

Министерство культуры Российской Федерации
Кемеровский государственный институт культуры

*Посвящается 300-летию Кузбасса,
50-летнему юбилею Кемеровского
государственного института культуры*

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Национальный проект «Культура»
Федеральный проект «Творческие люди»

Сборник научных статей

Том II

Кемерово 2020

УДК 008+70
ББК 71+85
К90

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, доц. КемГИК **А. В. Шунков** (председатель);
д-р пед. наук, проф. КемГИК **В. Д. Пономарев** (сопредседатель);

д-р искусствоведения, проф. КемГИК **И. Г. Умнова** (раздел 1);
канд. пед. наук, доц. КемГИК **Л. И. Лазарева** (раздел 2);
д-р культурологии, проф. КемГИК **Н. Л. Проконова** (раздел 3);
канд. культурологии, доц. КемГИК **О. В. Кузьмина** (раздел 4);
канд. пед. наук, доц. **А. В. Палилей** (раздел 5);
канд. филол. наук, доц. КемГИК **Е. Е. Рыбникова** (раздел 6);
канд. экон. наук, доц. КемГИК **С. А. Мухамедиева** (раздел 7)

Ответственный редактор:

сотрудник научного управления КемГИК

А. Ю. Константинова

К90 Культура и искусство: поиски и открытия [Текст]: сб. науч. ст. / Кемеровский государственный институт культуры. – Кемерово: Кемеров. гос. институт культуры, 2020. – Т. II. – 213 с.

ISBN 978-5-8154-0556-1

ISBN 978-5-8154-0558-5

Сборник включает статьи, в которых рассматриваются актуальные вопросы искусствоведения, культурологии, музееведения, социально-культурной деятельности, педагогики, туризма, экономики и менеджмента социально-культурной сферы, информационно-коммуникационных технологий.

**УДК 008+70
ББК 71+85**

ISBN 978-5-8154-0556-1
ISBN 978-5-8154-0558-5

© Авторы статей, 2020
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2020

ПРЕДИСЛОВИЕ

Второй том материалов конференции «Культура и искусство: поиски и открытия» состоит из статей, созданных на основе докладов, подготовленных и представленных на секционных заседаниях.

Специфической чертой прошедшей конференции, как и всех предшествующих мероприятий, проходивших под эгидой конференции, является творческий симбиоз двух участников – научного руководителя и докладчика, в роли которого выступали студенты, магистранты, аспиранты вузов России, Белоруссии, Сербии. Этот симбиоз претворяет один из значимых дидактических постулатов о взаимообмене идеями участников научного процесса, стоящих на различных точках траектории научных достижений. С одной стороны, докладчик-неофит предлагает свежий взгляд на проблему, подкрепляемый, с другой стороны, исследовательским опытом и технологией оформления результатов поиска, имеющимися у научного руководителя. Сама ситуация состязательности, присущая участию в работе секции, формирует необходимые способности к моделированию продуктивной исследовательской деятельности. Общение, протекающее в рамках многоуровневого обмена мнениями и докладчиков, и их руководителей, создает необходимую среду для благоприятного развития будущих исследователей культуры. Таким образом, представленные в обоих томах статьи – не только результат работы научных дуэтов, но и студенческого и научно-педагогического коллективов КемГИК и вузов-участников данной конференции.

Традиционно на конференции представлены секции, напрямую связанные с теми направлениями, которые в последние годы получили развитие в образовательной деятельности КемГИК. В этом проявляется существенный момент интеграции процесса обучения, познания и творческого поиска. В объективе исследований оказались не только практические, но и теоретические проблемы современного искусства и культуры. Рефлексии подвергнуты как частные вопросы, проявляющие особенности, например, небольшой местности, так и ситуации, дающие возможность обобщать опыт не только государственного масштаба, но и межкультурного взаимодействия. Это в том числе проявляется в географии участников конференции.

Палитра рассматриваемых проблем свидетельствует об активном отношении к процессам, протекающим в культуре. Разнообразие содержания докладов, представленных на секциях и явленных в данном сборнике, можно определить в следующих тезисах-блоках:

- специфика авторской, драматургической и жанровой организации музыкальных произведений;
- творческий потенциал музыки как в процессе специального образования, так и в качестве средства воспитания необходимых мировоззренческих констант;
- институализация музыкального искусства в образовательных учреждениях и концертных организациях;
- технологии инклюзии в музейной деятельности;
- опыт всестороннего развития подрастающего поколения в системе культурно-досуговой деятельности;
- аксиологическое измерение духовного опыта народов РФ;
- разработка актуальной модели специалиста в области СКД;
- практика современного театра, представленная в анализе успешного спектакля для детей и творческих принципов известного сценографа;
- теоретические вопросы постановочного процесса в театре;
- использование опыта игры и фольклора в процессе воспитания актера и танцора;
- трансляция толерантности и актуализация межкультурной коммуникации в процессе создания и реализации проекта праздника;
- выявление концептов зрелищности в искусстве;
- тренинг актерских и импровизационных умений у хореографов;
- актуализация традиционного танца в современной культурной практике;
- новый подход в интерпретации классических текстов отечественной литературы;
- приемы синестезии в иноязычных рекламных текстах;
- изменение лексикографического поля в результате расширения профессионального тезауруса;
- использование инструментов фандрайзинга в оптимизации деятельности творческого коллектива;
- трансформация туристического и экскурсионного потенциала страны и региона.

Материалы данного тома будут интересны не только в качестве образца для докладчиков последующих конференций. Представленные разработки могут стать опорой для углубления научного исследования, поэтому представляют интерес как для авторов статей в качестве ступени в их постижении закономерностей культуры, так и для опытных исследователей, которые, несомненно, оценят и воспользуются озарениями молодых ученых.

Раздел 1. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Сибирский государственный
институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского*

*Черемных Г. А., магистрант,
Гаврилова Л. В., доктор
искусствоведения, профессор*

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ ИЛЬИ ХЕЙФЕЦА КАК ПРИМЕР ЭПИКО-ДРАМАТИЧЕСКОГО СИМФОНИЗМА

THIRD SYMPHONY BY ILYA KHEYFETS AS AN EXAMPLE OF EPIC-DRAMATIC SYMPHONISM

В статье рассматривается проблема претворения традиций эпико-драматического типа симфонизма в Третьей симфонии Ильи Хейфеца, выявляются истоки эпической и драматической составляющей данного произведения, затрагиваются вопросы жанрового синтеза.

Ключевые слова: симфонизм, музыкальная драматургия, Илья Хейфец, жанровый синтез, симфония «Исайя».

The article examines the issues of implementing the traditions of epic-dramatic type of symphony in the Third Symphony by Ilya Kheifets. In addition, the authors identify the origins of the epic and dramatic component of this work, and consider the issues of genre synthesis.

Keywords: symphonism, musical dramaturgy, Ilya Kheifets, genre synthesis, “Isaiah” symphony.

Симфоническое творчество русско-израильского композитора Ильи Хейфеца представляет собой яркое и самобытное явление. К сегодняшнему дню им созданы четыре симфонии, в которых воплощаются традиции различных типов симфонизма; затрагивается область чисто инструментальной музыки и симфонии со словом; идея раскрывается в рамках трехчастного, четырехчастного симфонического цикла, а также слитно-циклической одночастной композиции. В рамках данной статьи обратимся к Третьей симфонии композитора и попытаемся обосновать её принадлежность к эпико-драматическому типу симфонизма.

В XX веке стало очевидно, что русская классическая симфоническая культура «не только возродила к новой жизни все, дотоле существовавшие типы симфонизма, но и явилась создательницей эпического симфонизма, почти отсутствовавшего на Западе» [1, с. 310]. Однако две симфонии А. Бородина и симфонии М. Балакирева, пожалуй, единственные примеры воспроизведения в целостном виде сущности эпического мышления. У художников последующих поколений эпические черты неизменно сочетались с иными принципами организации симфонического целого. Так, симфонии Глазунова являются примером лирико-эпического симфонизма, симфонии Прокофьева – эпического, но с чертами драматического, в симфонизме Шостаковича и вовсе отмечают смешение всех существующих типов. Эпико-драматическая Третья симфония Хейфеца продолжает ряд монументальных оркестровых полотен.

Однако в понятии «эпико-драматический симфонизм» изначально содержится некоторое противоречие, ведь эпические и драматические принципы организации целого в какой-то степени взаимоисключают друг друга. В связи с этим вспомним замечание А. Селицкого [2] о том, что далеко не всегда за смешанными определениями стоит синтезирование драматургических типов. По большей части эти определения относятся к собственно драматическим или эпическим драматургическим концепциям, родившимся на основе, например, лирической образности.

Так и в определении Третьей симфонии Хейфеца как эпико-драматической понятие «эпического» характеризует, прежде всего, тип драматургии как систему структурных принципов. А понятие «драматическое» уточняет образно-эмоциональную сферу, во многом определяющую облик симфонии. Подчеркнем, что симфонизм и драматургия – не одно и то же, хотя четкой границы между этими понятиями не проведено до сих пор. Еще Б. Асафьев понимал симфонизм как «непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных» [3, с. 97]. А драматургию – как «целостную организацию музыкального произведения, ориентированного на законы симфонизма» [4, с. 16]. С тех пор эти термины часто оказываются взаимозаменяемы и допускают путаницу.

Нам ближе позиция А. Селицкого, который приходит к выводу, что симфонизм – понятие более широкое, чем драматургия, и включает в себя также исторический аспект. То есть два произведения могут быть построены по законам эпоса, разворачиваться по законам эпической драматургии, но при этом развивать традиции разных типов симфонизма и

даже разных жанров. В частности, Третья симфония, являясь примером эпического принципа построения целого, наследует традиции, уходящие корнями в кантатно-ораториальные жанры, жанр мессы и драматические симфонии XX века.

Симфония была написана в 2012 году и носит название «Исайя». Работа над ней заняла около полутора лет. Как сообщает автор, замысел возник в 2010 году, сразу после премьеры Второй симфонии. В этом сочинении композитор обращается к четырехчастному циклу и увеличенному составу оркестра: наряду со струнными, 4 валторнами, 3 тромбонами и тубой в партитуру включен четверной состав деревянных духовых, фортепиано, арфа, большая группа ударных инструментов, а также смешанный хор и баритон соло. Каждая из частей имеет программный заголовок. Первая носит название «На земле», вторая – «На небе», третья – «Послание», четвертая – «Аллилуйя». Это продиктовано обращением автора к тексту из Ветхого Завета, фрагментам из Книги пророка Исайи. Композитор использовал фрагменты 1, 3, 5, 6, 11-й и 12-й глав книги. Главы № 1, 3, 5, ставшие основой для первой и третьей частей симфонии, посвящены страданиям еврейского народа, который постоянным нарушением данных ему законов привёл себя к неисчислимым бедствиям – к тому, что Бог отвернулся от него. Шестая глава (вторая часть симфонии) – видение Господа во храме и избрание пророка на его миссию – несение людям Божьего послания. Главы 11-я и 12-я, использованные в четвертой части, трактуют тему правильной жизни и наслаждения Божьей благодатью.

И. Хейфец далеко не первый, кто осуществлял в своем творчестве синтез кантатно-ораториальных жанров с симфонией. В XIX веке примеры находим в творчестве Бетховена (Симфония № 9), Мендельсона (Симфония № 2 «Реформационная, Симфония-кантата «Хвалебная песнь»). В XX веке были предприняты более основательные попытки синтеза, и, наряду с инструментальными симфониями с хоровым финалом (Симфония № 1 Скрябина, Симфонии № 2 и № 3 Шостаковича, симфония «Ленин» Шебалина, Симфония № 3 Кабалевского, Симфония № 6 Мясковского и др.), появились симфонии, в которых голоса используются на протяжении всего произведения. Первыми такой опыт апробировали И. Стравинский («Симфония псалмов»), Г. Малер (Симфония № 8), позже яркими примерами явились Симфония-кантата Ю. Шапорина «На поле Куликовом», Симфония № 13 Д. Шостаковича, «Тобольская симфония» А. Мурова и др.

В 80-е годы XX века значительная активизация богослужebной церковно-певческой традиции сыграла важную роль в формировании целого пласта музыкальных сочинений на религиозную тематику в академической музыке, где осуществился диалог симфонии с ораторией, кантатой, мессой, литургией. Речь может идти о Симфонии № 6 «Литургической» А. Эшпая, Симфониях № 2 и № 4 А. Шнитке, Симфонии «Время Христа» А. Петрова, сочинении «Стикс» Г. Канчели, Симфонии-реквиеме «Последние свидетели» В. Магдалица, Симфонии № 5 «Воскрешение мертвых» А. Рыбникова и др.

Эту линию продолжает и сочинение И. Хейфеца. Определенная связь с жанром мессы обнаруживает себя посредством текста (во второй части симфонии используются те же слова, что и в традиционной части мессы Санктус, а завершает симфонию распев слова *Аллилуйя*), а также некоторых особенностей музыкального языка (для партии солиста во второй части характерна строфичность, вариантность, небольшой диапазон, свойственные и григорианским мелодиям, и древнеиудейскому чтению нараспев. В четвертой части композитор прибегает к юбилеям). Связь с ораторией более непосредственна. О. В. Соколов в книге «Морфологическая система музыки и её художественные жанры» [5] выделяет следующие признаки оратории, которые проявляются и в произведении Хейфеца:

1) монументальность: большой состав оркестра в данном сочинении обеспечивает мощный фонизм;

2) сюжетность: отбор и компоновка текстов в рамках симфонии создают последовательное развертывание событий;

3) персонификация героев: через партию баритона-соло персонифицируется образ пророка;

4) неспешность повествования: три из четырех частей симфонии написаны в темпе *Adagio*;

5) ощущение эпической временной дистанции: текст симфонии повествует о ветхозаветных событиях.

При этом важно подчеркнуть, что базовым жанром в этом синтезе все же остается симфония. Об этом говорит очевидная концептуальность сочинения, сохранение главенства именно музыкальной мысли. Немаловажную роль играет и сам библейский текст, прозаический и при этом емкий. Стихотворный материал часто побуждает композитора использовать уже сложившиеся способы его воплощения в песне, романсе, кантате. В данном случае автор свободен в вокальной реализации источника.

О многом говорит и выбор Хейфецем именно четырехчастного цикла. Традиционные жанрово-семантические признаки частей сохранены не все, но в современной музыке этот признак и не обязателен. Ярче всего связь с симфонической традицией прослеживается в третьей части, которая трактуется в русле симфонического скерцо, причем так называемого «злого» скерцо, столь часто встречающегося в симфониях прошлого столетия.

Как пишет А. Проскурня, в XX веке «“Люциферово крыло” осеняет скерцо <...> сложными и трагическими смыслами» [6]. В качестве примеров можно назвать: скерцо Восьмой симфонии Глазунова, скерцозные эпизоды Третьей симфонии, «Рапсодии на тему Паганини» и «Симфонических танцев» С. Рахманинова, скерцо в ряде симфоний Шостаковича и других советских композиторов, вплоть до Тищенко, Шнитке и Слонимского. Интересно, что большинство этих произведений ярко воплощают борьбу добра и зла и принадлежат к конфликтно-драматическому симфонизму. А симфония «Исайя» в данной работе определена как эпико-драматическое произведение, основанное на принципах эпической драматургии. Остановимся на этом подробнее.

Прежде всего, отметим, что ряд перечисленных выше свойств кантатно-ораториальных жанров присущ эпическим произведениям в целом. Это монументальность, повествовательность, неспешность развития, ощущение временной дистанции. Однако все эти аспекты обладают относительной самостоятельностью. Масштабность и монументальность как таковые не могут говорить об эпичности произведения, как и спокойный темп, и неторопливость развертывания. Ставить знак равенства между эпичностью и повествовательностью также неправомерно. Поэтому необходимы некоторые дополнения.

Обратимся к двум базовым эпическим свойствам – это *неконфликтность* и тесно связанная с нею *картинность*. Отсутствие конфликта действительно характерно для жанрово-эпического симфонизма, но в целом в эпическом произведении он может быть. В симфонии «Исайя» нашлось место и ярко выраженному конфликту, и драматической образности. Внося в симфонию очевидную драматическую составляющую, они, однако, не меняют основополагающий тип драматургии – эпический. Его облик проявляется в специфических особенностях этого конфликта и рождающихся на его основе качествах процессуальности.

