEDIA** поддерживает 8 языков: русский, английский, испанский, датский, итальянский, немецкий, португальский, французский.

• Так как разные программные продукты работают с разными коммуникативными форматами, то остро стоит проблема обмена данными: АБИС **VTLS** и **LIBER MEDIA** поддерживают лишь международный формат **UNIMARC** (**LIBER** так же поддерживает и внутренний обменный формат **ISBD**), продукты **БКС БИБЛИОТЕКА-5**, **АС-БИБЛИОТЕКА-2**, **Руслан**, **Нева** только российский коммуникативный формат **RUSMARC**, тогда как **Ирбис** и **MARC** работают в двух форматах – **UNIMARC** и **USMARC**, а **MARC** поддерживает и формат **RUSMARC**.

- Практически все программные продукты поддерживают традиционные «бумажные» технологии и предлагают следующие выходные формы: оригинал-макеты таблиц и указателей, каталожные карточки и т. д.

- Немаловажным критерием АБИС является цена, так, например, наименьшей стоимостью обладает АС-БИБЛИОТЕКА-2 – 36 тыс. руб. Полный комплект продается с 20 % скидкой, общая стоимость с учетом скидки – 29 тыс. руб., система Ирбис из 7 модулей составляет 6700 \$, из 5 – 2700 \$, из 3 – 700 \$., АБИС Руслан – стоимость базовой конфигурации оценена в 5000 \$, но могут быть и отдельные модули: АРМ Читателя – 1200 \$, АРМ МБА – 800 \$.

- АБИС Ирбис, VTLS, MARC, Руслан, LIBER MEDIA, БКС БИБЛИОТЕКА-5 предоставляют пользователям как прямой, так и удаленный доступ, а АС-БИБЛИОТЕКА-2 и Нева только прямой доступ.

- Все АБИС работают «из-под» ОС WINDOWS, Руслан, Нева, БКС Библиотека-5, MARC только на базе данной ОС, тогда как ИРБИС, помимо WINDOWS, **работает «из-под» DOS, UNIX, а LIBER MEDIA «из-под» DOS, UNIX, WINDOWS, СУБД – Advanced Pick – D 3.**

- Достоинством LIBER MEDIA является ее «многоязычность», поддержка обмена информацией по протоколу Z39.50, возможность работы системы в сети библиотек с взаимным доступом к каталогам друг друга и возможностью обмена библиографическими описаниями, возможность ведения корпоративной каталогизации сети библиотек, возможность доступа к данным и приложению через глобальные сети, в частности Internet, по сетям World Wide Web; VTLS – разработаны способы ведения таблиц ББК в виде аналога «базы знаний» ЭК; использованы сообщения системы, команды, вспомогательные тексты и меню, с английского языка на русский, с учетом традиций ведения диалога в отечественной практике работы с АИС и библиотечной терминологии; Ирбис – возможность создавать и поддерживать любое количество баз данных, составляющих электронный каталог, предлагает технологию автоматического формирования словарей, включает технологии, ориентированные на использование штрих-кодов и т. д.; MARC – групповая корректировка, позволяющая преобразовывать документы отобранного подмножества по правилам, определенным в запросе на корректировку, поддерживается штрих-кодовая технология, для создания электронных коллекций реализован режим «Макрообъекты» и т. д.; АС-Библиотека-2 – предусмотрена возможность конвертирования ЭК из системы «Марк», разработанной НПО «Информ-Система», позволяет осуществлять обработку документов различных видов: плоскочечатных, брайлевских и говорящих книг, брошюр, нотных

и аудиовизуальных изданий, периодики, вести аналитическую подпись газетных и журнальных статей. Значительное улучшение скорости и качества обслуживания читателей достигается благодаря использованию в системе штрих-кодов изданий и читательских билетов и т. д.

- Недостатками LIBER MEDIA являются: в настоящее время ОС PICK не имеет широкого распространения, что можно расценивать как недостаток системы. С целью приспособления АБИС «Libeg» к современным требованиям фирма-разработчик поставляет специальную оболочку, которая функционирует под управлением ОС UNIX, закрытость системы; VTLS – высокая стоимость; АС-Библиотека-2 – работа «из-под» ОС DOS, невозможность работы в глобальных сетях и т. д.

Таким образом, исследование показало, что системы, отвечающей всем предъявляемым требованиям, пока нет, но работы в данном направлении ведутся. Вопрос выбора остается открытым и приоритет того или иного программного продукта зависит от типа и вида библиотеки и количества денежных средств, которые она готова потратить на автоматизацию.

Валялина И. С.

Науч. рук.: д-р пед. наук, профессор Пилко И. С.

ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ БИБЛИОТЕК И ЕГО ОПИСАНИЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕЧНОЙ ПЕЧАТИ

Кардинальные политические, экономические и социальные изменения, характеризующие современное состояние общества, повысили значимость информации и статус библиотеки как наиболее демократичного источника доступа к накопленным человечеством знаниям. Одной из движущих сил развития общества стала инновационная деятельность предприятий и учреждений, направленная на качественное преобразование производства и науки.

Специалистам библиотечного дела стал очевиден тот факт, то перспективы успешного существования есть только у библиотек, избравших инновационный путь. Сегодня развитие библиотек тесно связано с таким инновационным процессом, как распространение практического библиотечного опыта, благодаря которому нововведение или единичный практический опыт превращается в инновацию. Станет ли новшество инновацией, зависит также от качества описания передового опыта, так как только качественное технологичное его описание позволит воспроизвести конкретный опыт, то есть распространить.

Цель исследования – разработка рамочной модели описания практического библиотечного опыта.

В настоящее время в библиотековедении сформирован большой документальный поток описаний практического опыта, требующий научного осмысления и обобщения. Однако публикаций по оценке качества подобных материалов в профессиональной печати не выявлено.

Для эффективного описания и распространения передового библиотечного опыта необходимо уточнить определение понятия «опыт».

С целью выявления его значения в общенаучном плане и в приложении к библиотечному делу и смежным наукам (информатика, педагогика, психология) проведен анализ более двадцати справочных изданий и двух терминологических стандартов СИБИД.

Найдено 6 определений понятия «опыт» и его производных: «передовой опыт», «опыт педагогический», «передовой библиотечный опыт» и «опыт научной работы».

По смыслу, вкладываемому в эти определения, все формулировки можно разделить на 3 смысловые группы:

1. **В философском понимании опыт – совокупность знаний и умений, приобретенных на основе и в процессе непосредственного практического взаимодействия индивида с внешним миром** [3, с. 98].

Данное значение этого понятия используется в психологии информатики – относительно молодой науке, терминосистема которой находится в стадии формирования.

2. **Опыт передовой (педагогический) – творческая разработка новой идеи, выдвинутой педагогической наукой, практическое воплощение этой идеи в различных вариантах** [1, с. 246].

3. **Опыт передовой (библиотечный или педагогический) – совокупность методов и форм, способов, приемов и средств, применяемых педагогом или библиотекарем** [2, с. 65].

Таким образом, понятие «опыт» в различных науках толкуется неоднозначно.

Это проявляется в описании практического опыта в профессиональной библиотечной печати. Не существует принятой модели описания практического библиотечного опыта, и библиотечные специалисты интуитивно характеризуют его содержание. Актуальным является вопрос об оптимальной компонентной структуре описания практического опыта.

Для выявления практического опыта проанализировано содержание 100 публикаций из библиотечно-методических сборников и библиотечных журналов, посвященных описанию практического библиотечного опыта. В компонентной структуре публикаций выделено 11 компонентов:

- информационные ресурсы,
- информационные продукты,
- информационные услуги,
- исполнители,
- методы,
- организационная структура,
- партнеры,
- пользователи,
- процессы,
- регламентирующие документы,
- средства.

Просчитана частота встречаемости технологических компонентов в описании библиотечного опыта. Результаты анализа представлены в диаграмме 1.

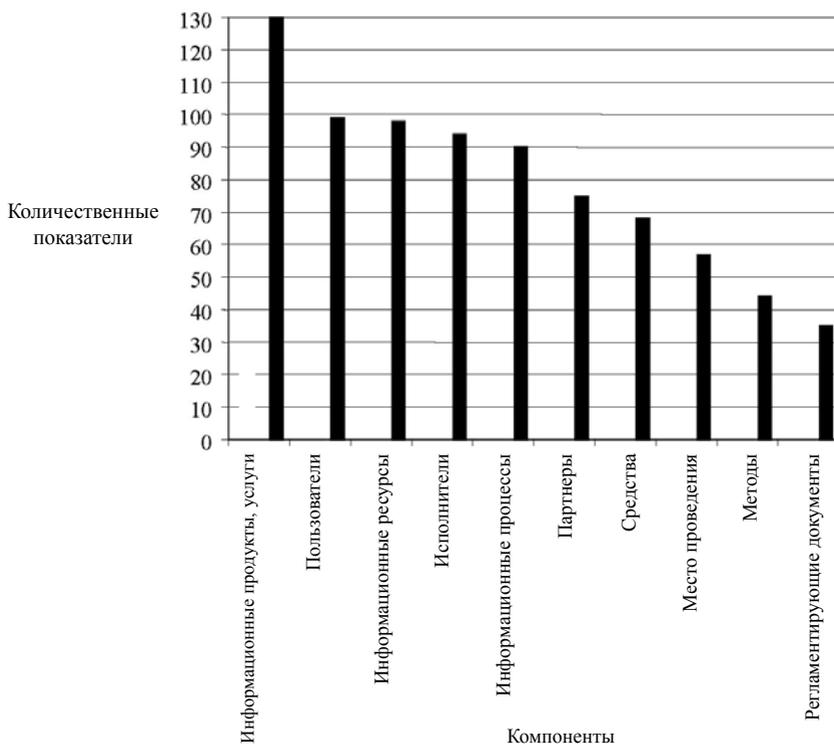


Диаграмма 1. Частота встречаемости технологических компонентов в описании практического библиотечного опыта

Построена реальная модель описания библиотечного опыта, в структуре которой выделены обязательные (встречающиеся в большинстве публикаций) и факультативные компоненты, выстроенные в алфавитном порядке.

Обязательные компоненты:

- информационные ресурсы (78 %),
- информационные продукты (79 %),
- информационные услуги (92 %),
- исполнители (74 %),
- партнеры (62 %),
- пользователи (78 %)
- процессы (71 %).

Факультативные компоненты:

- методы,
- организационная структура,
- регламентирующие документы,
- средства.

Обязательные компоненты в технологической структуре описания практического библиотечного опыта встречаются не во всех публикациях. Многие авторы не отражают важнейшую информацию, необходимую для воспроизведения и распространения передового библиотечного опыта, то есть описывают его некачественно.

Выделено 4 варианта форм описания библиотечного опыта:

1. **Описание практического опыта как PR-акция – имеет целью заявить о библиотеке, создавшей или разработавшей какое-либо новшество, которое может стать инновацией.** Тогда в описании опыта должно раскрываться, чем это нововведение интересно, какой дает социальный и экономический эффект.

2. **Описание практического библиотечного опыта в форме отчета о работе библиотек – предполагает характеристику всех направлений ее деятельности.**

3. **Содержание статей, посвященных описанию библиотечного опыта, часто сводится к просьбам о помощи, поиску партнеров.** Этим библиотеки пытаются привлечь внимание общественности к своим проблемам.

4. **Описание практического опыта в жанре методического документа.** Его содержательная структура должна отвечать принципу воспроизводимости, конкретности, то есть быть технологичной. При этом содержание описания должно быть специфичным, отличающимся от методического описания, присущего инструкциям и рекомендациям.

Перспективным является четвертый вариант формы описания библиотечного практического опыта, так как жанр методического документа позволяет полно и лаконично раскрыть содержание определенной новации и воспроизвести ее. Практическое применение и признание эффекта от внедренного практического опыта превращает новшество в инновацию.

На основании полученных данных предложена рамочная модель описания практического опыта как методического документа. Компоненты идеальной модели разделены на обязательные и факультативные.

Обязательные компоненты:

- информационные ресурсы,
- информационные продукты,
- информационные услуги,
- исполнители,
- методы,
- организационная структура,
- пользователи.

Факультативные компоненты:

- партнеры,
- процессы,
- регламентирующие документы,
- средства.

Многочисленные работы, посвященные описанию библиотечного опыта, не несут полной и достаточной информационной нагрузки. Это связано с неопределенностью компонентной структуры описания библиотечного опыта. Предложенная модель описания практического опыта может быть полезна специалистам библиотечно-информационной сферы.

Список литературы

1. Педагогический словарь / ред. Г. М. Коджаспирова. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. – 528 с.
2. Словарь библиотечных терминов / ред. О. С. Чубарьян. – М.: Книга, 1976. – 223 с.
3. Словарь по социальной педагогике: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений / сост. Л. В. Мардахаев. – М.: Академия, 2002. – 181 с.

Раздел 5. ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Соловьева И. Ф.

Науч. рук.: канд. филол. наук, доцент Афанасьева Э. М.

ДЕТСКАЯ ИГРА «ДОМИКИ»: ЭТАПЫ СТРОИТЕЛЬСТВА

Формирование мифологической картины мира ребенка – один из актуальных вопросов современной фольклористики: исследования показывают, что детское сознание во многом созвучно мифологическому мировосприятию действительности. Изучение обозначенного феномена становится возможным после его «овнешнения» в рисунках, фантазиях, модели поведения и т. д. В пределах данной работы будет рассмотрен один из способов воплощения детского мировидения, а именно – строительство «домиков».

Понятие «дома» характеризуется семантической емкостью и имеет пульсирующие границы [4, с. 30]. В детской картине мира «дом» обладает особой символической значимостью: это мир, который принимает малыша после рождения и вырабатывает систему его отношений с окружающей действительностью. В связи с этим представляется интересным воссоздание ребенком домашнего быта/бытия в пределах сотворенного пространства – «домика», сопровождающего «строителя» практически на всем протяжении его сознательного детства и развивающегося вместе с изменением мировидения маленького творца. Детское жизнетворчество, как правило, начинается с того момента, когда ребенок получает способность удваивать мир в своем воображении (2–5 лет). Примечательно, что с неразвитостью детского самосознания связано различие реальности и собственных переживаний, фантазий, вследствие чего выдуманный мир для ребенка так же реален, как и мир объективной действительности. Первым опытом детского миромоделирования являются «норы» или «пещерки» под одеялом, которые устраивает себе малыш в собственной кровати. Их сменяют недолговечные «домики», создаваемые в пространстве квартиры из стульев, подушек, покрывал и других доступных материалов. За ними следуют «домики» на даче, расположенные рядом с жилым помещением, и, наконец, шалаши, «штабы», «землянки», создаваемые коллективно за пределами освоенного, «обжитого» пространства.

Несмотря на существование огромного количества вариантов построек, известных ребенку, процесс детского миромоделирования характеризуется четко определенной обрядовой структурой, элементы кото-

рой ярко проявлены в строительстве или редуцированы в соответствии с особенностями игровой ситуации. Цель данной работы – восстановить универсальную схему создания детского «домика» от момента рождения идеи жизнетворческой игры до акта разрушения созданного мира, а также выявить мифолого-обрядовую основу строительного процесса. Материалом для исследования послужили детские рассказы и воспоминания взрослых людей, комментирующих создание собственного мира.

В процессе строительства выделяется три основных этапа: подготовительный, этап возведения жилища, а также этап его обживания, в некоторых случаях завершающийся ритуалом разрушения «домика». **Подготовительный этап** включает «обряды», предваряющие строительство: сюда можно отнести выбор места и материала для постройки, а также способы «завлечения» и начального включения в игру членов детского микроколлектива. Следует начать с того, что одним из вариантов «игрового зачина» при строительстве является использование традиционных игровых формул, распространенных, как правило, в контексте детских подвижных игр («заклички»), но обращение к ним в данном случае менее частотно. Это обусловлено тем, что уже в первые минуты жизнетворчества в детском коллективе формируется так называемая строительная тайна, в которую посвящается только круг избранных лиц. Более широко используются фразы типа «Пойдем, я тебе покажу одно место...». М. В. Осорина отмечает, что «понятие «места» имеет важное, насыщенное содержанием значение в детской субкультуре. Для ребенка «быть существующим» – значит занимать определенное место в этом мире» [4, с. 30]. Создание собственного пространства в детской среде начинается именно с выбора места строительства. Формулировка упомянутой фразы («...покажу одно место...») и интонация, с которой она произносится, обнаруживают символическую значимость обозначаемого локуса. Место расположения «домика» – это наиболее сакральная [1, с. 40], в понимании маленького строителя, точка пространства, основным признаком которой является выделенность, отгороженность от окружающего мира. Пространство, предназначенное для строительства, являет собой особый участок вселенной ребенка, характеризующийся собственным течением жизни и собственными качественными характеристиками. Большой популярностью в этом плане пользуются естественные или искусственно созданные лесные площадки, заброшенные строения, привлекающие своей таинственностью и неизведанностью, деревья необычной формы, наделяемые сверхъестественной силой. Помимо этого, для «домика» могут быть использованы уже имеющиеся постройки, как правило, обладающие религиозно-магическими функциями (баня, чердак и т. п.).

Не менее значимым на данном этапе игры представляется выбор строительного материала. Можно выделить три основных источника и способа его добывания. Чаще всего мы имеем дело с примерами ритуального воровства, сохранившими отголоски раздела общей доли [2]. «Кража – это ритуальное действие, придающее добытым таким способом предметам особую сакральность и магическую силу. Кража является способом “отстранения” предмета, выведения его из привычного ряда, придание ему черт чужого, случайного, найденного, “нездешнего”, посланного из иного мира» [7, с. 232–233]. Вещи, украденные ребенком, считаются наиболее ценными. Именно они способствуют ощущению сакральности маленького мира и могут наделяться чудесными свойствами и качествами.