Конфликт Третьей симфонии можно охарактеризовать как конфликт двух интонационных сфер: «земной» и «небесной». «Земной» ин-

тонационный комплекс, господствующий в первой и третьей частях симфонии и воплощающий страдания народа за его грехи, отличается предельно хроматизированное диссонантное звучание, отсутствие тональной логики организации, преобладание интонаций м2, м3, скачков на тритон. «Небесная» сфера, определяющая облик второй и четвертой частей, характеризуется диатоникой, которая, однако, формируется постепенно, представ в чистом виде лишь в третьей строфе финала – коде всей симфонии. Интервальную основу этого комплекса составляют кварты, сексты, а также движение по звукам трезвучия или их опевание (в 4 части). Наличие двух интонационных сфер вносит в симфонию определенный драматизм, но, поскольку они разведены по разным частям произведения, их прямого столкновения не происходит. Некоторое взаимодействие можно наблюдать в четвертой части, однако его сложно назвать конфликтным. Происходит скорее процесс интонационного вытеснения – диатоника, юбилейные вытесняют интонации «земной» сферы, будто отмечая последние сомнения и провозглашая торжество света.

Таким образом, повествование окрашивается в драматические тона, но перехода к конфликтному типу драматургии, предполагающему непосредственное столкновение и борьбу разных сил, не происходит. Композитор будто оставляет за кадром интенсивные процессы изменения, показывая слушателю уже зафиксированные моменты. В связи с этим укажем еще одно важное свойство эпоса – это наличие так называемой *фигуры рассказчика*. Если в конфликтно-драматическом симфонизме события показываются так, как если бы они развертывались без участия стороннего наблюдателя (то есть присутствует определенное самодвижение изображаемых событий как причинно-следственных отношений), то для эпического сочинения такая последовательность не характерна. Рассказчик будто выбирает эпизоды, картины и сцены для показа, komponует их по своему усмотрению. В симфонии Хейфеца таким «рассказчиком» является отчасти Пророк, отчасти сам автор. Последовательного изображения событий нет. Эту последовательность выстраивает сам слушатель, сопоставляя серию картин, в которых ситуация относительно зафиксирована: это картина бедствий народа, избрание Пророка на его миссию, картина Божьего гнева и картина будущего, в котором люди объединяются в пении славы Господу. То есть *картинность* в Третьей симфонии является в какой-то степени следствием предыдущей черты.

Таким образом, драматическая составляющая в симфонии «Исайя» реализуется за счет наличия драматической образности и связи с тради-

циями конфликтного симфонизма, а эпическая – за счет особенностей построения целого и развития образов и через связь с кантатно-ораториальными жанрами. В связи с этим наиболее органичным видится определение симфонии «Исайя» как *эпико-драматической*.

Список литературы

1. Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. – Л.: Музгиз, 1956. – 362 с.
2. Селицкий А. Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2017. – 80 с.
3. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
4. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.
5. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 218 с.
6. Проскурня А. Скерцо: сущность, свойства, историческая эволюция [Электронный ресурс]. – URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/039/4.pdf>.

*Саратовская государственная
консерватория
имени Л. В. Собинова*

*Горбунов А. И., студент,
Карташова Т. В., доктор
искусствоведения, профессор*

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА «КАЛИНА КРАСНАЯ» ЕВГЕНИЯ СВЕТЛАНОВА В КОНТЕКСТЕ ТЕМБРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ

SYMPHONIC POEM “KALINA KRASNAYA” BY EVGENY SVETLANOV IN THE CONTEXT OF TIMBRE DRAMA

В статье представлен анализ симфонической поэмы «Калина красная» Е. Светланова с точки зрения инструментовки и значения тембра в данном произведении. Рассматривается история создания поэмы, про-

слеживается её связь с первоисточником – повестью В. Шукшина. Приводятся краткие данные творческой биографии Е. Светланова, выявляется его роль в отечественной музыкальной культуре.

Ключевые слова: симфоническая поэма, драматургия, тембр, Е. Светланов, В. Шукшин, «Калина красная».

The article presents the analysis of the symphonic poem “Kalina krasnaya” by E. Svetlanov in terms of instrumentation and the value of the timbre in this work. The authors examine the history of creating the symphonic poem and its connection with the primary source, the V. Shukshin’s novel. In addition, the authors present creative biography of E. Svetlanov and his role in Russian musical culture.

Keywords: symphonic poem, drama, timbre, E. Svetlanov, V. Shukshin, “Kalina krasnaya”.

Имя Евгения Фёдоровича Светланова, выдающегося отечественного дирижёра и пианиста, известно не только каждому музыканту, но и широкому кругу любителей классической музыки. Многие его интерпретации симфонических сочинений зарубежных и русских композиторов вызвали широкий резонанс среди публики и по сей день являются непревзойдёнными и эталонными. Композитор Родион Щедрин отмечал: «Трудно переоценить ту роль, которую Евгений Фёдорович Светланов сыграл в судьбе тысяч людей, пришедших в прекрасный мир музыки, ведомых его искусством, его словом, его талантом» [1, с. 15]. Под руководством Е. Ф. Светланова впервые в СССР прозвучали произведения Оливье Мессиана («Турангалила-симфония»), Артюра Онеггера (оратория «Жанна Д’Арк на костре»), 7-я симфония Густава Малера, ряд опусов Белы Бартока, Игоря Стравинского, Эйтора Вилла-Лобоса и др.

Помимо дирижирования Евгений Фёдорович неоднократно пробовал себя и на композиторском поприще. Он является автором оркестровых, вокально-симфонических, камерных, фортепианных и хоровых сочинений. В настоящей статье будет рассмотрена одна из его симфонических поэм, представляющая значительный интерес в области инструментовки и музыкального языка.

«Калина красная» – симфоническая поэма для голоса и симфонического оркестра – написана в 1975 году под впечатлением от одноимённого фильма известного писателя, кинорежиссёра и сценариста, актёра Василия Макаровича Шукшина, посвящена ему же. Эпиграфом к поэме послужила песня Яна Френкеля «Калина красная», которую очень любил

писатель. В своих воспоминаниях Е. Ф. Светланов писал о своей поэме: «Преждевременная смерть художника всколыхнула всё виденное в “Калине”, всё прочитанное в его рассказах. Результатом явилась одноимённая симфоническая поэма. С моей точки зрения, Шукшин – художник, который обогнал своё время» [2, с. 84].

Журналист из г. Оренбурга Вильям Савельзон вспоминал: «“Калину красную” Ян Абрамович написал в 1963 году на слова из частушки, записанной фольклорной экспедицией. Ну ладно, мы, непрофессионалы, могли обмануться насчёт авторства этой удивительной мелодии. Но и в рецензии музыковеда в газете “Советская культура” о первом исполнении посвященной памяти Шукшина симфонической поэмы Е. Светланова “Калина красная” было сказано: “Тема русской народной песни “Калина красная” действительно является ведущим образом поэмы, несущим в себе главную идею сочинения. Непередаваемая поэтичность и красота народной мелодии сливается в нашем представлении с образом Родины”. Френкель рассказал, что, прочтя рецензию, захотел послушать эту народную песню. Зашёл по делам на фирму “Мелодия” и попросил включить запись поэмы Светланова. И каково было его удивление и гордость, когда он услышал собственную мелодию!» (см. [3, с. 53]).

Музыкальный материал песни стал основой произведения, сама же мелодия, многократно повторяемая на протяжении поэмы, может характеризоваться как лейттема сочинения. Как яркий пропагандист отечественной музыки, Е. Ф. Светланов при создании сочинения остановил свой выбор на мелодике, пропитанной народными интонациями. Примечательно, что глубокая любовь к русской музыке наложила неизгладимый отпечаток и на оркестровку «Калины красной». Рассмотрение тембровой драматургии представляется чрезвычайно важным при анализе произведения, так как во многом именно через тембр автор выражает свой замысел.

Кроме того, Е. Ф. Светланов – выдающийся дирижёр, скрупулёзно изучивший сотни оркестровых партитур. Несомненно, тщательная работа над симфоническими полотнами отечественных композиторов оказала основополагающее воздействие на авторский стиль музыканта. В «Калине красной» отчётливо проявились приёмы оркестровки таких композиторов, как: А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, С. Прокофьев, Д. Шостакович. Сочетания тембров и избранные Е. Ф. Светлановым типы фактур, равно как и исконно русский характер тематизма, воскрешают в сознании слушателя звучание величайших партитур отечественной симфонической литературы.

Поэма открывается мотивом из песни, звучащей у кларнетов, к которым затем присоединяется фагот, вступая с ними в диалог. Мягкое и тёплое звучание деревянно-духовых инструментов не раз открывало сочинения композиторов «Могучей кучки». Динамически приглушённое появление основной темы, будто бы медленно вырастающей издалека, выразительностью своей напоминает партитуру симфонической картины А. Бородина «В Средней Азии». Эта же тема поэмы затем проходит у струнной группы в обрамлении мягких переливов арфы, будто заключая в себе неизбывную тоску, так свойственную русской протяжной песне.

Вырастающий следом из тишины оркестровый унисон приводит к двум динамическим «взрывам» *tutti* у оркестра (принцип оркестрового крещендо). Усиливающийся рокот литавр словно врывается в беспокойную и напряжённую виолончельную тему на фоне синкопированных ударов низких струнных. На первый план выходят тембры медных инструментов, поддержанных мощным, отрывистым и резким звучанием рояля. При этом в общем колорите поэмы отчётливо ощущается оркестровый стиль С. Прокофьева. А в наиболее напряжённые моменты звучание оркестра достигает накала, что свойственно гению Д. Шостаковича. В самый разгар, как образ смерти, у медных духовых «проносится» тема старинной секвенции *Dies Irae*.

Можно предположить, что Е. Ф. Светланов при работе над «Калиной красной» следовал за программой, продиктованной содержанием повести В. М. Шукшина. Лиризм начальных страниц партитуры красочно рисует картины незамысловатой, но тяжёлой и полной горя и трудностей жизни в сельской стороне, что также напоминает начало повести – последний вечер на «зоне» главного героя произведения Егора, его встречу с товарищами, где он чувствует себя одиноко, так как никто не разделяет его настроения. Это напоминает и о разговоре с будущей женой – Любой Байкаловой, которая верит, что Егор найдёт дорогу к нормальной жизни. В то же время мелодика «Калины красной» может ассоциироваться и с образом главной героини литературного первоисточника.

Последующий динамически яркий и напряжённый раздел будто связан с образом шукшинского Егора, его сложным и раздираемым противоречиями внутренним миром. Представляется, что при помощи диссонирующих звучностей, острых ритмических рисунков и подчёркнуто отчётливых штрихов Светланов стремился раскрыть сложное психологическое состояние героя, что также созвучно отечественной композитор-

ской школе. По сюжету повести Егор уезжает в районный центр. По пути ему мерещатся бывшие товарищи, он чувствует беспокойство. В райцентре с размахом он «прогуливает» все деньги.

Музыкальный материал, спускаясь в низкий регистр, плавно перетекает в эпизод, заслуживающий отдельного комментария. Соло виолончели подводит к ярко контрастному фрагменту: мелодия у тихо мерцающих струнных сопровождает широкую и нежную тему флейты. Её спокойствие, безмятежность погружают в образ мирной жизни, без потрясений и конфликтов. Акцентирование тембров отдельных инструментов и их выведение на первый план звучания напоминает гениальные страницы шедевров Н. Римского-Корсакова. После показа темы оркестр на некоторое время замолкает. Затем из пустоты в короткой фразе будто бы «задают вопрос» скрипки, постепенно переходя на «крик».

Драматические образы сменяются просветлённым и ликующим звучанием, достигающим масштаба инструментально-хоровых разделов опер М. Мусоргского и М. Глинки. Тематический материал приобретает ликующий, волевой, решительный характер, особой выразительностью отмечен канон у скрипок и валторн. Светлые помыслы героя о новой, более чистой и счастливой жизни во всей мощи предстают перед слушателем. Егор, чувствуя запах свежеспашанной земли, испытывает огромную радость. Особую краску образу при этом придают диссонирующие аккорды у тромбонов, настойчиво подчёркивающие, что мятежный дух героя не сможет найти покоя в тиши сельской жизни. Тема вновь проводится на *piano*, но теперь у валторны с арфой, затем её допевает скрипка. Заключительная интонация «пропадает», растворяется в микрохроматическом оркестровом полотне, отдаленно напоминающем звучание «Атмосфер» Д. Лигети. Все яркие предшествовавшие образы истаивают, уходят в небытие. Вспоминается трагическая, несвоевременная и до боли бессмысленная гибель героя «Калины красной» В. Шукшина: «И лежал он, русский крестьянин, в родной степи, вблизи от дома... Лежал, прикинувшись к земле, как будто слушал что-то такое, одному ему слышное. Так он в детстве прижимался к столбам» [4, с. 205]. Оркестр умолкает, звучит только *a cappella* меццо-сопрано, как голос, оплакивающий горькую участь народа, на долю которого выпало немало страданий и бед. И хотя поэтический текст ассоциируется с образами любовной лирики и русской частушки, протяжное и меланхолическое звучание песни после долгого и напряжённого развития напоминает плач:

*Калина красная, калина вызрела.
Я у залёточки характер вызнала.
Характер вызнала, характер – ой, какой.
Я не уважила, а он пошёл с другой.
А я пошла с другим, ему не верится:
Он подошёл ко мне удостовериться.*

Отпевание напоминают последние истаивающие напевы, позволяя почувствовать близость музыке «Мёртвого поля» из кантаты С. Прокофьева «Александр Невский».

Е. Ф. Светланов определил своё произведение как «симфоническую поэму для голоса с оркестром», однако на последних страницах партитуры появляется вокальный эпизод *a capella*, в то время как развитие основной музыкальной мысли происходит в инструментальном разделе. У слушателя невольно возникает ощущение, что сочинение будто разграничено на две неравные по объёму и значительно отличающиеся по выразительности части. Несомненно, подобная логика построения материала должна была отражать определённый авторский замысел. Инструментальная часть «Калины красной» воспринимается как завершённое цельное и самодостаточное произведение, в то время как сольные куплеты носят характер постлюдии, обобщённого осмысления пройденного пути.

При помощи игры тембрами симфонического оркестра композитор ярко и выпукло воплотил содержание повести, однако вокальный раздел партитуры был будто предназначен для глубокого философского размышления над драмой человеческой жизни, искалеченной чередой событий, уродливым устройством окружающего мира. Ожесточённые войны и потрясения XX века разрушили и исковеркали жизни миллионов людей. Но и в предшествующие столетия простой народ испытывал нескончаемые притеснения; неслучайно с незапамятных времен в русских песнях поётся о горькой участи и неизбежной печали. Отчаянной безысходностью пропитана музыка вокального раздела; сам же вокалист выступает в роли комментатора, размышляющего не только о трагедии одного отдельного человека, но и о жестокой судьбе сотен и тысяч жизней.

Столь радикальное разделение инструментальной и вокальной сфер могло бы нарушить ощущение цельности произведения, однако композитор достигает композиционной устойчивости при помощи опоры на единый мелодический материал. Известная песня насквозь пронизывает пар-

титурю, оstinатно звучит на протяжении всего сочинения, связывая во-едино его части. В то же время последнее тематическое проведение исполняется вокалистом «закрытым ртом», за счёт данного приёма голос также воспринимается как особая краска, один из тембров в оркестровой палитре композитора-художника.

Музыкальное произведение, созданное на основе всенародно любимой песни, не могло не приобрести успеха у слушателей. И действительно, компактная по форме партитура, пропитанная выразительнейшим мелодизмом и украшенная прихотливой игрой тембров, стала одним из наиболее популярных и узнаваемых сочинений прославленного дирижёра. Исследователи определяют «Калину красную» и как эффектную пьесу в репертуаре активно гастролирующего оркестра, и как одну из наиболее убедительных работ Е. Ф. Светланова, венец его композиторского творчества. Сочинение может получить различные оценки критиков, одно несомненно: данная партитура была создана автором прежде всего по зову души, как выражение его восхищения перед творчеством писателя-сибиряка, как музыкальное приношение и дань памяти В. М. Шукшину. Создание произведения было обусловлено потребностью к творческому самовыражению, что наполнило «Калину красную» особой искренностью, придало ей убедительность, сделало доступным для восприятия не только профессионалов, но и широкого круга любителей.