Близкими по символическому значению к первому типу материала являются случайно найденные предметы, которые осмысляются детским сознанием как дар судьбы, посланный им из иного бытия, незнакомого и таинственного. Одним из основных источников материала подобного типа является свалка – пространство, отмеченное признаками бесструктурности и ассоциальности, «изнанка взрослого мира, вывернутая наружу его потаенная сторона» [4, с. 90]. В отличие от домашнего мира, где все чье-то, здесь все вещи – «ничейные». С ними можно делать все что угодно. Поэтому помойка оказывается для многих детей единственным местом, где не действуют обычные табу и запреты [4, с. 92]. Кроме того, свалка – это место, где сгущается, зримо материализуется переход из одного состояния в другое (из жизни – в смерть, из формы – в бесформенную кучу, из целого – в элементы). Ребенок становится участником обратного процесса: встраивая найденные вещи в новую систему отношений, маленький строитель дает им иную жизненную роль, осуществляя тем самым функцию творца.

Таким образом, уже самые первые действия (выбор части пространства, заготовка материала) направлены на установление корреспонденций между выделяемыми объектами и планом содержания традиционной картины мира. Место, материал и время строительства оказываются соотношенными с концепциями жизни, смерти, доли, судьбы и т. д. На данном этапе закладываются социальные и ритуально-магические отношения в «детской семье», которые получают развитие в последующих стадиях игры.

После завершения подготовительного этапа следует **период непосредственного строительства**. Строительство – это процесс, связанный с ритуально-мифологическими схемами, воспроизводящими идеи порядка и организации [1, с. 55]. Издавна плотникам и строителям приписывалось

тайное знание и связь с «нечеловеческой природой» [1, с. 56]. В детской среде правом творить или руководить процессом обладают, как правило, старшие участники игры, которым доступны и известны секреты мироустройства, знакомы правила жизни («Участвовать в строительстве штаба хотели многие, но начинали его избранные – те, у кого был более высокий статус»; «У нас Артем говорил, куда что ставить, из чего будем стол делать. Мы сначала не соглашались, а потом все стали делать, как он говорит. Он же лучше нас знает, как надо», Арбузова Анна, 10 лет).

Основной задачей строительства представляется возведение границ, призванных отделить маленький мир от окружающей действительности («Край», «граница» – одна из самых ранних и прочувствованных ребенком характеристик пространства, закладываемая в детское сознание еще с колыбельными песнями матери и положенная в основание миропонимания малыша [4, с. 15]). При строительстве жилища упорядочивание и ограничение ведется в двух планах: горизонтальном и вертикальном. Горизонталь соотносима с формой детского строения. Наиболее часто можно встретить четырехугольные домики, реже – круглые, внешне напоминающие шалаши. По наблюдению А. К. Байбурина, «круг и квадрат (четырёхугольник) являются основными формами структурирования пространства. Введение отношений симметрии в горизонтальной плоскости, придание ей четырехчленной структуры – качественно более совершенный способ упорядочивания пространства по сравнению с кругом» [1, с. 75]. Говоря о вертикали, следует отметить особую роль крыши в детском «домике», формирующей «ощущения конечности, предельности (а, следовательно, упорядоченности вселенной)». «Все, что имеет верхний предел, относится к сфере знакомого, постижимого, человеческого. Для того чтобы изобразить нежилой, чужой дом, в фольклоре используется образ дома без крыши» [1, с. 88].

В контексте детского строительства можно говорить о двух типах возводимых границ, различающихся не только характером сегментируемого пространства, но и комплексом связанных с ними представлений. К первому типу относятся границы, определяющие внешний статус дома (именно к их числу относятся стены и крыша). Эти границы «домика» призваны защищать его обитателей и изолировать от внешнего мира. Второй тип образуют границы, определяющие внутренний статус жилища, то есть границы, упорядочивающие жилое пространство. Они объективируют социальную структуру детской «семьи», являются выражением «хозяйственно-экономической» и других видов деятельности жителей: так, при создании внутренних границ происходит расчленение пространства на значимые части и установление между этими частями

структурных отношений. «Создается своего рода “грамматика” пространства, тесно связанная с “грамматикой” поведения людей в этом пространстве» [1, с. 71]: каждой части «домика» отводится индивидуальная роль в системе отношений детской «общины».

Усиление охранных свойств создаваемых границ возможно в результате произведения в процессе строительства ряда магических действий, способствующих расположению «домашнего» пространства в пользу его жителей. Например, участники ритуала могут совершать коллективные круговые перемещения по периметру постройки, вследствие чего осуществляется не только укрепление пограничной сферы маленького мира, но и его включение в космологические законы мироустройства («Мы когда построим домик, мы бегали вокруг него все вместе, минуты две, наверное, а потом только заходили внутрь», Никитенко Софья, 8 лет).

Таким образом, в процессе второго этапа жизнетворческой игры происходит символическое оформление границ нового мира (своего рода мира-ойкумены?), описываемого с помощью традиционных фольклорно-мифологических оппозиций: внешнее – внутреннее, открытое – закрытое, свое – чужое, освоенное – неизвестное, сакральное – профанное.

Нередко игровой сюжет строительства заканчивается на данной стадии своего развития. Иногда в событии творения «домика» важен именно процесс, в который полностью включаются дети, переживая саму идею создания общего секретного «убежища» в пространстве внешнего мира. В некоторых случаях момент завершения строительства становится пиком эмоционального накала, после которого наступает спад интереса к созданному пространству («Для нас главное было – строить. Потом мы даже могли не играть в домике», Крытов Андрей, 8 лет). Но чаще всего игровой сюжет преодолевает данный рубеж и переходит на новый этап – **этап обживания** маленького строения.

Следует отметить, что с появлением собственного пространства мир для ребенка теряет прежние очертания. В его структуру вводится новый объект, с которым будет теснейшим образом связана жизнь маленького коллектива. Основной заботой будущих жителей становится, с одной стороны, включение этого объекта в структуру миропорядка, а с другой – приобщение строителей к миру «домика». Само пространство дома в детском сознании получает явно мифологическое осмысление, вследствие чего процесс проникновения в его пределы представляется как путешествие в иной, неизвестный мир, который предстоит освоить и сделать «своим». Переход из «чужого» в «свой» мир сопровождается рядом обрядовых действий, призванных перевести его участников из одного статуса в другой, обеспечив тем самым безопасное проникновение в пределы «нового» мира.

В соответствии с выше сказанным, центральным, ритуально оформленным событием в рамках выделенного этапа становится символическое преодоление маленькими творцами пороговой границы созданного «домика». В некоторых случаях оно предваряется произнесением своего рода заговоров, определяемых ребятами как «заклинания» и произносимых перед входом в новое жилище. Устойчивых текстовых формул детского варианта религиозно-магических жанров зафиксировано не было. Думается, это обусловлено отсутствием таковых: текст заговора зачастую представляет собой произвольное комбинирование известных текстовых фрагментов (независимо от их происхождения) и сочиняется «строителем» непосредственно в процессе произнесения. Известны случаи абсолютного отсутствия словесной части, когда первостепенную значимость обретает именно внешнее «оформление» ритуала: интонация, жесты, мимика и т. д. Самым распространенным жестом в подобной ситуации является круговое движение рук маленького «шамана», которое, как нам представляется, становится вариантом воплощения охранной границы, а также традиционно является символом циклического развития мира, способствующим включению «домика» в универсальные законы мироздания. Способ произнесения «заговора» (невнятное нашептывание) обусловлен его намеренным табуированием: в случае проникновения непосвященных лиц в тайну «заклинательного слова» происходит разрушение его магической силы. Примечательно, что правом произнесения ритуального «текста» обладают только строители, так или иначе причастные к миру «домика», или «шаман», обладающий тайным знанием.

В народной традиции при переходе в новый дом было принято первыми запускать животных, которые выступали в роли ритуального двойника человека [1, с. 104–105]. Обрядовая структура существования «детской общины» в некоторых случаях воссоздает элементы данного обычая: прежде чем войти в созданное жилище, ребята запускают туда собаку или другое животное, которое должно принять на себя отрицательное воздействие «нового», еще не знакомого мира («Мы когда домик построили, мы туда сначала собаку запускали: вдруг домик обрушится...», Арбузова Анна, 9 лет).

Преодоление границы знаменует собой начало непосредственного этапа обживания. Существование детской «семьи» в пределах «домика» может начинаться с украшения его стен и потолка веточками деревьев, цветов и т. п. Параллельная ситуация обнаруживается в восточнославянской традиции, где украшение зеленью считалось первобытным способом передачи новому дому жизни. «Устроив остов крыши, строители укрепляют на стене зеленую ветвь или деревцо <...>. Зеленая ветвь – это сим-

вол жизни дома, точнее: она сообщает дому свою жизнь, и по существу она направлена к той же самой цели, что и убийство живых существ – вариант бескровного жертвоприношения дому» [3, с. 48]. В детской среде сохраняются представления о том, что принесенное растение способно вселить жизнь в созданное пространство: «домик как будто живое становится, как-то красивее, как будто он уже давно так стоит, а не только что мы его сделали» (Присяжников Евгений, 11 лет)

Затем следует цикл обрядов объединения и включения, призванных сплотить коллектив будущих жителей и приобщить его к миру «домика». Один из самых распространенных и «действенных» способов – совместная трапеза [5, с. 466], способствующая не только единению сотрапезников, но и встраиванию маленького мира в сферу жизни [6, с. 194–196] («Ну надо же было как-то обжить дом. И мы там ели все вместе», Анна Баснина, 20 лет. Строительство происходило в 8 лет). Возможны также другие варианты, близкие к описанному: совместное прочтение молитвы за общим столом, сопровождаемое телесным контактом членов детской «семьи», или одновременное прикосновение к наиболее сакрализованному участку жилища (дереву, столу и т. п.). После произведения всех необходимых операций и обрядово-ритуальных действий, которыми максимально насыщен этап обживания, начинается жизнь маленького коллектива, реализуемая в различных игровых сюжетах, основанных на творческой импровизации и, как правило, приближенных к реальным жизненным ситуациям.

Игровой процесс может растянуться на несколько дней, месяцев и даже лет (в зависимости от типа «домика»), но, так или иначе, логическим завершением игры становится **разрушение** детского строения. Выделяется три основных варианта развития игрового сюжета. Рассмотрим первую ситуацию: ощущение привычности, «знакомости» места приводит к снижению его символической ценности, десакрализации созданного мира, вследствие чего ребенок теряет интерес к собственному творению и может просто покинуть жилище, забыв о его существовании. В этом случае ответственность за судьбу «домика» ложится на третьих лиц, не причастных строительству (родителей, прохожих, другой группы ребят и т. д.). Иной финал возможен в том случае, когда разрушение строения осуществляется самим строителем на пике его творческой активности: выплеск творческой энергии в определенный момент трансформируется в деструктивные желания, вследствие чего малыш с огромным азартом приступает к «ликвидации» только что созданного мира, утверждая тем самым власть над жизнью собственного творения. И, наконец, третий вариант – встраивание данного события в обрядовую структуру жизне-

творческой игры: ритуал разрушения «домика» становится закономерным, продуманным и особым образом организованным действием, завершающим и циклизирующим обрядовый контекст. Нередко акт разрушения сопровождается своего рода приговорками, помогающими осуществить процесс, обратный включению маленького строения в космологическую модель детского мироздания.

Таким образом, этапы детского строительства воспроизводят ключевые моменты традиционного строительного обряда, а выделенные в процессе исследования особенности жизнетворческой игры в «домики» демонстрируют наличие в сознании ребенка, реализующего в игровой реальности миссию создателя мироздания, комплекса мифологических представлений, связанных с устройством домашнего мира.

Список литературы

1. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л., 1983.
2. Байбурин А. К. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов // Ритуал в традиционной культуре. – СПб., 1993.
3. Криничная Н. А. Русская мифология: Мир образов фольклора. – М., 2004.
4. Осорина М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – СПб., 2004.
5. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. – М., 1987.
6. Соловьева И. Ф. Роль и семантика еды в контексте детской игры в «домики» // Сборник трудов студентов и молодых ученых Кемеровского государственного университета, посвященный 60-летию Победы в Великой Отечественной войне: Материалы XXXII апрельской конференции студентов и молодых ученых КемГУ. – Кемерово, 2005.
7. Толстая С. М. Кража // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. – М., 1995.

Скутина А. Л.

Науч. рук.: канд. филол. наук, доцент Афанасьева Э. М.

МИФ О ДУШЕ, «СХОРОНЕННОЙ НА ДНЕ МОРСКОМ», В ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

Мир души – основа романтической эстетики. Его поэтическая реализация дает возможность заглянуть во внутренний мир поэта-творца и являет собой попытку разрешения проблемы «невыразимого». Обращаясь к поэтическому наследию Ф. И. Тютчева, нельзя говорить просто о частотном появлении этого образа в его лирике: в данном случае

мы имеем дело с ситуацией «бытия души» в контексте художественного мира поэта. Наряду с характерной для романтиков попыткой осмысления собственного «Я», творится уникальный миф о душе. Душа, восходящая до уровня мифологема, наделяется особой жизнью и самоопределением: она становится особым мифологическим пространством – Элизиумом, представляет собой целое мироздание (“*Silentium*»), **появляется в образе ангела, тени, преобразуется в звезду и т. д.** Но наиболее необычным вариантом осмысления этой темы становится, казалось бы, парадоксальная ситуация «схоронения» души и погружения ее на «дно морское».

Наибольшую разработку получила морская тема в рамках романтической литературы, где водное пространство приобретает особый символизм, складывается особый миф о море: оно становится символом свободы, бесконечности, беспредельности, бурных стихийных проявлений и т. д. Появление морского пейзажа в лирических произведениях Тютчева обусловлено не просто желанием автора воссоздать природную картину: оно становится проявлением архетипической семантики данного образа.

Наиболее ранним обращением Тютчева к «морской» тематике является стихотворение «Ты, волна моя морская...» 1852 г. В данном случае волна персонифицируется: не случайно стихотворение открывается именно обращением: «Ты, волна моя морская...». Восприятию волны как живого существа в данном случае способствует огромное количество олицетворяющих эпитетов: волна представляется как «своенравная», «полная чудной жизни», она смеется, «бьется в бездне вод» и т. п. Волна в стихотворении становится не просто субъектом действия, помимо этого ей присуща и своеобразная речевая способность: «Сладок мне твой тихий шепот, / Полный ласки и любви; / Внятен мне и буйный ропот, / Стоны вещие твои». Подобные характеристики позволяют предположить, что волна вступает в качестве реализации женского начала. В частности, Е. Созина в своей работе «Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева» отмечает следующее: «Волна в поэтической мифологии Тютчева, как и в традиционной мифопоэтике, – проявление водной стихии праматери мира, символизирующей также материнское начало <...> об этом свидетельствует антропоморфная, более того, откровенно “феминная” характеристика “волны”, данная лирическим субъектом, и его отношение к ней...» [3]. В этом ракурсе рассмотрения волны не случайным представляется появление в тексте стихотворения образа кольца, заменой которого становится душа лирического героя: «Не кольцо, как дар заветный, / В зыбь твою я опустил...» Происходит своеобразное обручение лирического героя с морем.

Одной из основных характеристик волны становится ее динамическая природа и противоречивость (*покоюсь – играя, смеешься – мятешься или бьешься, тихий шепот – буйный ропот, угрюма – светла и т. д.*). Эта изменчивость свидетельствует о многообразии ее проявлений, своеобразной «жизненной полноте», присущей волне. Мир берега, которому принадлежит лирический герой, – напротив, воплощает безжизненность и статику и, вследствие этого, ценностно противопоставлен волне. Особую позицию занимает лирический герой стихотворения: его душа соотносена с волной, это «живая» душа, она изменчива (эпиграф стихотворения «**Mobile comme l'onde**» («**Непостоянная, как волна**»)) **можно отнести** именно к душе лирического героя), в то время как сам он принадлежит противоположному пространству. Это внутреннее противоречие разрешается финальным погружением души на «дно морское»:

Не кольцо, как дар заветный,
В зыбь твою я опустил,
И не камень самоцветный
Я в тебе похоронил.

Нет – в минуту роковую,
Тайной прелестью влеком,
Душу, душу я живую
Схоронил на дне твоём.

Схоронение души (которая соотносится то с кольцом, то с «самоцветным» камнем) «на дне морском» можно соотносить с фольклорно-литературной традицией, в частности с немецкими народными балладами, а также балладами Гете и Шиллера (о чем пишет Е. Созина [3]). Значимой в данном случае представляется и мифологическая традиция, согласно которой вода имеет двойственную природу: она выступает как порождающая сила во многих космогонических мифах (ср. также библейскую традицию), что соотносится с представлениями о «женской» сущности волны и в данном стихотворении. Также вода нередко является воплощением потустороннего мира, поэтому ситуация «схоронения» представляется вполне закономерной. Но в рассматриваемом нами стихотворении речь идет о совершенно особенном «схоронении», которому подвергается бессмертная сущность – душа. Погружение «живой души» в водное пространство на первый взгляд представляется как умерщвление, но в то же время обращает на себя внимание смысловая неоднозначность слова «схоронил»: его семантическим эквивалентом может выступать глагол «похоронить» («с соблюдением принятых обычаев, обрядов закапывать

в землю умершего»), но возможно также толкование его как «сохранить» – то есть «сберечь, не дать кому-нибудь или чему-нибудь пропасть, погибнуть или претерпеть ущерб» [1]. Второе значение актуализируется в просьбе лирического героя сберечь его душу: «Сбереги, что ты взяла...». Существенным в данном контексте рассмотрения представляется и сама сфера локализации души – «дно морское». В. Н. Топоров в качестве основной обозначает «хранительную» функция этого архетипического символа: «Дно морское – некий огромный депозитарий, где размещено все и прежде всего – жизни, прошлые и будущие...» [5]. Но, с другой стороны, в образе морского дна существует и другая зловещая сторона: он может быть связан с мотивом смерти и ужаса. Таким образом, сама семантика этого образа сочетает в себе идею смерти и сохранности.

Отдавая свою душу волне, лирический герой помещает ее в родственную, близкую ей «живую» сферу, и это позволяет оградить ее от чуждого безжизненного «мира берега». Душа, непостоянная, как волна, сливается с морской стихией и, таким образом, исчезает из сферы мира земного. Подобное «схоронение» не разрушает духовную сущность, а, напротив, позволяет сохранить ее целостность.