Во многом это связано с тем, что при создании поэмы Е. Ф. Светланов опирался на музыкальный язык, развитый крупнейшими отечественными композиторами XIX и XX веков. Данное произведение демонстрирует и творческий облик самого Светланова – дирижёра, великолепно изучившего приёмы оркестровки величайших мастеров и развившего их лучшие достижения в своем сочинении. Выверенная инструментовка и точный подбор выразительных средств делают поэму «Калина красная» одним из ярких образцов отечественной симфонической литературы.

Список литературы

1. Светланов Е. Музыка сегодня. – М.: Совет. композитор, 1978. – 272 с.
2. Светланов Е. Перелистывая страницы жизни. – М.: Композитор, 2014. – 312 с.
3. Журбинская Т. Ян Френкель. – М.: Совет. композитор, 1988. – 120 с.
4. Шукшин В. Повести и рассказы. – М.: Эксмо, 2007. – 800 с.

**ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ
МУЗЫКАЛЬНО-ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ
ШКОЛЬНИКОВ**

**POLY-ARTISTIC ASPECTS OF MUSICAL
AND PATRIOTIC EDUCATION OF SCHOOLCHILDREN**

Статья посвящена актуальной проблеме современной педагогики: патриотическому воспитанию детей и подростков. Авторы предлагают полихудожественную направленность обучения школьников, основанную на обширных связях музыки с литературой, поэзией, живописью. Особое место в музыкально-патриотическом воспитании принадлежит формированию личности человека, знающего историю, культуру родной страны и своей малой Родины; испытывающего чувство гордости за славное прошлое и обладающего уверенностью в развитии будущего.

Ключевые слова: полихудожественная направленность, музыкальное искусство, патриот, отечество, Родина, культура, личность.

The article considers the urgent issues of modern pedagogy: patriotic education of children and teenagers. The authors suggest a poly-artistic orientation of teaching schoolchildren based on extensive connections between music, literature, poetry and painting. A special place in musical and patriotic education belongs to the formation of a person's personality who knows the history, culture of his native country and his small Motherland. Who feels proud of a glorious past and has confidence in future.

Keywords: poly-artistic orientation, musical art, patriot, Fatherland, homeland, culture, personality.

Слово «патриот» означает «земляк, соотечественник» (с греч. «patriots», от франц. «patriote» – «сын отечества»). В научной литературе существует множество различных трактовок патриотизма. Д. С. Лихачёв характеризует патриотизм как «представление человека о единстве мира, истории и современности» [1, с. 10]. М. А. Бесова и Т. А. Старовойтова утверждают, что «патриотизм является любовью к своему отечеству, уважением к родным местам, к “земле отцов”, к родному языку, к культуре и

традициям, к прогрессивному общественному и государственному строю. Патриотизм – это преданность своей Родине, готовностью защищать её независимость» [2, с. 32]. По утверждению Н. Г. Пантелеевой, «патриотизм – это эмоциональное отождествление, осознание человеком своих связей со страной, которая называется его родиной, с её культурой и обществом. Данная связь призвана быть вектором развития, неким постоянным условием реализации человеком и обществом определённой деятельности по его развитию» [3, с. 26]. И. Ф. Харламов характеризует понятие патриотизма как «совокупность нравственных чувств, включающую любовь к Родине, активный труд на благо Родины, следование и умножение трудовых традиций народа, бережное отношение к историческим памятникам и обычаям родной страны, воинскую храбрость, мужество и самоотверженность, братство и дружбу народов, нетерпимость к расовой и национальной неприязни, уважение обычаев и культуры других стран и народов, стремление к сотрудничеству с ними» [4, с. 87].

В нашем понимании патриотом является человек, готовый беззаветно служить своей Родине; почитающий историю, бережно относящийся к культурным достижениям, традициям и всемерно развивающий их; понимающий личную ответственность за судьбу своего народа. Современный образованный, духовно богатый человек отличается толерантностью к инациональной культуре, исключая любое возвеличивание собственной расы над любой другой. Именно на такую личность ориентирована современная педагогика.

Проблема музыкально-патриотического воспитания подрастающего поколения в настоящее время исследована недостаточно. Среди научных, учебно-методических идей по данному вопросу следует отметить исследования М. С. Осеневой [5], О. А. Апраксиной [6], учебные программы по музыкальному образованию Д. Б. Кабалева [7], В. В. Алеева, Т. И. Науменко, Т. Н. Кичак [8].

Современное музыкальное образование отличается предельной открытостью системы. Уроки музыки в общеобразовательной школе превращаются в уроки искусства. Школьники ощущают себя частью мировой художественной культуры: звучит живое поэтическое слово; анализируются произведения живописи; совершаются «экскурсии» в историю. В таких условиях существенно расширяется и само понятие патриотизма. Проблема патриотического воспитания анализируется в статье Д. Е. Яковлевой [9]. Автор трактует патриотизм в широком понимании, подразумевая патриота своей Родины, человека, обладающего высоким уровнем ду-

ховно-нравственного развития. Именно такой уровень возможен при следовании молодёжи христианскому учению: «В современное время особым авторитетом духовно-нравственного развития выступают святые земли Русской», – пишет Д. Е. Яковлева [9, с. 199]. Русский патриот, помимо готовности в любой момент встать на защиту своей Родины, должен обладать поистине христианской любовью к ближнему, – такие идеи утверждаются в исторических и литературных памятниках нашего Отечества. Патриотическое воспитание детей и подростков подразумевает ознакомление их с национальной культурой, традициями и обычаями своего народа.

Необходимость этнографического образования школьников обосновывает Н. Л. Присяжнюк [10]. Автор пишет, что этномузыкальное образование «способствует духовному становлению личности, формированию её нравственных позиций, общечеловеческих норм на основе патриотического воспитания» [10, с. 199]. Важность этнокультурного воспитания детей в условиях учреждения дополнительного образования утверждают И. В. Афанасьева и С. А. Целюк: «Сохранение русской национальной культуры является резервом обновления образовательных технологий в дополнительном образовании детей и даёт возможность обогатить современное поколение нравственными критериями» [11, с. 109].

Принимая во внимание все научные идеи, выявляющие особенности патриотического воспитания школьников, мы предлагаем методику *полихудожественной направленности* музыкальных занятий как в общеобразовательной школе, так и в учреждении дополнительного образования. Дети и подростки смогут найти ассоциативные связи музыки с окружающим миром, родной природой, соотечественниками, языком, поэзией, литературой; соединить распевность народной песни с богатством русского языка, понять его близость музыкальной интонации; связать «широкую русскую душу» с широкими полями, неторопливо текущими реками; а в неторопливой родной речи, обладающей особой семантикой образов, характеристик, эпитетов, почувствовать богатство выразительных оттенков отечественной музыки, воспринимающей национальную культуру как главный источник творчества. Педагогу необходимо проводить параллели творчества русских поэтов с музыкальным искусством. Например, богатство поэтического языка А. С. Пушкина, А. Кольцова, С. Есенина заключается в особой «музыкальности» их стиля. А. Кольцов называл свои стихи «песнями»; С. Есенин писал: «Родился я с песнями в травном одеяле».

Полихудожественная направленность музыкальных занятий может проявиться в связи истории и музыки. Дети и подростки знакомятся со

знаменитыми литературными и историческими памятниками отечественной культуры: «Повестью временных лет» монаха Киево-Печорского монастыря Нестора; «Поучением» киевского князя В. Мономаха; «Русской правдой» Я. Мудрого; «Словом о полку Игореве» и др. Богатейший исторический материал, представленный в «Повести временных лет», отражает становление Киевского государства («Киев будет матерью русским городам»); победу над половцами 1103 года; Крещение Руси («В лето 6496 (988) был крещён Владимир, который крестил Рóсию») и др.

Патриотическое воспитание школьников должно быть основано на связи истории с иконописью, в частности, с творчеством Андрея Рублёва, поскольку его росписи Троицко-Сергиева монастыря, иконостасы, включающие «Владимирскую богородицу», «Святую Троицу», композицию «Страшный суд» и другие, утверждали духовную ценность человека, торжество светлого, позитивного начала. Полихудожественная направленность музыкальных занятий предполагает ознакомление школьников с духовной хоровой культурой Руси, знаменным распевом, партесным пением, творчеством Д. Бортнянского, М. Березовского; светской и народной музыкой, в частности, с кантами петровских времён патриотического содержания. Оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки и «Князь Игорь» А. П. Бородина, основанные на патриотическом мотиве служения Отечеству, также относятся к лучшим страницам музыкального искусства.

Изучение отечественной культуры предполагает ознакомление школьников с живописью XVIII века, знаменитыми портретистами: Д. Г. Левицким, Ф. С. Рокотовым, К. Брюлловым; творчеством О. Кипренского, создавшим портрет А. С. Пушкина. Красоты русского пейзажа запечатлены в полотнах русских художников-передвижников XIX века: А. К. Саврасова, И. И. Шишкина и др. Возможны связи живописных образов и музыки, в частности, с фортепианным циклом П. И. Чайковского «Времена года», романсом М. И. Глинки «Жаворонок» («Прощание с Петербургом»), жанровыми зарисовками Г. В. Свиридова «Колядка», «Веснянка», «Весна», «Осень». Сказочные и былинные сюжеты В. М. Васнецова «Три богатыря», «Иван-царевич на сером волке», «Баян» сопоставимы с творчеством Н. А. Римского-Корсакова, в частности, с операми «Садко», «Снегурочка». Ознакомление школьников с историческими сюжетами картин В. И. Сурикова будет более полным и ярким при условии связи с музыкальным театром М. П. Мусоргского, увертюрой «1812 год» П. И. Чайковского.

В год 75-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов особенно актуально изучение симфонии № 7

Д. Шостаковича; песен М. Блантера, В. Соловьёва-Седого, М. Фрадкина, Дмитрия и Даниила Покрасс; стихов Е. Долматовского, М. Исаковского, А. Фатьянова и др. Песни «Вставай, страна огромная» А. Александрова на слова В. Лебедева-Кумача и «День Победы» Д. Тухманова на слова В. Харитоновна желателно включить в постоянный репертуар школьного хора в качестве символов великих свершений нашего народа.

Патриотическое воспитание школьников предполагает ознакомление детей и подростков как с общероссийскими, так и с местными историческими и культурными традициями. Любовь к родному краю, своей «малой Родине» следует прививать, начиная с раннего детства.

Патриотическое воспитание подрастающего поколения в МБДОУ «Золотой ключик» пгт. Ванино Хабаровского края включает широкий круг программ ознакомления с историей создания посёлка, его богатейшей природой, культурой. Так, школьники обладают знаниями о том, что глубоководная бухта Ванино была названа в мае 1853 года в честь военного топографа Иоакима Клементьевича Ванина, но на карте впервые обозначена лишь в 1876 году благодаря экспедиции, исследовавшей Татарский пролив. История посёлка запечатлела немало трагических страниц, связанных с тем, что с 1946 года бухта Ванино стала пересадочным пунктом для этапов заключённых, следовавших на Колыму. Школьники знают, что знаменитая песня «Ванинский порт», приписываемая целому ряду авторов и ставшая народной, представляет трагедию многих людей, невинно осуждённых в годы сталинских репрессий, оторванных от родных и близких и сосланных на Колыму. Наиболее драматичны слова песни:

*Тут смерть подружилась с цингой,
Набиты битком лазареты.
Напрасно и этой весной
Я жду от любимой ответа...*

Патриотическое воспитание детей и подростков осуществляется с помощью соприкосновения их с богатейшей природой родного края, а также посредством музыкального творчества. Цель разучиваемых и исполняемых песен – «Ванинский порт», «На Дальний Восток», «Города» и других – заключается в том, чтобы земляки любых поколений, в том числе школьники и молодёжь, смогли почувствовать, насколько прекрасен край, где они живут. Патриотическое воспитание подрастающего поколе-

ния представляет собой сложный и многогранный процесс формирования личности ребёнка и подростка. Полихудожественная направленность музыкальных занятий, ориентированная на обширные связи различных видов искусства, призвана сформировать у каждого школьника чувство ответственности за судьбу большой Родины – России и малой Родины – своего уголка страны, где каждый родился и вырос.

Список литературы

1. Лихачёв Д. С. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. – 2-е изд., доп. – М.: Современник, 1980. – 412 с.
2. Бесова М. А., Старовойтова Т. А. Воспитываем патриотов. – Мозырь: Белый ветер, 2012. – 351 с.
3. Пантелеева Н. Г. Знакомим детей с малой родиной: метод. пособие. – М.: ТЦ Сфера, 2015. – 128 с.
4. Харламов И. Ф. Педагогика: учеб. пособие. – М.: Гардарики, 2015. – 520 с.
5. Осеннева М. С. Теория и методика музыкального воспитания. – М.: Академия, 2012. – 272 с.
6. Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе. – М.: Музыка, 1983. – 135 с.
7. Кабалевский Д. Б. Музыка в начальной школе: метод. пособие для учителей. – М.: Музыка, 1980. – 107 с.
8. Алеева В. В., Науменко Т. И., Кичак Т. Н. Музыка в школе. Программа. – М.: Музыка, 2006. – 54 с.
9. Яковлева Д. Е. Культурно-просветительские традиции в отечественном музыкальном образовании // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерениях: сб. науч. ст. – Кемерово, 2017. – С. 198–202.
10. Присяжнюк Н. Л. Этномузыкальное образование на уроках музыкальной литературы в ДМШ и ДШИ // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерениях: сб. науч. ст. – Кемерово, 2018. – С. 196–201.
11. Афанасьева И. В., Целюк С. А. Реализация этнокультурного подхода в учреждениях дополнительного образования детей: проблемы и их решение // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерениях: сб. науч. ст. – Кемерово, 2019. – С. 102–109.

**ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ НАВЫКОВ
НА ЗАНЯТИЯХ ПО ХОРУ (НА ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА З. П. ВИНОКУРОВА)**

**FORMING VOCAL AND CHORAL SKILLS IN CHOIR CLASSES
(ON THE MATERIALS OF Z.P. VINOKUROV'S SONG CREATIVITY)**

В работе изучены и проанализированы научные источники, литературные и нотные сборники музыкально-педагогического репертуара для младшего хора. В качестве проектной деятельности представлена практическая работа с хором, позволяющая познакомиться с песенным творчеством З. П. Винокурова.

Ключевые слова: младший хор, навыки, репертуар, З. П. Винокуров, песни.

The authors study and analyze scientific works and music collections of musical and pedagogical repertoire for junior choir. In addition, the authors present a project: a practical work with the choir helping to meet Z.P. Vinokurov's song creativity.

Keywords: junior choir, skills, repertoire, Z.P. Vinokurov, songs.

Хоровое пение – один из популярных и ведущих видов музыкального искусства. Интерес к жанру хорового пения среди населения Республики Саха (Якутия) способствует росту и развитию хоровой педагогики. Актуальность изучения темы важна и в контексте Республиканского проекта «Музыка для всех». Целью статьи является разработка методических рекомендаций по исполнению хоровых произведений З. П. Винокурова с учетом особенностей формирования вокально-хоровых навыков в младшем хоре.

Воспитание вокально-хоровых навыков с учетом психолого-физиологических особенностей детей рассматривалось в научно-теоретических трудах П. Г. Чеснокова, Д. И. Зарина, Д. Е. Огородновой, Г. П. Стуловой, В. А. Самарина, Л. А. Безбородовой и многих других. Исследователи доказывают, что планомерное вокально-хоровое воспитание младших

школьников оказывает благоприятное влияние не только на эмоционально-эстетическое развитие ребенка, но и на интеллектуальное развитие, а также на физическое здоровье детей. Поэтому очень важно уже с раннего возраста вводить в хоровой репертуар написанные на родном языке произведения якутских композиторов, отражающие родную музыкальную культуру. Введение в программу детского хора произведений якутских самодеятельных композиторов способствует:

- формированию у детей основы знаний, умений и навыков, касающихся песенного творчества якутских композиторов;
- возникновению у детей чувства интереса и уважения к якутской музыке;
- развитию желания слушать и исполнять якутскую музыку.