Дальнейшая разработка мотива погружения души на дно морское происходит в стихотворении «Как хорошо ты, о море ночное...». Как и в предыдущем случае море представляется живой стихией («В лунном сиянии, словно **живое**...») и столь же многообразно и противоречиво. И здесь мы вновь имеем дело с ситуацией приобщения души к морскому пространству: «О, как охотно бы в их обаянье / Всю потопил бы я душу свою...». Родственность души с морской стихией актуализируется еще и в такой характеристике, как дыхание. Согласно мифологическим представлениям душа может покинуть тело при выдохе, и поэтому во время болезни, когда человек наиболее подвержен такой опасности, принято закрывать рот и нос материей и т. п. [6]. В христианской же традиции душа осмысливается как дыхание Божие. В анализируемом нами стихотворении море наделяется способностью дышать: «Ходит, и **дышит**, и блещет оно...». Оно «одухотворяется» и, благодаря этому, становится адекватной сферой пребывания для души.

Морская стихия в стихотворении обладает магическими свойствами, она оказывает колдовское воздействие на лирического героя (ср. мотив «тайной прелести» в предыдущем случае), и, в связи с этим, интересен появляющийся мотив сна. Согласно мифологической традиции, во время сна душа освобождается от телесной оболочки и путешествует в мире. С другой стороны, сон – один из излюбленных романтических мотивов. В романтической эстетике состояние сна, бреда и т. п. воспри-

нимается как переход в пределы иного мира, принципиально отличающегося от реальности. В данном стихотворении мы имеем дело с похожей ситуацией: герой отрывается от привычного мира, мира людей (в стихотворении заявлен мотив «безлюдия») и обретает возможность слиться с природным миром, что на данном этапе представляет собой путь к гармонизации бытия.

Однако следующее по хронологии стихотворение, посвященное данной теме («Нет дня, чтобы душа не ныла...») совершенно переворачивает ситуацию. В нем происходит соотнесение недолжного, дисгармоничного состояния души (она «сохнет», «изнывает») с состоянием субъекта, обозначенного как «тот, кто...»:

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом,
Искала слов, не находила,
И сохла, сохла с каждым днем, –

Как тот, кто жгучею тоскою
Томился по краю родном
И вдруг узнал бы, что волною
Он схоронен на дне морском.

Нечеткая отнесенность местоимения «он» порождает смысловую двуплановость стихотворения (непонятно, кто схоронен на дне морском: «край родной» или же сам субъект – «тот, кто...»). И эта смысловая неоднозначность представляется нам не случайной: стихотворение объединяет в себе две противоположные ситуации и, таким образом, обретает способность к превращению, «переворачиванию» мира, что позволяет дать двойную мотивацию лирического фрагмента. В отличие от предыдущих стихотворений, где, несмотря на всю драматичность ситуации расставания с душой, гармония все же достигалась в результате ее объединения с природным миром, в стихотворении «Нет дня, чтобы душа не ныла...» душа балансирует на грани между морской стихией и земным пространством, между миром живых и мертвых. Две противоположные ситуации выражаются в пределах одной строфы, но в то же время ни та, ни другая картина мироздания не характеризуется присутствием гармоничного начала. Душа уподобляется герою второй строфы («тому, кто...») по своему внутреннему состоянию (ныла, изнывала – томится, тоска). Помимо этого, «жгучая тоска», преследующая героя, несмотря на то что он находится в **морском** пространстве, соотносится с состоянием души: она **сохнет** («И **сохла, сохла** с каждым днем»).

Закономерно также и то, что волна в данном случае перестает соотноситься с жизнью, она несет смерть, а морское дно приобретает семантику потустороннего пространства. И душа уже не стремится в морскую сферу, а, напротив, через соотнесение с «тем, кто...» проявляется тоска души по «родному краю», то есть по пространству берега, ранее воспринимавшемуся негативно. Таким образом, в стихотворении «Нет дня, чтобы душа не ныла...» совершенно изменяются ценностные установки, по сравнению с предыдущими текстами. Объединение души с природой уже не рассматривается как способ гармонизации бытия, душа стремится уже не в мир волны, а в пространство «родного края», природная сфера становится чуждой душе.

Невозможность слияния души с природным миром окончательно осознается в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...». Природа воспринимается как гармоничное целое, объединенное общим звучанием, а появление мифологемы души в природном мире связано с мотивом «разлада». Душа не встраивается в созвучие природы и не случайно именно в данном стихотворении возникает образ моря: «**Душа** не то поет, что **море**...». Душа уже не может воссоединиться с морской стихией. Усиливается также и мотив иссушения души: появляется образ **пустыни**. Человек в данном случае соотносится с «мыслящим тростником» – образ, восходящий к знаменитому высказыванию Паскаля: «Человек – всего лишь тростинка, самая слабая в природе, но это тростинка мыслящая...» [2]. Обозначение «мыслящий тростник» соединяет в себе два противоположных начала: с одной стороны человек соотносится именно с тростником, что позволяет отнести его к природной сфере, с другой – определение «мыслящий» указывает на его принципиальное отличие от нее. Человек, наделенный этими двумя противоположными началами, не может полностью слиться с миром природы, и в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...» происходит трагическое осознание отчужденности души от него. Эта ситуация порождает «отчаянный протест» души, который остается безответным в мироздании, совершенно утрачивается возможность диалога (ср. у Паскаля: «Вечное безмолвие этих бесконечных пространств меня пугает») [2]. Таким образом, в поздней лирике Тютчева слияние души с природной сферой как путь к гармонии бытия представляется невозможным. Но в то же время, соотнесение души с «гласом вопиющего в пустыне» отсылает нас к библейскому контексту: «Глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте в степи стези Богу нашему» (Ис. XL, 3). **То есть происходит**

отчуждение от природной сферы, но, вместе с тем, указывается еще одна возможность обретения гармоничного бытия через слияние с божественным началом.

В пределах рассмотренного нами лирического контекста выстраивается особый внутренний сюжет, позволяющий говорить о создании авторского мифа о «схоронении» души на дне морском. Первоначально душа соединяется с волной, которая предстает одухотворенной, насыщенной жизнью стихией, так как именно волна способна «схоронить» (то есть сохранить) душу от пагубного, омертвляющего пространства берега, к которому принадлежит лирический герой. Но в дальнейшей разработке данной темы происходит отказ от погружения души «на дно морское». Осознается отчуждение души лирического героя от природного мира, делающее невозможным соединение с ним. Но, вместе с тем, появляется указание на возможность обретения гармонии посредством соединения с божественным началом.

Список литературы

1. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – Екатеринбург, 1994. – С. 653, 754.
2. Паскаль, Б. Мысли. – М., 1999. – С. 104.
3. Созина Е. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева. – Ч. 4. www.bukvi.Ru.
4. Токарев С. А. Душа // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. – М., 1994. – Т. 1. – С. 414–415.
5. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – С. 589–591.
6. Фрэйзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М., 1980. – С. 391–393.

Савкина С. В.

Науч. рук.: преподаватель Баркун В. В.

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ЛИЧНОГО И ОБЩЕСТВЕННОГО В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «АРХИЕРЕЙ»

Целью данной работы является рассмотрение противоречий личного и общественного в образе главного героя в рассказе А. П. Чехова «Архиерей». Данная проблема актуальна для организации внутреннего мира рассказа и помогает понять смысловую организацию этого произ-

ведения. В связи с заявленной целью необходимо решить ряд задач, связанных с особенностями самого главного героя рассказа, с характеристикой других персонажей и особенностями некоторых художественных образов.

Оппозицию личного и общественного характеризует сам образ главного героя. О сане главного героя, о его высоком положении и превосходстве над окружающими читатель узнает уже из названия рассказа.

С одной стороны, герой рассказа – это *священнослужитель*, которого тяготит его привилегированное положение, отделяющее его от других людей, вызывающее перед ним страх и робость. С другой стороны, это *человек* со своими мыслями, чувствами, переживаниями. Даже имя у героя не одно, а два. Первое – его настоящее имя – Павлуша. Другое имя он получил в результате своей деятельности – Петр. Имя, данное при рождении – Павлуша, – звучит более ласково, и в тот период, когда герой был еще Павлушей, он не вызывал у людей чувство страха. *Уменьшительно-ласкательный* суффикс приближает его к простому человеку. Имя Петр означает «камень», и звучит оно жестче, что соответствует герою, носящему это имя. Петра всегда называют – «преосвященный». Итак, образ главного героя в рассказе обнаруживает двойственность, внутреннюю противоречивость, которая связана с борьбой личного и общественного.

Внутри героя сосуществуют обе стороны, и личная и общественная. Несмотря на постоянное подавление личного общественным, внутри героя продолжает жить человеческое. Оно присутствует в его воспоминаниях, в словах матери. Мать соединяет эти две противоположные стороны, а также детство архиерея и его настоящее. Отношение матери к архиерею неоднозначно, с одной стороны, он для нее знатный человек, *занимающий высокое положение*, а с другой – он остается для нее *родным и близким – сыном*..

Возможно, именно из-за высоты своего положения архиерей не может узнать мать. Он всегда отделен от других стеной. Это, во-первых, стена, за которой находятся все остальные герои, для которых даже время течет по-другому. Из-за этой стены он не всегда может различить, кто именно там находится. Во-вторых, стена – та преграда, из-за которой нет полноценного общения между архиереем и всеми остальными людьми. Своим положением архиерей вознесен над другими. Даже родная мать робела перед своим сыном. С чужим для нее Сисоем она пьет чай, а с родным сыном обедает. Чаепитие располагает к простому человеческому общению, а обед – это официальная церемония.

Соединение личного с общественным можно проследить и в образе учителя села Лесополье, родного села Петра, Матвея Ивановича. В его личное пространство проникает официальное. Название родного села подчеркивает противоречивость образа самого архиерея. Лесополье – смешение двух противоположных зон. Лес – густота, непроходимость, темнота; поле – широта, пустота, много света.

В образе архиерея тоже общественное проникает в личное пространство. Дела подчиняют себе всю жизнь, они не дают возможность получить простое человеческое общение, они вообще закрывают собой всю человеческую сущность архиерея. *Досуг* – личное время человека, и в это время проникают общественные *дела*.

Петр устает от дел, он нуждается в покое и тишине, которые он обретает лишь находясь в церкви. В чувствах, которые испытывает архиерей во время церковного пения, можно заметить борьбу личного и общественного.

На протяжении всего рассказа встречаются образы темноты, сумрачности и тумана. Туман – символ той преграды, которая мешает архиерею с высоты своего положения видеть людей, а людям – видеть в архиерее человека. Туман указывает на невозможность людей сквозь туман общественной жизни видеть человека как человека.

Особое внимание следует уделить образам переходности. Сон – переход от одного дня к другому, связывает день и ночь. Во время сна архиерей уносится в свою прошлую жизнь, поэтому сон – это еще и переход от Петра к Павлуше. Архиерей вспоминает прошлое, оценивает настоящее, пытается понять, кто же он на самом деле: Петр или Павлуша. Болезнь – это своеобразный переход от жизни к смерти. Смерть, в свою очередь, переход от жизни земной к жизни на том свете.

Переходным образом является и образ двери. Дверь – это символ границы, символ перехода, перехода из жизни земной в жизнь вечную. Звук открывающейся двери сравнивается со звуком в животе, а архиерей умер от брюшного тифа. Название болезни принижает важность положения архиерея, оно ставит его в ряд обычных людей. Его болезнь и смерть открыли ту самую дверь, за которой и было то, чего не доставало архиерею – свободы. Архиерей после смерти освобождается от тяжести общественного положения, которое он занимает, от своих страданий, освобождается из этого жизненного пространства, которое угнетало его. Он освобождается от своего чина, освобождается от всего ненастоящего, внешнего, второстепенного, становится просто человеком. Личное начинает превалировать над общественным. *Человек* превосходит свой

чин. Так, образ плача, который возникает в мире рассказа, говорит о своеобразной победе человеческого чувства над официальнойностью. Похожее значение обретает образ худобы архиерея: болезненное состояние сравнивается с тошестью, однако, тошесть – это еще и показатель слабости и чисто внешней незначительности.

Лучше понять образ архиерея можно и через образы других героев. Особым героем является Катя. Она смотрит на все происходящее детскими глазами и оценивает все так, как понятно ей. Катя всегда появляется в особо значимые для архиерея моменты, даже если она находилась рядом, то все равно в этот момент привлекает к себе внимание. Катя как бы призывает оставить официальные разговоры и обратить внимание на человека.

Особое внимание стоит уделить пространственно-временной организации рассказа. Завершение рассказа перекликается с началом. Время движется постоянно, оно не останавливается после смерти человека, а продолжается. Все повторяется из рода в род. О повторяемости событий с течением времени говорит и часто присутствующее в рассказе число «восемь», напоминающее фигуру бесконечности.

Умиравший архиерей оторван от размеренного течения времени. Для него оно течет по-другому, медленней. Поэтому постоянно присутствует образ часов. Часы бьют, часы ударяют, и всегда называется точное время, это возвращает архиерея в реальное течение времени. Он в своем сознании уносится далеко в прошлое, и движение времени затягивается, а в день его смерти оно движется особо замедленно. Сразу после смерти архиерея время бежит стремительно. По сравнению со стремительным концом рассказа, начало, наоборот, затянуто. Пространство то расширяется, то сужается. В своих воспоминаниях герой уносится в родное село, в заграничную квартиру, а наяву он находится либо в городском соборе, либо в монастыре, в котором живет. Пространство Панкратьевского монастыря негативно влияет на состояние архиерея. Пространству монастыря противопоставляется заграничная квартира в пять комнат с библиотекой, куда так хочется вернуться архиерею. И лишь умирая, он освобождается от этого тяжелого давящего пространства.

Итак, двойственность главного героя связана с противоречием личного и общественного в его образе. Это противоречие касается всех образов в этом рассказе, организует символическую основу произведения. И в итоге можно сделать вывод о том, что в образе архиерея проявляется напряженное соотношение личного и общественного, а в финале рассказа мы видим своеобразный перевес человеческого над общественным.

ДВОЕМИРИЕ В РАССКАЗЕ В. НАБОКОВА «ОЗЕРО, ОБЛАКО, БАШНЯ»

Цель работы состоит в том, чтобы на примере данного рассказа дать представление об основном из художественных приемов В. Набокова.

Главной задачей является выявление в рассказе В. Набокова деления на два противоположных мира, их характеристик и составляющих.

Актуальность данной работы обусловлена все возрастающим интересом и читательской аудитории, и специалистов к творчеству В. Набокова.

Набоков был отмечен критикой с момента литературного дебюта в начале 20-х годов и на протяжении всей своей активной творческой жизни вызывал яростные споры. Одни (Иванов Г., Адамович Г., Осоргин М.) считали его эстетом, равнодушным к жгучим вопросам современности. Другие (Андреев Н., Ходасевич В., Берберова Н.), наоборот, считали его продолжателем русской литературной традиции [2, с. 651].

Все исследователи единодушны в признании Набокова одним из самых ярких и необычных авторов русского зарубежья.

Анастасьев Н. отмечает, что основное противопоставление творчества Набокова можно было бы выразить так: дар – ряд [1, с. 219].

Практически во всех произведениях В. Набокова тема деления мира на два противоположных полюса занимает центральное место. В частности, в рассказе «Озеро, облако, башня» перед глазами читателя предстают два пространства: первое – реальный внешний мир, насыщенный германской культурой, чужой во всех смыслах мир для главного героя произведения – Василия Ивановича; второе пространство представлено идеальным для Василия Ивановича миром, который олицетворяет родную для него Россию и существует только в мечтах главного героя – определение этого мира вынесено в название (облако, озеро, башня).

Сюжет рассказа состоит в том, что главный герой отправляется волей случая в увеселительную поездку с группой немцев и в конце пути встречает реальное воплощение своих мечтаний, но остаться в этом мире ему не позволяют.

Германский мир описан рассказчиком в стереотипе: прямой, упорядоченный, без лишних эмоций и желаний, совершенно «нерусский» мир, чуждый всему открытому и естественному, оттого он так чужд и главному герою, русскому эмигранту. Рассказчик сравнивает этот мир с кару-

селью – искусственной машинкой, специально заведенной для потехи публики: «как все это увлекательно, какую прелесть приобретает мир, когда заведен и движется каруселью!». Враждебность этого пространства по отношению к Василию Ивановичу нарастает по ходу повествования: сперва он был «почти как все» (все-таки опоздал на три минуты), потом, когда более явно обнаружилось его отличие и несочетаемость с остальными участниками поездки, все стали активно им «заниматься»; далее следуют различные наказания за проигрыши в нелепых «самовыдуманых» играх, и под конец уже нанесение даже не душевных, а физических травм (после того, как он во всеуслышание признается в своей «неправильности», отказываясь путешествовать дальше): «Как только сели в вагон, и поезд двинулся, его начали избивать, – били долго и довольно изощренно. Придумали, между прочим, буравить ему штопором ладонь, потом ступню». В последнем предложении явно прослеживается аналогия с христианскими мотивами: связь со страданиями Христа.

Практически все спутники Василия Ивановича схожи друг с другом: у двух пар совпадают имена (два Шульца и две Греты), кто-то похож внешне («рыжая вдова была чем-то похожа на петуха-предводителя»), еще несколько людей знают по паре глупостей о России, даже продовольствие все, как по команде, взяли с собой одно и то же, и в конце концов все они сливаются, по словам рассказчика, в «одно сборное, мягкое, многорукое существо, от которого некуда было деваться».

Любое помещение или просто замкнутое пространство, например вагон поезда, вызывает у главного героя явное отторжение: «опять ввалились в поезд. И опять было пусто в маленьком, без перегородок, вагоне». Отсутствие перегородок в вагоне так же символично: чтобы нельзя было ничего ни от кого скрыть, поддерживая общность и одинаковость. Сам поезд является символом замкнутости внешнего мира, из него нельзя выйти, движение и маршрут определены заранее и никому не дано права изменить направление этого движения. По словам рассказчика, «глядеть в окно можно было только урывками» – нельзя долго смотреть на открытый свободный мир; но нужно петь хором – для сохранения общности неразличимой и безликой массы. Общество давит на главного героя: даже шутки у них «пудовые».