Знакомство детей с песенным творчеством самодеятельных композиторов воспитывает в них любовь к родине и окружающему миру. Эти песни доступны простотой текстов для исполнения и легко запоминаются детской аудиторией. В связи с этим в предпрофессиональную и общеразвивающую программу хора включаются песни многих якутских композиторов и мелодистов, в том числе и одного из первых якутских мелодистов З. П. Винокурова.

Творчество Захара Порфирьевича Винокурова – известного самодеятельного композитора-мелодиста – стало объектом внимания многих деятелей культуры Республики Саха (Якутия): Гранта Арамовича Григоряна, Февронии Алексеевны Баишевой, Анатолия Николаевича Семенова и других. Композитором изданы три сборника песен (1955, 1992, 2007). Имя композитора в 1962 году присвоено Намской детской музыкальной школе. Талантливый мелодист и композитор Захар Порфирьевич Винокуров родился 12 марта 1922 года в Хатын-Арынском наслеге Намского района Якутской АССР. В 1931 году он поступил учиться в начальную школу деревни Красная Хатын-Арынского наслега. С 1933 года учился в Намской школе. Мальчик с детства тянулся к музыке. С интересом слушал, как его учитель Константин Иванович Горохов – музыкант-самоучка и прекрасный танцор – играл на гитаре и мандолине. После окончания семилетки (в 1938 году) Винокуров поступил в Якутское педагогическое училище. Уроки математики и музыки вел Михаил Павлович Романов – заслуженный учитель РСФСР. Михаил Павлович хорошо пел, играл на балалайке. Опытный учитель сразу заметил скромного способного студента. Под его руководством Захар стал активным участником

художественной самодеятельности, научился играть на фортепиано и скрипке.

В 1941 году, в начале Великой Отечественной войны, Захар окончил училище и стал работать в Хатырыкской семилетней школе преподавателем истории. В 1944 году Захар Порфирьевич уехал в г. Якутск, стал артистом Якутского драматического театра. В этом же году поступил на дирижерско-хоровой факультет национальной студии при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Будучи студентом 2-го курса, организовал передачу для японского радио о музыке национальных республик СССР, куда включил и свою первую песню «На берегу Лены» («Лена биэрэгэр»). Песня была исполнена студенткой из Башкирии. В 1947 году по состоянию здоровья Захар Порфирьевич вынужден был вернуться на родину. По возвращению стал работать заведующим музыкальной частью Якутского театра. Эту работу совмещал с преподавательской деятельностью в Якутском педагогическом училище, где вел уроки пения и музыки. В это время должность министра просвещения занимал С. Сюльский. Он предложил Захару Порфирьевичу сочинить песни для детей, так как назрела необходимость в создании детского репертуара на якутском языке. Так появились 18 детских песен на слова якутских поэтов Абагинского и Чагылгана. Эти песни прочно вошли в репертуар детских садов и школ республики. Но в самом расцвете творческих сил 19 января 1957 года З. П. Винокуров из-за тяжелой болезни ушел из жизни.

В рамках проекта «Музыка для всех», начиная с 2013 года, один раз в два года в Намской детской школе искусств проводится конкурс вокально-хорового и ансамблевого исполнительства. Этот конкурс пропагандирует творчество первого знаменитого якутского мелодиста Захара Порфирьевича Винокурова, а также знакомит детей с творчеством других якутских авторов. Для проведения данного конкурса был разработан проект «Проведение вокальных конкурсов – важнейшее условие в популяризации песен известного самодеятельного композитора Якутии Захара Порфирьевича Винокурова».

Развитие вокально-хоровых навыков на ранних этапах учебно-творческого процесса – это: прослушивание, подбор репертуара, развитие вокально-хоровых навыков [4]. К основным аспектам формирования вокально-хоровых навыков относятся: формирование певческой установки, дирижёрского жеста, дыхания, звукообразования, строя, ансамбля.

В младшем хоре формирование вокально-хоровых навыков должно быть сосредоточено на следующих аспектах:

1. Выработка правильной певческой установки при пении сидя и стоя.

2. Развитие навыка правильного звукообразования и звуковедения в пении.

3. Правильная организация певческого дыхания: выработка естественной певческой установки при пении сидя и стоя.

4. Выработка навыков певческого дыхания.

5. Выработка навыка активной и правильной артикуляции гласных и согласных при пении: четко произносить звуки, слоги, слова; тянуть гласные, округлять гласные, коротко произносить согласные.

6. Выработка умения контролировать свое пение.

В статье рассмотрим основные этапы формирования вокально-хоровых навыков на примере разучивания песни З. Винокурова «Сааскы ырыа» («Весенняя песня») на уроке младшего хора. Организационный этап включает в себя приветствие, сообщение темы урока и его задачи во вступительной части. Перед тем как разучить новую песню «Сааскы ырыа» Захара Винокурова, педагог рассказывает детям о композиторе, об истории создания произведения, также может уделить внимание разбору литературного текста. В песне «Сааскы ырыа» композитор рассказывает про красоту родной природы, когда прошли суровые морозы и приходит долгожданная весна. Основная часть урока включает в себя дыхательную разминку, вокальные упражнения и работу над произведением. Для знакомства с произведением хормейстер исполняет песню. От качества исполнения произведения зависит, понравится или нет песня детям. Поэтому нужно заранее подготовиться перед уроком.

Следующий этап работы над разучиванием песни связан с практическим изучением ритмического рисунка произведения. Педагог играет музыку, а дети ладошками прохлопывают ритм. Поскольку в песне встречаются ритмические сложности (пунктирный ритм, шестнадцатые длительности), процесс прохлопывания можно повторить несколько раз. Под руководством педагога дети проговаривают текст с тактированием, определяют размер. Далее идет работа над текстом песни «Сааскы ырыа» – необходимо добиться правильного произнесения слов, поработать над дикцией.

Так как нынешнее поколение детей не понимает значения некоторых якутских слов, педагог должен объяснить значение непонятных слов

и поправить их произношение сразу, чтобы во время пения слова звучали чисто и отчетливо, не было слышно неправильного произношения. Если ребенок понял, о чем поет, он быстро входит в образ песни и может передать выразительное содержание, тогда и работа над интонацией проходит легче. Разучивание мелодии песни вначале происходит приемом вокализации на слог «лѐ». Следующий этап предполагает работу над интонационно сложными местами. В разучиваемой песне это скачки на интервалы – большая секста и чистая кварта. Перед разучиванием новой песни хормейстер должен отмечать сложные места (можно будет их добавить в начальную часть урока, в упражнения для разогрева голосового аппарата – разучить эти сложные отрезки мелодии отдельно на гласный «у» или на другой гласный). Разучив мелодию, можно начинать отрабатывать произведение с текстом, по частям. Заключительная часть урока – подведение итогов (осуществление оценки эффективности урока) и домашнее задание.

В конце занятия песня «Сааскы ырыа» Захара Винокурова готова к исполнению. Педагог устраивает своеобразный «прогон». Здесь отрабатывается язык дирижерских жестов, понятный маленьким хористам. Нужно обязательно учитывать особенности возраста детей. Так, в младших классах дети довольно быстро устают, внимание их быстро рассеивается. Для этого нужно активно применять игровые моменты, все занятие строить по нарастающей линии. В заключение урока педагог в свободной форме проводит опрос учащихся, чтобы закрепить основные теоретические сведения, полученные на уроке. Примерные вопросы могут быть следующими:

- Понравилась ли песня Захара Порфирьевича Винокурова?
- О чём поётся в песне, каково её содержание?
- Из каких длительностей состоит ритмический рисунок песни, какие длительности мы с вами простучали?
- Скачок на какой интервал мы пели?

Далее детям педагог дает на дом задание – выучить слова песни наизусть.

Таким образом, описанная структура урока позволяет за один урок провести разучивание песни З. Винокурова «Сааскы ырыа», познакомиться с содержанием, текстом и мелодией песни, определить основные ритмические и интонационные трудности и начать над ними работу. Однако для того, чтобы данная песня З. Винокурова зазвучала как художествен-

ное произведение, предстоит еще длительная работа по совершенствованию исполнения. Наряду с развитием вокально-хоровых навыков, руководитель хорового коллектива должен уделять внимание таким аспектам, как хоровой строй, ансамбль, вокальное интонирование, развивать у юных хористов музыкальные способности, чувство стиля, помогать им осваивать музыкальную грамоту.

В процессе пения в хоре дети становятся более ответственными, у них воспитываются важные нравственные качества – доброта, сопереживание, коллективизм и любовь к близким. Вместе с этим идет развитие певческих навыков, культуры речи, памяти, дикции, музыкального слуха, чувства ритма, умения естественно передавать в звуке многообразные нюансы человеческого настроения, что ведет к вершинам вокального мастерства. Хоровое пение – это массовое искусство, действие и большой труд, результатом которого является коллективное исполнение художественных произведений. Неоценимое эмоциональное воздействие на юных исполнителей оказывает осознание особого единства и сплоченности, дети чувствуют, что произведение, исполненное в хоре, звучит более эмоционально, звонко, чем песня, спетая одним человеком.

Таким образом, хоровое пение дает возможность приблизить ребенка к родной музыкальной культуре. Коллективное хоровое пение является прекрасной психологической, нравственной, эстетической средой для формирования лучших человеческих качеств детей.

Список литературы

1. Винокуров З. П. Песни счастья / под ред. Г. А. Григоряна. – Якутск: Якутское книжное издательство, 1955. – 68 с.
2. Винокуров З. П. Долина стерхов. – Песенник. – Якутск: Центр культуры и искусств им. А. Кулаковского, Министерство культуры Республики Саха (Якутия), 1992. – 31 с.
3. Приветствую песней якутской: воспоминания, статьи, песни с нотами / Якутская респ. нац. б-ка; МО «Намский улус», Намская улусная б-ка; сост. Т. Н. Семенова; ред. С. И. Тарасов; муз. ред. К. А. Герасимов. – Якутск.: Ю-принт, 2007. – 112 с.
4. Соколов В. Г. Работа с детским хором. – М.: Музыка, 1981. – 69 с.
5. Струве Г. А. Школьный хор: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1981. – 191 с.

**РОЛЬ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Т. Ф. БЕЛОУСОВОЙ В РАЗВИТИИ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ Г. МЕЖДУРЕЧЕНСКА**

**THE ROLE OF T.F. BELOUSOVA
IN THE MUSICAL LIFE OF MEZDURECHENSK**

В данной статье рассматривается деятельность Т. Ф. Белоусовой, первого директора Детской музыкальной хоровой школы № 52 г. Междуреченска. На основе воспоминаний современников талантливого кузбасского хормейстера и самого руководителя дается оценка весомому вкладу Т. Ф. Белоусовой в развитие музыкальной жизни небольшого города Кузбасса.

Ключевые слова: Т. Ф. Белоусова, детская музыкальная хоровая школа, деятельность, развитие, Междуреченск, музыкальная жизнь.

The article studies the work of T.F. Belousova, the first director of the Children's Music Choral School № 52 in Mezdurechensk. The authors underline T.F. Belousova's significant contribution to the development of musical life in a small Kuzbass city according the memories of the contemporaries of the talented Kuzbass choirmaster and the leader herself.

Keywords: T.F. Belousova, children's music choral school, activity, development, Mezdurechensk, musical life.

Одним из актуальных направлений современного музыкознания является музыкальное краеведение. Пробудившийся в 1980-е годы интерес к культурной (в том числе музыкальной) жизни городов, удаленных от европейской части страны, не угасает и в наше время, о чем свидетельствует большое количество исследований в данной области. Среди недавних работ представлены труды, изучающие культурные процессы Сибирского региона, в том числе Кемеровской области. Одним из доказательств является вышедшая в свет коллективная монография «Музыкальная культура Кемеровской области (1943–2018)», реализованная в рамках гранта Российского фонда фундаментальных исследований, что еще раз доказывает важность подобных исследований на федеральном уровне.

Известно, что культурная жизнь не возникает на ровном месте, за ее развитием и продвижением стоит яркая личность или группа личностей, горячо болеющих за свое дело, свою профессию и стремящихся разжечь среди населения интерес к культурным традициям, настроить необходимую музыкальную инфраструктуру для реализации творческих идей и оригинальных планов. Поэтому целью статьи стала оценка роли деятельности Татьяны Филитеровны Белоусовой в развитии музыкальной жизни города Междуреченска. Объект исследования – личность Татьяны Филитеровны Белоусовой, а предмет – роль деятельности Т. Ф. Белоусовой в развитии музыкальной жизни Междуреченска.

Междуреченск не относится к городам с древней историей и богатым историческим наследием, так как возник на карте Кемеровской области сравнительно недавно, в 1955 году. Однако за шестидесятипятилетний период своего существования культурная жизнь Междуреченска не перестает бить ключом. В городе в настоящее время действуют 14 творческих коллективов, имеющих высокое звание «народный» или «образцовый» (самое высокое количество среди небольших городов Кузбасса). Также существуют профессиональные коллективы, такие как: муниципальный академический хор (худ. рук. и дирижер Е. М. Боровкова), камерный ансамбль «Каприс» (худ. рук. А. А. Белькова), муниципальный оркестр народных инструментов (худ. рук. и дирижер Д. А. Булах), хор русской песни «Распадские зори» (худ. рук. и дирижер С. Б. Коваленко), народный хор русской песни (худ. рук. и дирижер В. Н. Шпирко), ансамбль казачьей песни «Вольница» (худ. рук. и дирижер С. С. Кононов), фольклорный ансамбль «Ойун» (худ. рук. и дирижер Е. А. Сунчугашева) и др.

Особое место в музыкальной жизни города занимает действующая с 1981 года Детская музыкальная хоровая школа, которой в 2007 году было присвоено имя ее первого директора и активного пропагандиста музыкального искусства среди населения – Татьяны Филитеровны Белоусовой. В недрах школы были сформированы многие ныне действующие профессиональные коллективы, была организована шефская деятельность по привлечению школьников общеобразовательных школ к музыкальному искусству. Наибольшая часть населения города прошла через стены этого учебного заведения в процессе своего музыкального образования или косвенного обучения на уроках музыки в общеобразовательных школах, курируемых хоровой школой. Выпускники этого храма искусств не останавливают процесс культурного просвещения и после окончания

Alma mater, участвуют в творческой деятельности коллективов, посещают концертные мероприятия и мастер-классы выдающихся музыкантов, иницируемых в большей степени администрацией и педагогами данной организации. Все это в настоящее время работает как отлаженный механизм, и, конечно, в этом большая заслуга и неоценимый вклад Татьяны Филитеровны Белоусовой, организатора и первого директора школы.

Творческая судьба Татьяны Филитеровны очень интересна. Обучаясь на маркшейдера в Кемеровском горностроительном техникуме, Т. Ф. Белоусова попала в удивительный хоровой коллектив, действующий при учебном заведении, который доказал ей, что хоровая деятельность привлекает ее гораздо больше, чем будущая горная профессия. Не имея начального музыкального образования, на основе полученных знаний в хоровом коллективе она поступила в Томское музыкальное училище и после его окончания с красным дипломом начала свою хормейстерскую деятельность в школе № 10 г. Прокопьевска, являющейся одним из самых ярких музыкальных образовательных учреждений Кемеровской области.

В 1969 году Татьяна Филитеровна переехала в Междуреченск, где продолжила свою профессиональную деятельность в детской музыкальной школе № 24, действующей и сейчас. В великую идею, вместившую в себя мечту научить петь как можно больше детей, приобщить к музыке массы слушателей, вернуть России некогда самый процветающий жанр – хоровое искусство, поверили коллеги Т. Ф. Белоусовой, среди них: Л. А. Лебедева, Н. Ф. Юрцевич, Т. В. Вохмина, Е. П. Фролова, Л. А. Заречнева, Н. А. Рублева, ученики, их родители, а постепенно и весь город. Приведем цитату из воспоминаний Любови Андреевны Лебедевой: «Было только название – Детская хоровая студия. Один кабинет в школе № 6, директор, завуч, завхоз и три преподавателя. Потом появились дети. Разные и очень талантливые, и, казалось бы, совсем без музыкальных способностей» [1, с. 35].