В поезде встречается еще одно символичное указание автора на чуждость Василия Ивановича по отношению к остальным: во время одной из игр, где мужчины должны были прятаться под скамейки, а потом попадать в пару с какой-то женщиной, которая случайно эту скамейку выбирала. Василий Иванович «трижды ложился в мерзкую тьму, и трижды никого не оказывалось на скамейке, когда он из-под нее выползал». Так

же эта «мерзкая тьма» под скамейкой ассоциируется с могилой или гробом. И это не единственное место в тексте, соотносящее внешний мир с темой смерти. Когда главному герою не позволяют остаться в его идеальном мире, он восклицает: «Да ведь это какое-то приглашение на казнь», и «снаряженный обществом жокак» продолжает эту тему своим ответом: «Я отвечаю за каждого из вас и каждого доставлю назад живым или мертвым». То, что его называют именно «жокаком», не случайно: это слово символизирует животное начало общества, где существует стая, без личностных качеств и отличий.

Образ предводителя примечателен и своим внешним описанием: «долговязый блондин в тирольском костюме, загорелый до цвета петушиного гребня» – то есть практически красного цвета, отчего он становится похож на некое «исчадие ада», чей образ далее дополняется другим примечанием рассказчика: предводитель шел «крепко цокая подкованными башмаками», как черт – копытами. «Адские» черты выявляются и у других участников поездки, что можно узнать из слов рассказчика: «Почтовый чиновник, побывавший в России, соорудил себе из палки и ремня кнут, которым стал действовать, как черт, ловко»; «темный, с глазами без блеска, молодой человек, по фамилии Шрам, с чем-то неопределенным, бархатно-гнусным, в облике и в манерах, все время переводивший разговор на те или другие выгодные стороны экскурсии и дававший первый знак к восхищению: это был, как узналось впоследствии, специальный подогреватель от общества увеспоездок». Как видно из этого контекста, в германском мире предусмотрено наличие даже таких людей, так как иначе лишенное инициативы общество наверняка не сумеет само найти интерес в такой поездке.

Само по себе примечательно имя Василия Ивановича. Еще в начале рассказчик упоминает о том, что сейчас уже не может вспомнить его имя и отчество. «Кажется, Василий Иванович», – говорит он. Возможно, главного героя рассказа звали совсем не так, но рассказчик называет его Василием Ивановичем не случайно, ведь Василий и Иван – одни из самых распространенных русских имен, они уже сами по себе символизируют Россию, характеризуя Василия Ивановича как определенный – русский тип человека.

Идеальному миру героя выделено гораздо меньше места, нежели миру внешнему, но он заслуживает внимания своей ценностной значимостью для героя. Первое упоминание о нем встречается еще тогда, когда Василию Ивановичу сквозь сон приходит предчувствие, что, со слов рассказчика, «поездка, на которую он решился так неохотно, принесет ему вдруг чудное, дрожащее счастье, чем-то схожее и с его детством,

и с волнением, возбуждаемым в нем лучшими произведениями русской поэзии, и с каким-то когда-то виденным во сне вечерним горизонтом, и с тою чужою женой, которую он восьмой год безвыходно любил (но еще полнее и значительнее всего этого)».

Утром же, перед поездкой, когда Василий Иванович еще не подзревает об ее плачевном исходе, он в предвкушении чуда смотрит на все глазами оптимиста, сквозь призму своей мечты. Это можно понять из контекста, в котором описывается утро перед поездкой: «утро поднялось пасмурное», но несмотря на это – «теплое, парное», и что самое главное: «с внутренним солнцем», именно с «внутренним», пришедшим из того самого внутреннего мира главного героя.

Внимание Василия Ивановича, и в частности его «драгоценные, опытные глаза», как называет их рассказчик, привлекает то, что находится за пределами организованной внешней действительности. Василию Ивановичу интересно то, что является чуждым, не значимым для германского мира, мира городского типа – это в первую очередь природа, или же, по словам рассказчика, просто «сочетание каких-нибудь совсем ничтожных предметов», которые обыватели мира внешнего просто не замечают в том качестве, которое является важным для главного героя. Например, Василий Иванович обращает внимание на такие вещи, как «пятно на платформе, вишневая косточка, окурок, – и говорит себе, что никогда-никогда не запомнит и не вспомнит более вот этих трех штук в таком-то их взаимном расположении, этого узора, который, однако, сейчас он видит до бессмертности ясно».

Со слов рассказчика видно, что незамеченным для спутников Василия Ивановича становится и реальное воплощение его мечты, хоть оно и являет собой несколько более внушительную картину: «Поодаль Шрам, тыкая в воздух альпенштоком предводителя, обращал Бог весть на что внимание экскурсантов, расположившихся на траве в любительских позах, а предводитель сидел на пне, задом к озеру, и закусывал».

В этом чуде, увиденном одним главным героем, заключается поэтика названия рассказа, ведь именно облако, озеро и башня так сильно приковывают к себе внимание и душевный порыв Василия Ивановича. Рассказчик описывает эту картину такими словами: «Это было чистое, синее озеро с необыкновенным выражением воды. Посередине отражалось полностью большое облако. На той стороне, на холме, густо облепленном древесной зеленью (которая тем поэтичнее, чем темнее), высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня. Таких, разумеется, видов в средней Европе сколько угодно, но именно, именно это, по невыразимой и неповторимой согласованности его трех главных частей, по улыбке его,

по какой-то таинственной невинности, – любовь моя! послушная моя! – был чем-то таким единственным, и родным, и давно обещанным, так понимал созерцателя, что Василий Иванович даже прижал руку к сердцу, словно смотрел, тут ли оно, чтоб его отдать».

Постоялый двор, который Василий Иванович находит на берегу озера, является неким обобщенным в своей атмосфере символом родной для главного героя, как и для автора, России. Возможно, такое впечатление возникает именно от его простоты и ощущения покоя и гармонии, с которыми там все расположено: «это была самая дюжинная комнатка, с красным полом, с ромашками, намалеванными на белых стенах. И небольшим зеркалом, наполовину полным ромашкового настоя, – но из окошка было ясно видно озеро с облаком и башней, в неподвижном и совершенном сочетании счастья».

Центральный образ этого внутреннего мира (облако, озеро, башня) символичен так же и по своему строению: пересечение его компонентов образует собой крест – символ вечности; наравне с такими значениями, как победа, запрет и смертельная клятва. Знаком креста так же является Василию Ивановичу будущее одного мальчика, когда главный герой, по словам рассказчика, «изо всех сил старался высмотреть хоть одну замечательную судьбу – в форме скрипки или короны, пропеллера или лиры, – и досматривался до того, что вся эта компания деревенских школьников являлась ему как на старом снимке, воспроизведенном теперь с белым крестиком над лицом крайнего мальчика: детство героя».

Еще в начале произведения рассказчик упоминает, что Василий Иванович «думал о том, что всякая настоящая хорошая жизнь должна быть обращением к чему-то, к кому-то». Но в конце произведения, подавленный обществом уже «не людей», сломленный, он и сам отказывается далее оставаться человеком. Так рассказчик описывает свою последнюю встречу с Василием Ивановичем: «По возвращении в Берлин он побывал у меня. Очень изменился. Тихо сел, положив на колени руки. Рассказывал. Повторял без конца, что принужден отказаться от должности, умолял отпустить, говорил, что больше не может, что сил больше нет быть человеком. Я его отпустил, разумеется».

Таким образом, характеристики двух миров, двух культур (русской и германской) отчетливо формируют следующие оппозиции: истинное / ложное; духовное / телесное; открытое / замкнутое; светлое (наделенное атрибутами рая) / темное (адское).

Россия для автора – это потерянный рай, наделенный идилическими чертами, гармоничный и влекущий к себе, но, одновременно, это мир навсегда утраченный, к которому невозможно вернуться.

Список литературы

1. Анастасьев Н. Феномен Вл. Набокова // Иностранная литература. – 1987. – № 5. – С. 210–223.
2. Апресян Ю. Д. Избранные труды. – М., 1995. – Т. 2. – 767 с.

Загуденкова Д. Л.

Науч. рук.: преподаватель Баркун В. В.

ОБРАЗ ТУМАНА В СТИХОТВОРЕНИИ ОЛЬГИ ЧЮМИНОЙ «В ТУМАНЕ»

Цель настоящей работы – охарактеризовать образ тумана и его значение для всего стихотворения в целом. Задачи: проанализировать образную структуру стихотворения и соотнести ее с образом тумана.

Стихотворение делится на два мира: мир тумана и «день лучезарный». Рассматривая образ тумана, можно отметить характеризующие его эпитеты: «густой», «тяжкий», «кошмарный», что указывает на силу тумана, его давление.

Появляется пространство города, который сам по себе огромен, это большое и открытое пространство, но сужает его именно образ тумана; пространство замыкается, нависает над лирическим героем, довлеет над ним. В противопоставление этому пространству позднее появится образ пути как символ открытого пространства. Не случаен здесь и образ толпы как густоты, что соотносится с туманом, так как толпа представляет собой множество людей, непроходимость, тесноту – и это также оказывает некое давление.

Туман дважды сравнивается с саваном, как погребальным покрывалом: появляются образы смерти, тесно связанные с туманом. Под саваном туман хоронит город, уподобляет людей трупам («меж призраков»), они безымянны, как живые мертвецы; туман, окутывая весь город, как бы объединяет этих людей, они становятся одним целым, но их объединяет покров смерти, они словно накрыты крышкой гроба, и поэтому появляются образы тесноты, тяжести, давления. И в этом мире тумана, мертвом мире, даже образ сада, который, по сути, символизирует жизнь и зелень, меняет свою функцию: деревья в саду белые, покрытые пеленой савана, они тоже призраки, безжизненные. И даже единственный свет фонарей напоминает могильную сень, свет становится покровом, тяжелым и довлеющим, город покрыт неестественным светом, не дневным, а светом крови, смерти; дрожащий, едва посылаемый, он неустойчивый и зыбкий, как и сам туман.

Туман приравнивается ко сну, мы находим два сравнения: «как во сне», «как тяжкий сон», что характеризует переходное состояние – ни жизнь, ни смерть. Но лирический герой хочет «отряхнуть» этот саван, скинуть с себя покрывало смерти, и этот сон он называет саваном, появляется нагнетание тумана, усиление негативных функций сна, сон становится тяжким, кошмарным, он приближается к образу смерти, позиция переходности резко сокращается. И в этом состоянии сдавленности и глухоты лирическому герою хочется увидеть «день лучезарный», не желтый цвет, а именно солнечный, естественный свет, который позволяет разомкнуть пространство тумана, ясно увидеть путь, что не позволит свет фонарей, который, наоборот, погружает в состояние безысходности.

Поэтому лирический герой пытается найти путь как дорогу к жизни, путь становится символом жизни. И здесь местоимение «я» меняется на «мы», до этого «я» было в толпе, словно растворено, потеряно в ней, и личность как таковая не существовала, но теперь «мы» употреблено отдельно от толпы, это личное местоимение, надежда на спасение.

И вроде бы во всем этом мертвом городе, где деревья мертвые, люди-призраки, нет ничего живого, и вот лирический герой улавливает «горячее дыханье лошадей», дыханье как жизнь, появляется элемент жизни, но герой все же улавливает его с тревогой, так как не видит самих лошадей, не видит выхода к жизни, он всего лишь «ловит» эти нотки, выход не виден, но уже ощутим.

Спасение показано в образе лошадей потому, что лошадь является средством передвижения, как то, что связано с дорогой, с тем путем, который герой надеется найти. И здесь образ инея – намек на спасение, туман начинает оседать, поэтому становится влажным, и именно тогда появляются лошади как надежда, что герой стряхнет с себя пелену тумана, освободится от его давления.

Насколько же сильна сила тумана, что люди и окружающий мир становятся призрачными, туман очень могуществен, он тяжкий и кошмарный, мы видим рефрены савана, тумана, влажности, сна, людей и призраков. Эти слова повторяются в стихотворении по два раза, и пять раз «туман». И в этой иерархии, где во главе туман-саван, влажность как элемент оседания тумана, сон – переходная ступень между двумя мирами, все более приближающаяся к миру тумана, и люди как призраки, можно увидеть образную структуру стихотворения, то есть систематизацию тех образов и наблюдений, которые были описаны выше.

Итак, мы видим, что стихотворение делится на два мира: мир тумана и мир света, иначе лучезарный день. Это деление хорошо просматрива-

ется в антитезах, где «свет фонарей» противопоставляется «лучезарному дню», неестественный свет – естественному, безжизненность – жизни, и другой аспект, когда сумерки противопоставляются дню, сумерки как символ переходного состояния, как некая темнота, неопределенность, характерные для мира тумана, и день как ясность, открытость. Пространство города-тумана противопоставляется пространству пути, закрытый мир – разомкнутому.

Характерную черту мира тумана выявляет строка («ни ночь, ни день»), и эта характеристика также подходит для категории сна как переходное состояние между жизнью и смертью; переходность обозначена в образе могилы, как переход от жизни к смерти, но в стихотворении все наоборот: от смерти к жизни. В стихотворении смерть воплощена в образе тумана, а жизнь – дня.

Образы тумана и сна начинают взаимодействовать, переходное состояние сокращается, становится минимальным, власть тумана усиливается и как будто простирается на весь мир.

Разделяет два мира и образы цвета, характерные для каждого из них. Мир тумана охарактеризован бледными цветами – желтоватый, красноватый (не желтый и не красный), белый, сумеречный – безжизненные цвета, пассивность, мертвенность, что противоположно яркости мира-света – лучезарный цвет, естественный, яркий, цвет жизни.

Итак, образ тумана очень важен для стихотворения, это главный образ, остальные образы показаны в сравнении или противопоставлении с ним, не случайно образ тумана выносится в заглавие как главенствующий. Образ тумана еще и символ потерянности человека, неясности пути. Туман – это забвение пути, это символ мертвости мира.

Но все стихотворение настраивает как раз на иное восприятие жизни: подвижное, светлое, связанное с рассеиванием тумана.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОЕ ОБЩЕСТВО	
Думанский Д. В. Религиозные взгляды В. С. Соловьева в контексте русского самосознания конца XIX – начала XX в.	5
Митрошенко Н. Н. Роль немецких культурных центров в формировании культурной коммуникации (на материалах Омской области).....	12
Дмитриева К. А. Музейная педагогика в школьных музеях русской культуры и быта г. Кемерово.....	16
Тайшина С. Ю. Использование инновационных форм и методов работы с посетителями в музейно-выставочном комплексе пожарной охраны Кемеровской области.....	20
Устюжанина М. Ю. Разработка дизайна экспозиции, посвященной выпускникам КемГУКИ.....	24
Раздел 2. РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ РЕШЕНИЯ	
Свириков А. В. К проблеме исторической достоверности в постановках классической драматургии на современном этапе (Новосибирск).....	28
Блошко А. С. Проблема «современности» в театре (Новосибирск).....	33
Бычкова А. Л. Возможности актуализации классической драматургии на современной сцене (на примере спектаклей Кемеровского областного театра драмы).....	38
Крылов И. А. Возможности сценической реализации слова в контексте театральной концепции Ж. П. Сартра.....	42
Медведева Н. В. Отражение религиозно-философских взглядов в русской духовной музыке (на примере «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова).....	46
Тимофеева И. В. Хоровые произведения композиторов Кузбасса в репертуаре музыкальных коллективов региона.....	50
Пузырева В. А. Некоторые возрастные особенности музыкального восприятия звукового ряда спектакля.....	57
Турмас М. М. Методические особенности начального этапа обучения ученика-вокалиста в классе фортепиано.....	62
Плохова Е. В. Объективная и субъективная обусловленность творческого процесса создания сценария.....	68

Раздел 3. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ И СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Редько О. В. Лингвистический код слова как способ психолого-педагогического воздействия на аудиторию..... 74

Потапова Е. К. Исследование особенностей жизненных ценностей современного студента (на примере студентов КемГУКИ)..... 80

Загуденкова Д. Л. Исследование ценностного отношения современных студентов к получению высшего профессионального образования (на примере студентов КемГУКИ)..... 87

Дрозд И. Ю. Развитие коммуникативных способностей у детей с задержкой психического развития..... 92

Смирнов М. М. Взаимосвязь профессионального самоопределения социально-го педагога с диагностикой профессиональной пригодности..... 96

Раздел 4. ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ

Козлова О. В. «Живые страницы» и чаты: языки общения в глобальной сети Интернет..... 100

Савельев В. В. Технологические аспекты процессов формирования и нормирования фактографических баз данных..... 106

Усольцева О. В. Источники отражения библиотечно-информационного законодательства: сравнительный анализ..... 112

Березюк Ю. И. Автоматизированные библиотечно-информационные системы: сравнительная характеристика..... 115

Валялина И. С. Практический опыт библиотек и его описание в профессиональной библиотечной печати..... 119

Раздел 5. ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Соловьева И. Ф. Детская игра «домики»: этапы строительства..... 124

Скутина А. Л. Миф о душе, «схороненной на дне морском», в лирике Ф. И. Тютчева..... 131

Савкина С. В. Проблема соотношения личного и общественного в рассказе А. П. Чехова «Архиерей»..... 137

Осадчая У. О. Двоемирие в рассказе В. Набокова «Озеро, облако, башня»..... 141

Загуденкова Д. Л. Образ тумана в стихотворении Ольги Чюминой «В тумане» 146

Научное издание

**КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО:
ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ**

*Сборник статей по материалам межрегиональной научно-практической
студенческой конференции (г. Кемерово, 28 апреля 2006 года)*

Редактор ***В. А. Шамарданов***
Компьютерная верстка ***М. Б. Сорокиной***

Подписано в печать 17.08.07. Бумага офсетная. Гарнитура «Times».
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 8,3. Тираж 100 экз. Заказ № 267.

Издательство КемГУКИ:
650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 19.
Тел. 73-45-83