Среди членов городского комитета Коммунистической партии Междуреченска нашлись люди, по достоинству оценившие и поддержавшие стремление Т. Ф. Белоусовой, – начальник отдела культуры Надежда Ивановна Жванко. Татьяна Филитеровна с благодарностью вспоминает ее неоценимую помощь в продвижении своей идеи на уровне города и региона: «Если бы не её искреннее сочувствие, поддержка, понимание, а главное – действенная помощь на этапе становления, я не знаю – выдержала бы я. Это с её помощью нас приняли в штаты культуры, дав статус школы, сначала музыкальной, потом музыкально-хоровой, потом хо-

ровой – десятилетки» [1, с. 42]. Так, в сентябре 1977 года по инициативе Т. Ф. Белоусовой и при поддержке горкома партии г. Междуреченска на базе общеобразовательной школы № 6 была создана хоровая студия «Уголек». Позднее, в 1985 году, на базе этой студии появилась ДМХШ № 52 с разработанным авторским учебным планом и программами по типу хоровой студии «Пионерия» Георгия Александровича Струве.

В школе были сформированы следующие отделения: хоровое, фортепианное, струнно-смычковое, народных инструментов. Позднее, в 2000 году было организовано театральное, в 2004 году – вокальное, в 2007–2008 годах – эстрадное отделения.

Творческими группами педагогов каждого отделения были разработаны программы, в которых учитывались способности разных учащихся. Помимо основной деятельности, с первых дней работы хоровой школой в общеобразовательных учреждениях города были открыты музыкальные классы, в которые направлялись педагоги для музыкального просвещения учащихся, а также привлечения наиболее талантливых в число будущих музыкантов. Уже в 1986 году в 14 школах действовало 40 музыкальных классов, а с 1990-х годов начали работу первые группы эстетического развития детей дошкольного возраста. По словам ветеранов школы, если бы не кризис в 1990-е годы, школа достигла бы высоких результатов. Т. Ф. Белоусова и её коллектив, все также поддерживаемый Надеждой Ивановной Жванко, совершили «рывок». После распада СССР для музыкантов хоровой школы появились новые возможности: поездки за границу, обмен опытом, формирование новых образовательных программ. Уже в начале 1990-х годов в школе назрел вопрос продолжительности обучения. С одной стороны, по мнению коллектива, 8 лет было недостаточно, чтобы раскрыть таланты юных междуреченцев в полном объеме, с другой – сами ребята не спешили расставаться с любимой школой. Так осуществилась идея перехода на десятилетнее обучение.

Ольга Николаевна Груздова, завуч хоровой школы в 1980–1990-е годы, говорит, что создание десятилетки связано с полученным опытом в подобных школах Москвы, Новосибирска, Красноярска и других городов. Она считает, что в большинстве случаев дети только к 9-му классу обучения начинают получать истинное наслаждение от занятий музыкальным искусством. Подростки с удовольствием музицируют и поют в хоре, а выступления в смешанном хоре детей в возрасте 16–17 лет стимулируют к творческой активности как обучающихся, так и руководителей. «Дети поют ту музыку, которая им созвучна, они путешествуют и

выступают со своими яркими концертными программами в городе и за его пределами, общаются между собой и дружат даже после окончания школы» [5].

Оценивая долгую и плодотворную деятельность Татьяны Филитеровны, можно отметить, что она талантливый, грамотный специалист, умелый организатор, увлеченный пропагандист хоровой музыкальной культуры, а главное – педагог-экспериментатор, не желающий останавливаться на достигнутых результатах. Постоянно пополняя свои знания, она много ездила по разным музыкальным учебным заведениям России, впитывая традиции и лучшие достижения отечественной музыкальной педагогики. В своем профессиональном обучении Белоусова также не желала останавливаться, поэтому в 1980-е годы прошла заочное обучение на кафедре дирижирования в Кемеровском государственном институте культуры, подкрепив свой хормейстерский опыт новыми знаниями в классе Ольги Ивановны Шабалиной.

Важно, что все новое и ценное, приобретенное в ее бесконечных поисках идеальной организации музыкально-воспитательного процесса, она охотно передавала своим коллегам, молодым специалистам, прибывающим в школу по распределению. Большинство педагогов хоровой школы тепло вспоминают ее открытые уроки, которые всегда проходили на высочайшем профессиональном уровне. Ее лидерские качества, неиссякаемая энергия и ненасытная любознательность ко всему новому помогали грамотной организации методической работы школы и настройке особой творческой атмосферы не только в стенах учреждения, но и за ее пределами. Выступления учеников хоровой школы, ее ярких коллективов на сценических площадках города и за его пределами способствовали налаживанию культурной жизни региона, воспитанию среди населения потребности в посещении подобных мероприятий. Педагог хоровой школы Т. Б. Домничева говорит: «Я испытываю особое благодарное чувство к Татьяне Филитеровне. Без неё не было бы такого дела, таких детей, нас – преподавателей. Всё хорошее она накопила по крупице за годы жизни нашей школы» [1, с. 187].

Итогом многолетних трудов Татьяны Филитеровны в пропаганде музыкального искусства и хорового исполнительства в Междуреченске стало создание в 1996 году академического хора, куда вошли педагоги, выпускники и старшеклассники хоровой школы. В 1998 году данный коллектив получил статус профессионального коллектива. В своем интервью Т. Ф. Белоусова отмечает с улыбкой: «Даже когда смотрю заседание Гос-

думы по телевизору, мне всегда хочется выстроить мужчин по голосам: басы и баритоны – наверх, тенора – на свое место. Мне всегда хотелось, увидев людей, продирижировать им хорошую песню. Хор для меня не скучное единообразие казармы, не скопище орущих, а сотрудничество единомышленников, единство поющих» [1, с. 96]. Многоплановый творческий подход к выбору хоровых программ в жанрах русской и зарубежной духовной, классической, современной, русской народной, молодежной, популярной и других направлений певческой культуры отличал Т. Ф. Белоусову от многих других музыкантов того времени. В каждом сезоне исполнялось 4–5 новых программ с общим количеством произведений до 300. С усложнением хоровых программ, введением русской и зарубежной классики потребовалось качественное сопровождение, для этого был создан камерный струнный ансамбль. Многие годы образцовые коллективы (хор и ансамбль) работали как единое целое. Вместе в 1997 году распоряжением главы города они получили звание «муниципальный».

Хор и ансамбль были неоднократными участниками городских и областных мероприятий, исполнителями на различных сценических площадках Сибири, крупных городов России (Москвы, Архангельска, Сочи, Владивостока, Калининграда, Санкт-Петербурга) и зарубежных городов – Кишинева, Одессы, Донецка, Хельсинки. Педагог Е. Г. Дулидбаева подчеркивает: «Все наши лучшие и яркие воспоминания связаны с именем Татьяны Филитеровны. Более того, встреча с ней для многих из нас стала судьбоносной, определила не только профессию, но и образ жизни» [1, с. 188].

Детская музыкальная хоровая школа № 52 и в наши дни остается ярким культурным центром города Междуреченска, в котором собраны творческие силы. В ней действуют профессиональные и полупрофессиональные коллективы, детям дают глубокие знания, десятилетнее обучение позволяет поддерживать интерес к музыкальному искусству среди молодежи города, а также участвовать в творческой деятельности профессиональных коллективов: муниципальном академическом хоре, муниципальном оркестре народных инструментов, фольклорных ансамблях и хоре русской песни, а также камерном симфоническом оркестре. Заложенные Т. Ф. Белоусовой традиции продолжают свое развитие. Действующие коллективы радуют своими новыми достижениями на музыкальных конкурсах и фестивалях, активно участвуют в культурной жизни города, просвещают широкие слои населения.

Действующий директор хоровой школы Дмитрий Анатольевич Булах с трепетом относится к заветам бывшего руководителя учреждения и поддерживает идею Татьяны Филитеровны, говоря, что «искусство – это ускоритель развития ребенка, воспитывающий в нем силу воли, дисциплину, коммуникабельность, эмоциональную составляющую, речь и память» [5]. Он подчеркивает, что целью школы продолжает оставаться стремление Т. Ф. Белоусовой, чтобы весь Междуреченск пел и играл. В подтверждение преподаватель школы Е. А. Костюк говорит, что «счастлива от осознания единения творческих стремлений и целей педагогического коллектива – учить детей любить музыку, воспитывать доброту, пробуждать истинные духовные чувства» [1, с. 188].

Татьяна Филитерова – неординарная, многогранная творческая личность, пользуется огромным уважением жителей Междуреченска, коллег из других городов нашей области. Она подлинный лидер, образец отношения к труду, дисциплине, творчеству, профессиональному росту. Неоспорим ее вклад в развитие музыкальной жизни, в продвижение хорового искусства в небольшом городе Кемеровской области, в деле воспитания заинтересованности и активности граждан Междуреченска в своем культурном просвещении.

Список литературы

1. Белоусова Т. Ф. Откровение. – Междуреченск, 2015. – 408 с.
2. Белоусова Т. Ф., Лабукина М. Б. Выпуски Газеты детской хоровой школы № 52 «Камертон». – Междуреченск, 1999–2018.
3. Белоусова Т. Ф., Лабукина М. Б., Груздова О. Н. Проекты: «Школа (хоровая, музыкальная, искусств) – филармония в малых городах России», «Роль филармонии в эстетическом воспитании школьника» в рамках Конкурса проектов и новых технологий в художественном образовании «Балакиревский проект». – М., 2003. – 55 с.
4. Фликова А. Школы искусств – национальное достояние. – Междуреченск, 2019.
5. Посвящение 40-летию Детской хоровой школы № 52 имени Т. Ф. Белоусовой [Видеозапись] // Передача «Музыка детских сердец». – Междуреченск, 25.04.2017. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=CEAifwPjp_Y.
6. Детская хоровая школа № 52 им. Т. Ф. Белоусовой: офиц. сайт. – URL: <http://hordsh52.kmr.muzkult.ru>.

**ДЕТСКАЯ МУЗЫКА В РЕПЕРТУАРЕ
КОНЦЕРТНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ**

**CHILDREN'S MUSIC IN THE REPERTOIRE
OF CONCERT ORGANIZATIONS**

В статье освещается проблема реализации успешной просветительской деятельности концертными организациями. Отмечается роль филармоний в деле просветительства детей и молодежи. Акцентируется внимание на использовании в концертных программах для детей и подростков произведений, специально написанных композиторами для юных исполнителей и слушателей.

Ключевые слова: просветительская деятельность, музыка для детей, концертные программы, филармония.

The authors highlight the issue of implementing successful educational activities by concert organizations. Moreover, the authors note the role of Philharmonic societies in educating children and youth. In addition, the authors focus on using the works in concert programs for children and teenagers specially written by composers for young performers and listeners.

Keywords: educational activities, music for children, concert programs, Philharmonic society.

Утвержденная Правительством Российской Федерации еще в 2015 году «Концепция развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации на период до 2025 года» определяет в качестве приоритетного направления использование разнообразных форм и инновационных методов музыкального просветительства для различных слоев и возрастных категорий населения, но прежде всего — для детей и юношества [4]. Поэтому в настоящее время репертуарная политика концертных организаций имеет достаточно разнообразный спектр деятельности, а работа коллективов, программы их выступлений с использованием инновационных методов и применением современной техники насыщены произведениями, адресованными многим возрастным группам.

Детская музыка на протяжении длительного времени сформировала оригинальную культурную нишу. Поэтому ее изучению посвящены диссертационные работы Е. А. Сорокиной «Мир детства в русской музыке XIX века» (2006), Д. И. Баязитовой «Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара» (2008), И. А. Немировской «Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков» (2011), Е. А. Толстой «Детская фортепианная музыка Дмитрия Толстого: особенности стиля и семантики» (2013) и других. В несколько ином ракурсе данная тема рассматривается в статьях О. А. Мальсаговой «Классическая музыка и современные дети», Ю. Б. Алиева «Музыка среди нас». Однако авторы в указанных работах, как правило, анализируют и обобщают художественные возможности детской музыки, не акцентируя внимания на необходимости ее исполнения в филармонических программах концертных организаций. Поэтому цель статьи – охарактеризовать формы музыкального просветительства для детей и юношества, применяемые в современных концертных организациях. Одной из задач (наряду с задачами изучения опыта в использовании новых подходов при формировании репертуарной политики как отечественными, так и зарубежными организациями) является ориентация концертных программ на детскую музыку, а именно – на жанры, предназначенные для детей.

Детская классическая музыка, наряду с другими произведениями в репертуаре коллективов филармоний и других концертных организаций, играет важную роль, что не случайно. Как представляется, ребенку необходимо слушать не столько популярную «взрослую», сколько предназначенную именно для его возраста музыку. Как известно, среди композиторов разных национальных школ многие создавали детские произведения, адресованные как для прослушивания, так и для исполнения непосредственно ребенком. Так, Иоганн Себастьян Бах сочинял для своих детей специальные упражнения и пьесы, а также создал «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах» (1725). Йозеф Гайдн написал симфонию под названием «Детская», детскость которой придают инструменты, не входящие в состав симфонического оркестра: целый набор таких игрушечных инструментов, как: кукушка, трещотка, глиняный соловей.

Французский композитор Жорж Бизе написал 12 пьес для фортепиано в четыре руки, объединив их в «Игры для детей» (1871), а Камиль Сен-Санс сочинил «Карнавал животных» (1886) – фантазию для двух

фортепиано и оркестра. Здесь автор знаменитой оперы «Самсон и Далила» с большим мастерством смог передать характер самых разных животных: грозное рычание льва, кудахтанье кур, кукареканье петуха, тяжелую поступь и добродушный характер слона, лирический настрой лебедя. Безусловно, такой веселый музыкальный карнавал с интересом слушают и взрослые, и дети.

И хотя многие крупнейшие композиторы прошлого обращались к музыке для детей, лишь немногие посвящали ей значительную часть своего творчества. Одним из первых, кого беспокоили музыкальные вкусы современников, был немецкий композитор Роберт Шуман. Он сочинил фортепианный «Альбом для юношества» (1851), куда вошли пьесы разной трудности. Например, для младших детей предназначены такие, как «Марш солдатиков», «Смелый наездник», «Веселый крестьянин»; для более старших – «Отзвуки театра», «Незнакомец» и другие. Словно продолжая идею Шумана, Петр Ильич Чайковский создал свой «Детский альбом» (1878) для фортепиано, а затем «Шестнадцать песен для детей» (1883). На этом Петр Ильич не остановился и обратился к другим музыкальным жанрам. Результатом этого обращения стали балеты «Щелкунчик» (1892), «Спящая красавица» (1890), а также музыка к сказке «Снегурочка» (1873). Циклом пьес, которые можно отнести к детской тематике, являются «Картинки с выставки» (1874) М. Мусоргского. Благодаря ярким, сказочным, нереальным образам, пьесы цикла стали очень популярны среди детей-исполнителей и слушателей.

В XX веке, следуя Шуману и Чайковскому, для детей сочиняли композиторы разных стран мира. Француз Клод Дебюсси написал балет «Ящик с игрушками» и альбом для фортепиано «Детский уголок» (1908). Венгерский композитор и педагог Бела Барток считал основой музыкального воспитания и обучения детей народное творчество. Этой задаче во многом созвучны пьесы его фортепианного сборника «Детям» (1908–1909), которые постепенно вводят учащихся в мир современной музыки.

Мир детей и юношества, запечатленный в музыкальных образах, – одна из важнейших граней творческого облика советского композитора Сергея Прокофьева. Им было написано много произведений специально для детей или о детях: музыка на текст знаменитой сказки Андерсена «Гадкий утенок» (1914), балеты «Золушка» (1944) и «Сказ о каменном цветке» (1954). Среди «сказочных» сочинений Прокофьева мы встретим и поэтичные фортепианные «Сказки старой бабушки» (1918), и озорной

балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1921). Есть у Прокофьева и другие фортепианные произведения: сборник «Детская музыка» (1935) из 12 сюжетных пьес для детей. А знаменитая на весь мир симфоническая сказка «Петя и волк» (1936) позволяет детям не только слушать и получать большое удовольствие от остроумной музыки, но и наглядно знакомиться с основными инструментами симфонического оркестра. Важно напомнить имена других композиторов XX века и наших современников, которые посвящают свое творчество детям. Это С. Баневич, С. Слонимский, К. Хачатурян, Б. Чайковский, С. Губайдулина и многие другие, сочинившие не только пьесы, кантаты, оперы, балеты для маленьких музыкантов, но и киномузыку, веселые песни для мультфильмов и другое. Представляется, что созданные произведения для детей следовало бы активно и широко использовать в репертуаре детских концертов. Приведем примеры из деятельности нескольких музыкальных организаций [6].

Так, Кемеровская государственная областная филармония имени Б. Т. Штоколова организует абонементы для разных возрастных групп (младших, средних и старших). Для слушателей младшего возраста используется формат чтения сказок в сопровождении симфонического оркестра. Так, например, читаются сказки Г. Х. Андерсена «Гадкий утенок» и «Снежная королева», С. Аксакова «Аленький цветочек» и др. А на музыкальных концертах для школьников постарше звучит музыка А. Бородина, С. Рахманинова, Ф. Листа, К. Сен-Санса и других композиторов-классиков.

В настоящее время композиторов, которые пишут музыку для детей, стало меньше. Одним из немногих является Сергей Плешак. Композиторское творчество Сергея Викторовича, представленное жанровым многообразием, насчитывает более 50 опусов сочинений. Однако наибольший интерес композитор испытывает к жанрам хоровой и музыкально-театральной музыки, преимущественно, адресованной детской аудитории. Такая любовь непосредственно связана с профессиональной деятельностью Сергея Викторовича, являющегося выпускником хорового училища имени М. И. Глинки и дирижерско-хорового факультета Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

В рамках VIII Международного конкурса «Сибириада» прошла творческая мастерская Сергея Плешака с участием детских хоровых коллективов г. Кемерово. В мероприятии прозвучали произведения для де-

тей: кантата «Звери печальные и веселые», пьесы из хорового цикла на стихи Олега Сердобольского «Гром», «Гном», «Тихий час». Примечательно то, что в концерте принимали участие коллективы разных возрастных категорий, от самых маленьких обучающихся ДМШ и ДШИ Кемерово до студентов института и музыкального колледжа.

В Государственной филармонии для детей и юношества Санкт-Петербурга главной аудиторией, безусловно, являются дети и молодежь. В соответствии с их возрастными особенностями формируется определенный репертуар, используются специальные формы деятельности. Так, в Большом и Малом залах филармонии идут драматические, музыкальные и кукольные спектакли, проводятся циклы симфонических концертов, представляются камерные концертные программы. Объединение в рамках одной организации – филармонии для детей и юношества – актеров разных творческих специальностей открывает простор для экспериментов, способствует созданию новых театральных и концертных форм. Также многие абонементные циклы, спектакли, отдельные концерты филармонии проходят при участии музыковедов, литературоведов, театроведов [2].

Не менее активен процесс музыкального просвещения подрастающего поколения и в европейских странах, и в Америке. Так, знаменитый Карнеги-холл (Carnegie Hall) активно занимается в Нью-Йорке со своей аудиторией, проводя музыкальные концерты и игровые программы для детей от года и старше. Руководство одного из самых престижных в мире концертного зала стремится развивать творческие способности своих начинающих слушателей, поэтому воспитывает воображение и музыкальное любопытство у людей всех возрастов, представляя бесплатные и доступные программы для детей и целых семей. Эти чрезвычайно увлекательные занятия в Карнеги-холле не просто охватывают всех членов семьи, но укрепляют связи и пропагандируют ценность художественно-эстетической игры уже в период раннего детского развития.

Еще один проект американского концертного зала называется «Колыбельная», он объединяет беременных женщин, молодых матерей, отцов с профессиональными художниками, чтобы научить их сочинять и петь собственные личные колыбельные для своих детей. Такая программа поддерживает материнское здоровье, помогая развитию ребенка и укрепляя связь между родителем и ребенком. В Нью-Йорке этот проект адресован родителям в медицинских учреждениях, детям и взрослым в приютах для

бездомных, коллективам средних школ, приемным семьям и людям в исправительных учреждениях. Проект «Колыбельная» не только охватывает всю страну, но и осуществляется в рамках нескольких международных программ, тем самым позволяет партнерским организациям оказывать поддержку семьям, например, в различных общинах.

Классическая музыка способна превратить окружающий мир для ребёнка в мир волшебный и необыкновенный, помогает правильно понять и принять мир настоящий. Ведь классическая музыка способна пробудить разные чувства: восхищение, трепет, любовь, страх, предчувствие, радость, ожидание, надежду. Музыка учит не только слушать, но и слышать, не только смотреть, но и видеть, а видя и слыша, чувствовать. Личное счастье человека как раз и зависит от того, какими глазами он видит окружающее, какие эмоции от увиденного испытывает, какой опыт прочувствованного запоминает. Поэтому задача современных филармонических организаций должна быть связана со стремлением сделать концертную программу для детей не скучной, но познавательной и высокохудожественной.

Список литературы

1. Государственная филармония Кузбасса [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kemfil.ru> (дата обращения: 10.03.2020).
2. Государственная филармония Санкт-Петербурга для детей и юношества [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.filspb.ru> (дата обращения: 10.03.2020).
3. Дубровская Е. А. Музыкальное развитие ребенка. – М., 2010. – 218 с.
4. Концепция развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации на период до 2025 года [Электронный ресурс]. – URL: <http://static.government.ru/media/files/PqMWebkG2F5IbThTv77jKPkI1RneAw3e.pdf> (дата обращения: 10.02.2020).
5. Карнеги-холл [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.carnegiehall.org> (дата обращения: 11.03.2020).
6. Композиторы детям [Электронный ресурс]. – URL: <https://propianino.ru/kompozitori-detyam> (дата обращения: 15.03.2020).

Раздел 2. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Санкт-Петербургский
государственный институт
культуры*

*Шевлягин А. А., аспирант,
Шляхтина Л. М., кандидат
педагогических наук, доцент*

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЕЯ С МАЛОМОБИЛЬНЫМИ ПОСЕТИТЕЛЯМИ: ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ И СПОСОБЫ РЕШЕНИЯ

COOPERATION BETWEEN THE MUSEUM AND DISABLED VISITORS: THE PRACTICAL TASKS AND SOLUTIONS

Инклюзия маломобильных лиц в музее определяет необходимость разработки практических задач. В данной работе предложены возможные решения к проблемам, связанным с музейной логистикой, экскурсионным делом, популяризацией культурного наследия.

Ключевые слова: доступность, маломобильный посетитель, экскурсия, инклюзия, музей-заповедник.

Including disabled people in a museum determines the necessity to develop practical tasks. In this way the authors suggest the possible solutions to problems associated with museum logistics, guided tours, and the popularization of cultural heritage.

Keywords: availability, disabled visitor, excursion, inclusion, museum reservation.

Социальная ориентированность современного музея ставит перед ним ряд практических задач, которые определяются взаимодействием с разными категориями посетителей. Одну из них составляют маломобильные люди, в которую входят инвалиды и иные лица с нарушениями опорно-двигательной функции, передвигающиеся посредством инвалидной коляски и других приспособлений, и те, кто ограничен в передвижении в силу других заболеваний или приобретенных травм. Сюда же могут быть отнесены пожилые люди, беременные женщины, родители с детской коляской [1]. Для успешной работы с этой группой людей музеем требует-

ся не только создание доступной среды, но и проработка многих нюансов организационного характера, таких как: логистика движения по музейным объектам, учет особенностей экскурсионного обслуживания, популяризация доступного культурного наследия. Изучение экскурсионной практики музеев России позволило выделить несколько типовых ситуаций для крупных музеев. На основе междисциплинарного подхода авторами предлагаются возможные рекомендации, которые могут быть варьированы и применены с учетом особенностей и ресурсов музея.

В высокий туристический сезон и периоды школьных каникул посещаемость многих музеев значительно возрастает. В связи с большим потоком людей музей вынужден упорядочивать вход индивидуальных посетителей и организовывать их движение по экспозиции. Одним из способов сделать это является экскурсия, которая остается также востребованным, а иногда единственным вариантом посещения некоторых туристических объектов, чаще всего музеев-дворцов или музеев-усадеб. Чтобы выполнить свою главную задачу как производителя социально-культурных благ, музей должен предоставить предельно достижимому количеству посетителей возможность знакомства с экспозицией [2, с. 61]. Поэтому экскурсионные группы формируются с учетом максимальной наполняемости, которая обычно рассчитывается исходя из размеров интерьера.

Положительные изменения в социокультурной жизни России и мире приводят к тому, что ежегодно в музеях всё чаще можно увидеть посетителей на инвалидной коляске. Они становятся частью экскурсионной группы установленной численности, которая физически уже не всегда может поместиться в некоторых залах. Как следствие, часть людей не получает полноценный экскурсионный продукт, а «качество в настоящее время стало основным видом конкурентного преимущества» [3, с. 56]. Самым очевидным решением является определение адекватной музейному пространству численности группы с маломобильными посетителями на инвалидном кресле. На официальном сайте вместе с рекомендациями по посещению возможно представить усредненные за несколько лет данные о временной загруженности музея в зависимости от времени суток, месяца и некоторых дат. Конечно, такая работа требует серьезной аналитики, но полученный результат окажется полезным как для маломобильного, так и любого другого посетителя. В этом случае он может спланировать визит и выбрать утреннее, вечернее или несезонное время как более комфортное для посещения.

Среди популярных музеев многие еще не доступны архитектурно, но люди в креслах-каталках попадают на экспозицию, преодолевая лестничные пролеты благодаря помощи сопровождающих или, если это возможно, своими силами с большими затратами энергии и времени. К сожалению, неосведомленность посетителя о недоступности конкретного музея может снизить общее впечатление о работе музея. К тому же для музеев с единственным возможным сквозным путем следования, где нет альтернативного способа преодолеть одну или несколько лестниц, это может привести к замедлению режима движения по музею, увеличению очередей и ожидания на входе в него. Для музейных комплексов, например, музеев-заповедников, эту задачу можно частично решить путем популяризации и создания маршрутов из других музеев со сходным тематико-предметным рядом, но с доступной средой или менее посещаемых. Тогда у посетителя будет сформировано достаточно полное представление о месте, в котором он находится. По существу этот способ в целом направлен на уменьшение антропогенной нагрузки на музеи [4, с. 35], но в данном случае его следствие затрагивает непосредственно категорию маломобильных посетителей.

Стимулировать посещение этих музеев возможно, воздействуя через различные информационные каналы, размещая не только текстовые сообщения, но и специально снятые фильмы или ролики с обзорами доступных музеев и участием маломобильных посетителей. К сотрудничеству музей может привлекать как профессиональные съемочные группы, так и интернет-блогеров, которые охватывают широкую молодежную аудиторию. Так, в 2018 году в ГМЗ «Петергоф» был снят фильм «Терапия красотой», который сегодня находится в открытом доступе. Этот фильм был приурочен к Всероссийской акции «День инклюзии»; участие в подобных акциях с проведением специальных мероприятий для разновозрастных маломобильных посетителей однозначно повышает интерес к конкретным музеям. Эти видеоматериалы удобно демонстрировать в реабилитационных социальных центрах, работающих с людьми с ограничением подвижности. Интернет-площадками для распространения этих сведений могут выступать: официальный сайт музея, сайты с достопримечательностями города, социальные сети. Последний вариант включает многочисленные вариации: краеведческие, музейные, досуговые группы, группы для маломобильных посетителей и для родителей с детьми и др. Активное освоение виртуальной среды музеями отнюдь не будет означать, что они лишь «внешне стремятся придерживаться реформаторских взглядов, а на деле ведут себя как молодая демократия – декларативно и

бюрократически» [5, с. 32]. Ее разумное использование для достижения разноплановых целей в сочетании с практикой диктуется во многом технологичностью современного мира. Добавим также, что популяризации доступных музеев для детской аудитории с ограниченными возможностями здоровья будет способствовать и проведение в них интерактивных программ.

На территории России на сегодняшний день действует более ста музеев-заповедников (архитектурных, исторических, мемориальных, археологических и др.). Они занимают почетное место в сохранении национального наследия народов России и формируют престиж страны за рубежом [6, с. 91]. Часто их территория весьма обширна, а потому и обзорная экскурсия по ним бывает долгой, например, в Соловецком музее-заповеднике есть экскурсии длительностью от 2 до 3 часов. Часть экскурсантов всегда составляют люди преклонного возраста, беременные женщины и другие маломобильные лица. Вполне закономерно, что в ходе продолжительной пешеходной экскурсии посетители нередко устают, из-за чего экскурсоводу приходится делать дополнительные остановки для отдыха, замедлять темп движения и сокращать содержательную наполненность экскурсии, то есть в общем случае адаптировать рассказ по ситуации. Группа может полностью состоять из ветеранов какого-либо предприятия, пенсионеров района, людей из социального центра и т. д. В такой ситуации стандартный экскурсионный маршрут не всегда удобен и требует оптимизации. Подготовка обзорных экскурсий во многом зависит от методических рекомендаций и пособий. На наш взгляд, в них целесообразно включить следующие элементы, сформулированные на основе теоретических положений о построении экскурсии, а также экскурсоводческого опыта [7]:

- наиболее удобный маршрут, обеспечивающий наименьший путь движения с учетом более медленного передвижения группы маломобильных посетителей (учитывающий места для отдыха, где возможно продолжать экскурсионный рассказ, удобные места для спуска и подъема);

- остановки, позволяющие показать больше достопримечательностей с одной точки без дополнительных перемещений;

- основные темы, которые обязательно должны быть освещены в ходе рассказа, и темы, которые можно сократить без потери целостного представления о туристической дестинации;

- нескольких более коротких по времени экскурсионных маршрутов (заранее разработанных), охватывающих разные достопримечательности парка.

Возможным решением может стать и дополнительное оснащение музейной территории достаточным количеством скамеек в тех местах, откуда, прежде всего, можно показать несколько достопримечательностей. При их установке следует руководствоваться условными принципами непротиворечия основному композиционному облику каждого локального ансамбля; сохранения свободных подходов к достопримечательностям и проходов по аллеям и дорогам; комбинированного размещения в непосредственной близости друг к другу нескольких скамеек, чтобы все члены группы могли слышать экскурсионный рассказ. В такой обстановке посетитель, увидев заботу о своем состоянии, сможет почувствовать, что место, в котором он находится, действительно «музей – соборный, построенный на равных возможностях для всех, на объединении, а не разъединении людей и культур» [8, с. 171].

В музеях-заповедниках Москвы и Санкт-Петербурга, таких как «Коломенское», «Царицыно», «Петергоф», «Павловск», уже давно для аудиоэкскурсий используются электромобили и прогулочные паровозики. Обычно такая услуга стоит дешевле, чем вход в музей, но все же по цене она доступна не всем. Не претендуя на исключительность выводов, заметим, что для организованных социальных групп может быть введена льготная либо бесплатная система заказа экскурсии в таком формате. Для больших групп больше подойдут паровозики, поскольку вместимость электромобилей, как правило, не превышает 11 человек. Тем не менее этот транспорт можно успешно использовать и для перемещения по территории музея-заповедника от точки до точки по аналогии с тем, как в музее «Царицыно» электромобили доставляют посетителей от метро к входу в музей. Соединять все объекты музея под открытым небом нет необходимости, но сделать подобный бесплатный трансфер в нескольких местах для обсуждаемой категории посетителей вполне возможно. Это может также стать подспорьем для экскурсовода в его работе и быть полезным для индивидуальных посетителей.

Рассмотренные выше ситуации являются частными и далеко не единственными примерами некоторых трудностей, с которыми музей сталкивается в ходе работы с маломобильными посетителями. Предложенные в статье пути совершенствования музейной работы не являются единственно правильными и исчерпывающими. Однако осознание существующих проблем и их постепенное преодоление наряду с теоретическими вопросами является частью выполнения музеями той задачи, кото-

рую определил еще Д. Дана: «Единственная и очевидная задача музея состоит в том, чтобы добавлять счастье, мудрость и комфорт членам общества» [9, р. 36].

Список литературы

1. Об обеспечении беспрепятственного доступа инвалидов и других маломобильных групп населения к объектам социальной, транспортной и инженерной инфраструктур в Московской области: закон Московской области от 22.10.2009 № 121/2009-ОЗ [Электронный ресурс]: принят постановлением Мособлдумы от 15.10.2009 № 4/92-П. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/895220648> (дата обращения: 14.04.2020).
2. Гордин В. Э., Шокола Я. В., Фокина А. А. Управление избыточными потоками туристов в музеях: российский и зарубежный опыт // Музей и проблемы культурного туризма: мат-лы Круглого стола в Государственном Эрмитаже; 4–5 апреля 2019 года. – СПб., 2019. – С. 59–69.
3. Гаршина Н. Н. Качество экскурсионного обслуживания – определяющий фактор успешного развития культурного туризма // Музей и проблемы культурного туризма: мат-лы Круглого стола в Государственном Эрмитаже; 4–5 апреля 2019 года. – СПб., 2019. – С. 54–58.
4. Методические рекомендации по разработке нормативов посещаемости музеев Российской Федерации в зависимости от их объективных возможностей по приему посетителей [Электронный ресурс] // Кировский областной краеведческий музей: сайт. – URL: <http://www.muzei43.ru/Metodicheskayaaromosch/Metodika.pdf> (дата обращения: 25.04.2020).
5. Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. – Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2013. – 360 с.
6. Мастеница Е. Н. Актуализация культурного наследия в музеях-заповедниках России // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2014. – № 1 (13). – С. 91.
7. Долженко Г. П. Экскурсионное дело: учеб. пособие. – М.; Ростов н/Д.: МарТ, 2006. – 304 с.
8. Бонами З. А. Как читать и понимать музей. Философия музея. – М.: АСТ, 2018. – 224 с.
9. Dana J. C. The new museum. – Woodstock, Vermont: The Elm tree press. 1917. – 64 p.

**РАЗВИТИЕ ПРАВОВОЙ КУЛЬТУРЫ ПОДРОСТКОВ
СРЕДСТВАМИ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В УЧРЕЖДЕНИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ**

**DEVELOPING LEGAL CULTURE OF TEENAGERS BY MEANS
OF CULTURAL AND LEISURE ACTIVITIES
IN THE INSTITUTION OF ADDITIONAL EDUCATION**

В статье представлены результаты реализации программы «Альтернатива» по развитию правовой культуры подростков в системе дополнительного образования детей. В реализации программы активно используются средства культурно-досуговой деятельности.

Ключевые слова: правовая культура, средства культурно-досуговой деятельности, подросток, учреждение дополнительного образования детей.

The article presents the results of implementing the “Alternative” program for developing legal culture of teenagers in the system of additional education for children. The authors note that cultural and leisure activities are actively used in implementing the program.

Keywords: legal culture, means of cultural and leisure activities, teenager, institutions of additional education for children.

В современных социокультурных условиях обеспечение благополучного и безопасного детства стало одним из основных национальных приоритетов Российской Федерации. Защита прав каждого ребенка, создание эффективной системы профилактики правонарушений, совершаемых в отношении детей, и правонарушений самих детей определены ключевыми задачами Национальной стратегии действий в интересах детей на 2012–2017 годы, утвержденной Указом Президента Российской Федерации от 01.06.2012 № 761.

В соответствии с нормативно-правовыми актами и запросом государства, в МБОУДО «ЦРТДиЮ Кировского района» создано объединение отрядов правоохранительной направленности Лига ЮДП «Альтернати-

ва». Актуальность создания данного объединения обусловлена также наличием на каждом микроучастке школ Кировского района несовершеннолетних детей из семей, находящихся в социально опасном положении.

Представим цифровые показатели, служащие обоснованием актуальности работы в данном направлении (рис. 1). Реализация данного направления работы позволит привлечь к занятиям детей, требующих особого педагогического внимания, формируя у них гражданскую ответственность, правовое самосознание, инициативность и самостоятельность.

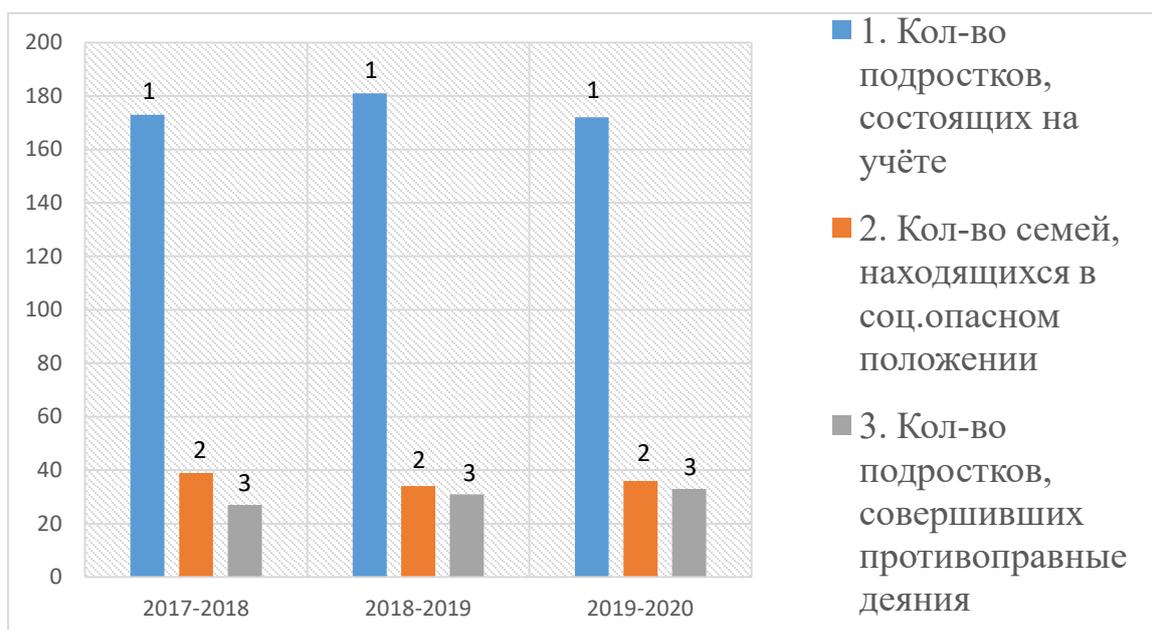


Рисунок 1. Социальный запрос на программу по развитию правовой культуры подростков

Таким образом, приведенные цифровые показатели говорят о необходимости работы над правовой культурой подростков и семей в процессе социализации и успешной адаптации.

Правовая культура тесно связана с политической, нравственной, духовной и другими видами культуры. И прежде всего, конечно, с обычной, поведенческой, связанной с воспитанностью человека, его адаптированностью к порядку, дисциплине, организованности, уважению к законам страны.

Определение понятия «правовая культура» в современных исследованиях представлено в таблице 1 «Сравнительный анализ определений “правовая культура” в научной литературе».

**Сравнительный анализ определений «правовая культура»
в научной литературе**

Понятие	Определение	Автор
«Правовая культура»	– «Совокупность знаний, идей, ценностей, обеспечивающая взаимную интерпретацию и понимание всех субъектов правоотношений и возможность их правового поведения» [1, с. 70]	И. К. Нижних
«Правовая культура старшеклассников»	– Это «личностное образование, <...> содержанием которого выступают правовые знания и сформированные на их основе правовые компетенции, правомерное поведение и готовность личности руководствоваться правовыми убеждениями в различных видах социальной деятельности» [2]	М. С. Фабриков
«Правовая культура»	– Это «совокупность правовых ценностей, знаний, правопонимания и правового поведения...» [3, с. 188]	М. М. Муртазалиев
«Правовая культура общества»	– Это «часть общей культуры, представляющая собой систему ценностей, накопленных человечеством в области права и относящихся к правовой реальности данного общества <...> Высокий уровень правовой культуры является показателем правового прогресса» [4, с. 27]	Г. А. Головченко
«Правовая культура»	– Это «результат целенаправленного воспитания правосознания, его высшая степень, выражающая среди прочего внутреннее осознанное отношение к правам и свободам, а через них ко всей правовой жизни общества» [5, с. 16]	Е. М. Павленко
«Правовая культура»	«Является субъективной и объективной сферой, базовой составляющей которой выступает правовой менталитет» [6, с. 143]	А. С. Балакшин

Проанализировав понятие «правовая культура», отображенное в различных источниках, акцентируем внимание на точке зрения М. М. Муртазалиева. Правовая культура – это «совокупность правовых ценностей, знаний, правопонимания и правового поведения...», – такая формулировка более точно отображает смысловое содержание данного понятия.

Проанализировав целевую аудиторию (прямого адресата) и понятие «правовая культура», целесообразно провести ряд культурно-досуговых

программ. В период 2017–2020 годов разработана и проведена система работы по успешной адаптации подростков с привлечением иных специалистов (социальных партнеров). Участвовали следующие специалисты: сотрудники органов внутренних дел – инспекторы ПДН, оперативные работники, участковые инспекторы, криминалисты Отдела полиции «Кировский»; социальные работники, социальные педагоги школ Кировского района, руководители отрядов ЮДП («Юных друзей полиции»), а также школьные врачи, медицинские работники МУЗ ГКБ № 2, преподаватели Кемеровского областного медицинского колледжа.

Такая организованная работа не только позволяет нацелить обучающегося на осмысление своего поведения, жизнедеятельности, помочь ему в социализации, самовоспитании и самосовершенствовании, но и ориентирует на активную практико-профилактическую деятельность и получение опыта самостоятельного общественного действия с последующей профессиональной ориентацией.

Главной целью работы является демонстрация эффективности системы воспитательной работы по социальной адаптации подростков и дальнейшей профессиональной ориентации участников отрядов «Юных друзей полиции» школ Кировского района.

Работа по успешной социальной адаптации ведётся в трёх направлениях, представленных в таблице. К каждому направлению разработан методический продукт, регулирующий процесс работы и включающий в себя серию культурно-досуговых программ.

Так, главная цель направления «Социальная адаптация подростков» – вывести из социально опасного положения (снять с разных форм учёта) учащихся школ Кировского района, проживающих в семьях «группы риска». Реализация направления возможна при проведении серии следующих форм культурно-досуговой деятельности: организация коворкинг-зоны, мастер-классы для родителей по организации досуга для детей «Лаборатория праздника», рейды по семьям, находящимся в социально опасном положении «#Мывместе», проведение совместных досуговых мероприятий «Со сказкой в Новый год».

Следующее направление «Профилактическая работа», его цель – демонстрация эффективности применения избранных нетрадиционных форм проведения массовых мероприятий с отрядами ЮДП. Проводимые мероприятия – рейды «Добро», рейды «Добросовестный продавец» по отработке сигналов закупки товаров, запрещённых к продаже несовер-

шеннолетним, совместный флешмоб с социальными партнерами, серия профилактических акций: «Полицейский Дед Мороз», «Время Ч.», «#ЯТолерантенАТы», агит-парады «Орнамент Победы», «Три цвета России», конкурс исследовательских работ «Герои необъявленной войны», творческая конференция «Мелодия Победы».

Направление «Профорентация» представляет собой серию культурно-досуговых мероприятий, направленных на дальнейшую профорентацию подростков: агитмарафоны «Профессионал», профессиограмма «Один день из жизни полицейского», совместные дежурства «#На страже порядка». К числу основных средств социально-культурной деятельности относятся: живое слово, печать, радио, телевидение, наглядные и технические средства, искусство и спорт, литература и художественная самодеятельность.

При реализации данной серии культурно-досуговых программ особое место отводилось средствам массовой информации, а именно – информационной службе полиции Кузбасса. Задачей службы являлось курирование всех массовых мероприятий и пропаганда работы в средствах массовой информации. Такое тесное взаимодействие системы дополнительного образования, социальных партнеров в лице социальной службы, службы ПДН и информационной службы позволило добиться следующих результатов по основным критериям работы.

Критерий «Социальная адаптация». Удовлетворение разнообразных дополнительных запросов подростков в свободное время – увеличение количества участников отрядов ЮДП из подростков, состоящих на учёте – на 27 %. Снятие с учёта 37 % подростков, состоящих на учёте в КДН.

Критерий «Профилактическая деятельность». Увеличение количественного состава участников массовых профилактических мероприятий на 62 % из числа состоящих на различных учётах и из семей, оказавшихся в трудной жизненной ситуации.

Критерий «Профессиональная ориентация». Всего за период реализации программы количество поступивших в средние и высшие профессиональные учебные заведения составило 17 человек.

Таким образом, обращение к культурно-досуговым программам, способствующим формированию правовой культуры подростков, организации досуга, обогащает свободное время, предлагая разнообразные формы проведения досуговой деятельности. Представленные в статье различные формы культурно-досуговой деятельности призваны обогатить

знания, расширить кругозор подростков в области правовых знаний, способствовать раскрытию творческих способностей, а также развитию социально-культурного творчества воспитанников. Участие в мероприятиях дает старт к открытию новых горизонтов для подростков, позволяет раскрыть свой потенциал и реализовать свои творческие замыслы, ощутить свою значимость и причастность к решению вопросов современного общества. Чем содержательнее и целесообразнее построена и организована деятельность по формированию правовой культуры подростков, тем больше возможностей для реализации потребности в активной позиции, тем разумнее строится процесс межличностного общения, тем эффективнее будет осуществляться формирование личности и гражданской культуры в процессе развития.

Список литературы

1. Нижних И. К. Использование игры в формировании правовой культуры старших подростков группы риска в условиях системы дополнительного образования // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – Тамбов, 2014. – Вып. 4 (132). – С. 70–74.
2. Фабриков М. С. Педагогические условия воспитания правовой культуры старшеклассников. – Владимир: ВлГУ, 2017. – 118 с.
3. Муртазалиев М. М. Профессиональная правовая культура сотрудников прокуратуры: основные характеристики и деформационные тенденции // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. – 2015. – № 2 (158). – С. 188–194.
4. Головченко Г. А. Роль правового воспитания в стратегии формирования правовой культуры личности // Экономика. Право. Печать. Вестник КСЭИ. – 2016. – № 1 (69). – С. 22–27.
5. Павленко Е. М. Влияние деформаций правового сознания на формирование правовой культуры и культуры прав человека. – М.: Российское государственное образование. – 2016. – № 2. – С. 15–27
6. Балакшин А.С. Правовая культура как социальный феномен // Актуальные проблемы государства, права и гуманитарных наук: сб. мат-лов межвуз. науч.-практ. конф. аспирантов, магистрантов, студентов. – Н. Новгород, 2016. – С. 143–149.

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ И ИДЕАЛЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ЧЕЧЕНСКОГО НАРОДА

SPIRITUAL AND MORAL VALUES AND IDEALS IN THE TRADITIONAL CULTURE OF THE CHECHEN PEOPLE

В статье рассматривается понятие этнического общества, духовно-нравственных ценностей, описываются их функции. Проводится анализ проявлений духовно-нравственных ценностей в традиционной культуре чеченского народа, представленной произведениями литературного, декоративно-прикладного, музыкального творчества.

Ключевые слова: духовно-нравственные ценности, культура, традиционная культура чеченского народа.

The authors examine the concept of ethnic society, spiritual and moral values and describe their functions. In addition, the authors analyze the expressions of spiritual and moral values in the traditional culture of the Chechen people, represented by the literary works, decorative and applied arts, and musical creativity.

Keywords: spiritual and moral values, culture, traditional culture of the Chechen people.

В Основах государственной культурной политики Российской Федерации говорится о повышении общественного статуса культуры, влиянии культуры на все сферы государственной политики и жизни общества. Среди целей государственной культурной политики особое место занимает передача от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаев и образцов поведения, а также укрепление гражданской идентичности на основе сохранения исторического и культурного наследия и его использование для воспитания и образования. В связи с этим тема нашего исследования «Духовно-нравственные ценности и идеалы в традиционной культуре чеченского народа» является актуальной и своевременной. Объектом исследования являются духовно-нравственные ценности и идеалы; предметом – духовно-нравственные ценности и идеалы в традиционной культуре чеченского

народа. Цель исследования – изучение духовно-нравственных ценностей и идеалов в традиционной чеченской культуре. Реализация цели осуществляется посредством решения следующих задач:

1. Раскрыть сущность понятий «духовно-нравственные ценности», «этническое общество».

2. Определить духовно-нравственные ценности и идеалы чеченского народа.

3. Выявить проявления духовно-нравственных ценностей чеченского народа в художественных произведениях его традиционной культуры.

Духовное единство народа и общие моральные ценности – это такой же важный фактор становления общества, как его политическая и экономическая стабильность. Поскольку окружающая среда выступает одним из ключевых моментов динамики культуры и впоследствии определяет характер её развития, процессы, происходящие в данной среде, напрямую воздействуют на образование духовно-нравственных ценностей. И общество лишь тогда способно определять и решать масштабные национальные задачи, когда у него есть общая система межэтнических моральных ориентиров, когда в стране хранят почтение к самобытной культуре и к самобытным культурным ценностям, к памяти праотцов, к каждой странице нашей отечественной истории как к совокупности, составляющей понятие российской идентичности.

Для большего осознания сути духовно-нравственных ценностей остановимся подробнее на каждом компоненте этого понятия. Духовность рассматривается с позиции как религиозных, так и светских наук – психологии, социологии, педагогики и этики, где она считается особым человеческим качеством или высшим уровнем развития личности, при котором человек в своей деятельности ориентируется на непреходящие моральные ценности и стремится совершать нравственные поступки на благо окружающих.

Нравственность является проявлением духовности, она включает в себе душевные и духовные качества человека, которые основываются на идеалах добра и справедливости, чести и долга, проявляющихся по отношению к людям и природе [1, с. 249]. В психологии, социологии и педагогике нравственность нередко отождествляется с моралью. В свою очередь, нормы морали складываются в ходе общения людей, затем, накапливаясь, образуются в их внутренние убеждения, чувства и идеалы. Данный процесс неразрывно связан с ходом воспитания, его духовно-нравственным аспектом. В итоге формируется система духовных ценно-

стей: индивидуально-личностных, семейных, национальных и общечеловеческих. Традиционные духовно-нравственные ценности – это ценности устойчивые, переходящие из одного поколения к другому, унаследованные от предшествующих поколений, имеющие вневременной характер.

Духовные ценности, воплощённые в культуре того или иного народа, оказывают значительное влияние на все стороны его жизни. Наряду с существующими правовыми нормами они выступают в роли регулятора общественной жизни, так как духовные ценности, выраженные в форме норм морали, в традиционном обществе носили универсальный характер и находили применение во всех сферах жизнедеятельности.

Таким образом, духовно-нравственные ценности – это установки и ориентиры, выступающие в качестве идеала, эталона должного, которые определяют отношение человека к объектам действительности и регулируют его поведение и деятельность [1, с. 147].

Так как духовные ценности считаются частью культуры, необходимо раскрыть сущность понятия культуры. Культура является движущей силой общественного развития, ключевым регулирующим фактором взаимодействия людей в современном мире. В самом широком значении культура объединяет в себе научное знание, искусство, религиозные представления, традиции, обычаи народов, закреплённые в форме языковых и других знаков. Наряду с общим понятием культуры для нас важно понимание традиционной культуры.

Традиционная культура – культура традиционного общества, иногда этот термин используется в значении «народная культура». Она связана с государством и его историческими традициями. В традиционную культуру входят и те элементы культуры, которые возникли относительно недавно (за последние 10–150 лет), и многовековые разнонациональные элементы, и те элементы культуры, которые были привнесены извне, а также элементы культуры элитарного или религиозного происхождения. Традиционная культура представлена сказками, преданиями, образами героев, предметами быта, этническими праздниками и другими артефактами, в которых переплетается память о значительных событиях в жизни больших групп людей, в том числе целых этносов. Смысловое значение традиционной культуры связано с отражением духовно-нравственных качеств народа, его житейской мудрости, которая дополняется конкретно-историческими обстоятельствами, закрепляющимися и передающимися из поколения в поколение в устной форме.

В данной работе мы рассмотрим лишь некоторые виды традиционной чеченской культуры и охарактеризуем их содержание с точки зрения духовно-нравственных ценностей чеченского народа. При знакомстве с чеченской мифологией и чеченскими языческими культами как проявлениями традиционной культуры отчётливо прослеживается их связь с культурой Азии и Европы. Объясняется это тем, что, начиная с третьего века нашей эры, Кавказ был местом пересечения путей многих восточных и европейских цивилизаций. Так, в языке, культах, мифологии, бытовых традициях вплоть до наших дней остались черты культуры народов Азии, Средиземноморья и Европы. В связи с постоянными военными действиями на чеченской земле, которые длились много веков, огромная часть культурного наследия была невозвратно утрачена. Но традиции оказались живы благодаря чеченскому народу, сохранившему собственную культурную и этническую самобытность.

В традиционной чеченской культуре исключительное значение придается нравственным качествам личности. Это настолько важно, что отступление от нравственных норм не могло быть ничем оправдано, даже непосредственной угрозой жизни и здоровью. Чеченское традиционное общество изначально было предельно «жестким» при оценке человека, рассматривая, прежде всего, соответствие его поведения нравственным нормам. При этом не принимались во внимание ни прежние заслуги, ни громкое имя, ни способности личности. Все эти достоинства в глазах чеченцев могли быть обесценены и уничтожены одним недостойным поступком [2]. Предельная жесткость морально-нравственных требований, предъявляемых к личности, отражена, в частности, в известной чеченской пословице: «Чеченцем быть очень трудно». При этом, бесспорно, главная ценность у горцев – уважение к человеку, к личности.

Основными нравственно-этическими категориями в системе духовных ценностей чеченцев считаются: адамалла – человечность, гуманизм; цѐналла – нравственная чистота; оздангалла – благородство, обходительность, учтивость, воспитанность; гѐллакх – этикет; кьонахалла – кодекс чести; сий – честь, достоинство; эхь-бехк – совесть, чувство долга; эхь – стыд; кьинхетам – милосердие, сострадание; яхь – доброжелательная соревновательность в благородстве; нийсо – справедливость; собар – терпение; маршо – свобода.

Данные ценности можно найти в героико-эпических песнях, которые назывались «илли». Они отражали всё главные черты характера человека, его нравственные ориентиры: настоящую дружбу, смелость,

мужество, уважение к женщине, нравственную чистоту и скромность. В содержании этих песен можно наблюдать несколько идей: патриотизм на основе конфликта главного героя с захватчиками, походы и набеги, социальные мотивы, связанные со стремлением к духовному равноправию, независимому от богатства, мотивы любви и дружбы. Примером может послужить песня Имама Алимсултанова «Три струны». Имам Алимсултанов – это чеченский певец, автор и исполнитель песен-баллад. Музыкаой начал увлекаться с середины 1980-х годов, изучал илли – традиционный жанр чеченского фольклора, основные элементы которого – музыкальные речитативы, легенды, предания, сказания о героях в сопровождении трёх-струнного инструмента пондура. Но вместо данного инструмента Имам использовал гитару, на которой исполнял илли, переложённые на музыку сказания. Кроме народных и собственных текстов, он писал песни на стихи Умара Ярычева, Мусы Гешаева и других известных чеченских поэтов. В песне «Три струны» говорится о том, как чеченский народ защищал свою культуру, традиции, народное искусство от Чингисхана. Чингисхан хотел заполучить дечик-пондур (чеченский музыкальный инструмент), а за него он предлагал сохранить старику жизнь, но горец не отдал инструмент, сказав: «Напев трёх этих струн лишь только нам послушен». Здесь воспеваются духовно-нравственные ценности чеченцев: храбрость, стойкость, честь, достоинство.

Говоря о чеченской литературе, следует обратить внимание на её этическое начало и своеобразный нравственный стержень, который был сформирован такими классиками, как: М. Исаева, М-С. Гадаев, А. Айдамиров, М. Мамакаев, А. Мамакаев, Ш. Окуев и др. Основная мысль произведений корифеев чеченской литературы – гуманистическое начало, любовь к своему народу, к человеку, к его душе, мыслям и стремлениям.

В контексте заявленной темы нами предпринята попытка анализа нравственных идей в творчестве известного чеченского писателя, мыслителя и педагога Ахмада Сулейманова. Он народный поэт Чеченской республики (1991), лауреат премии культурного возрождения Чечни (1991), лауреат Государственной премии Чечни (1995), член Союза писателей СССР (1979). Работал учителем и директором школы, является автором нескольких поэтических сборников как на чеченском, так и на русском языке (переводы): «Симфония гор» (1977), «Несколько слов» (1988) и др. Категория кьонахалла как высшее проявление нравственности, основа жизни каждого чеченца; духовные искания поэта, невозможность существовать в разрыве с народом, желание видеть воплощение нравственных

качеств кьонаха сквозной линией проходят через все его произведения. В творчестве Ахмада Сулейманова невозможно отыскать работы, которые написаны, просто «чтобы написать». Каждая строчка в его стихах отражает тем или иным образом быт чеченского народа. Ахмад не оставил после себя огромного состояния, но он подарил нам то, что навсегда останется не только в наших сердцах, но и в культуре Чечни: поэзию и научные труды, которые близки всем возрастам и поколениям.

Далее мы хотим представить короткие четверостишия из цикла «Надписи на камнях», которые отображают быт и нравственные ценности чеченцев.

НАДПИСИ НА КАМНЯХ

*Коль воин один, – не составит нам рать,
Коль камень один, – башню нам не сложить.
Но жизнь лишь одна – и другой не бывать, –
И эту одну надо с честью прожить!*

* * *

*Огромна земля, – но родная страна,
Как мать и отец, на земле лишь одна.
Кто Родине верности клятву нарушит,
Достоин проклятья на все времена.*

* * *

*Мужчина, что гордость свою бережет,
Как крепость, Отчизны надежный оплот.
А девушка, верная чести своей,
Сравнима с надежностью трех крепостей! [3]*

Важность дружбы раскрывается в следующих произведениях чеченской художественной литературы: «Когда познаётся дружба» (С.-Б. Арсанов), «В родное село» (Арби Мамакаев), «Пламенные годы» (Халид Ошаев), «Бессмертные» (Абдул-Хамид Хамидов), «Зелимхан» (Магомед Мамакаев), «Горы помнят...» (Магомед Сулаев).

Художественно-эстетическое восприятие жизни чеченского народа воплощалось в декоративно-прикладном искусстве, в частности, в орнаментальных узорах. В них выражалась надежда о мире и счастье. Однако

эти узоры ни в коем случае не были приемом чисто внешней стилизации. Они – результат творческого переосмысления отдельных образов.

Виртуозом резьбы по дереву в Чечне является Ильяс Дутаев, закончивший Абрамцевское художественное училище. Учеба у знаменитых педагогов, совершенствование мастерства и техники резьбы по дереву сделали его незаурядным исполнителем. Его шахматы экспонировались на юбилейной выставке «Советский Юг – 69» и получили высокую оценку. Каждая фигурка – человек с особыми национальными чертами – отработана и является вполне законченной по замыслу и технике исполнения [4; 5].

Подводя итоги всего вышесказанного, мы можем утверждать, что одной из главных составляющих развития духовно-нравственных ценностей не только чеченского народа, но и российского общества в целом является фольклор. Он обеспечивает положительный воспитательный результат как в обучении, так и в воспитании народа, развивает его творческие способности, учит осмысливать жизненные события, прививает моральные ценности, формирует всесторонне развитую личность. В заключение хотелось бы подчеркнуть, что традиционная культура чеченского народа, как и другого этноса, – основа нравственности, моральных устоев, духовных ценностей и образа жизни.

Список литературы

1. Дьячкова М. А. Понятия ценность и духовно-нравственные ценности в педагогике [Электронный ресурс]. – Б.м.: Сибирский педагогический журнал. – 2007. – № 12. – С. 141–148. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatiya-tsennost-i-duhovno-nravstvennyye-tsennosti-v-pedagogike>.
2. Сахарова В. В., Зубарева А. А. Укрепление ценностей института семьи как основа защиты духовно-нравственных ценностей в молодёжной среде [Электронный ресурс] // Гражданское образование и воспитание в поликультурном славянском образовательном пространстве. – Брянск, 2016. – С. 249–252. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28393726>.
3. Стихи чеченских поэтов [Электронный ресурс] // Bookitut.ru: сайт, 2020. – URL: <https://bookitut.ru/Chechency.152.html>.
4. Традиционная культура [Электронный ресурс] // Академик: сайт. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/15854>.

5. Быстрый А. Фольклор Чеченской республики [Электронный ресурс]. – Минеральные Воды: «Звук-М»: музыкальное издательство, 2001–2020. – URL: <http://zvuk-m.com/folklor-chechenskoj-respubliki.html>.

*Сибирский федеральный
университет*

*Каркавина А. А., студент,
Федоришина С. О., студент,
Костылев С. В., кандидат
культурологии, доцент*

**ТРАЕКТОРИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА НА ПУТИ
СТАНОВЛЕНИЯ ВЫСОКОКВАЛИФИЦИРОВАННОГО
СПЕЦИАЛИСТА ПО НАПРАВЛЕНИЮ ПОДГОТОВКИ
«СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ»**

**DEVELOPING AN EDUCATIONAL PROCESS FOR PREPARING
A HIGHLY QUALIFIED SPECIALIST IN THE FIELD
OF TRAINING “SOCIAL AND CULTURAL ACTIVITY”**

В данной статье рассматривается вопрос о необходимости прохождения трехступенчатой системы образования по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность» для комплексного освоения теории социально-культурной деятельности. Итогом данной работы представлена образовательная схема обучения от бакалавра до аспиранта.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, бакалавриат, магистратура, аспирантура, компетенции, область профессиональной деятельности, уровень образования.

The article considers the necessity to complete the three-stage training courses (bachelor’s , master’s and postgraduate courses) in the field of training “Social and cultural activity” for the full mastering of theory of social and cultural activity. The result of this work is an educational scheme of training from bachelor to post graduate student.

Keywords: social and cultural activities, bachelor’s courses, master’s courses, postgraduate courses, competencies, field of professional activity, the level of education.

Специальность «Социально-культурная деятельность» была выделена как самостоятельная дисциплина в 1994 году по инициативе Т. Г. Ки-

селевой и Ю. Д. Красильникова [1]. Именно они являются авторами первых основных учебников, ими были разработаны научные основы социально-культурной деятельности. Данное направление подготовки в Российской Федерации имеет три уровня образования. Но достаточно ли освоения одного уровня для приобретения статуса высококвалифицированного и конкурентоспособного специалиста?

Для ответа на этот вопрос в работе были проанализированы все уровни образования данного направления подготовки, выявлены специфические особенности каждого и представлена их сравнительная характеристика. На основе анализа сделан вывод о желательном прохождении трех ступеней образования по направлению «Социально-культурная деятельность».

С 2003 года Россия присоединилась к Болонскому процессу, направленному на формирование единого европейского образовательного пространства. Цель Болонского процесса – расширение доступа к высшему образованию, основной же задачей является установление многоуровневой системы высшего образования по формуле «бакалавр – магистр – доктор». В настоящее время в Российской Федерации реализуется направление подготовки 51.03.03 «Социально-культурная деятельность» по всем трём уровням образования на основе утвержденных и введенных в действие федеральных государственных образовательных стандартов.

Наша статья ставит перед собой цель аргументировать перспективность и важность данной специальности в современном обществе. Для этого необходимо выполнить следующие задачи: проанализировать каждый уровень образования данного направления, выделить существенные различия и сделать вывод об их взаимозависимости и взаимодополняемости.

Первым уровнем образования по данному направлению является бакалавриат, в рамках которого, как правило, предполагается обучение по определенным профилям подготовки. Срок получения образования по программе бакалавриата в очной форме – 4 года, в очно-заочной и заочной формах обучения – 5 лет.

При реализации программы бакалавриата областью профессиональной деятельности выпускников является осуществление государственной политики в сфере культуры, социально-культурного менеджмента и маркетинга; организация социально-культурного творчества в сфере досуга, рекреации и туризма и проведение культурно-просветительной и культурно-воспитательной работы.

Выпускник, освоивший программу бакалавриата, готов заниматься следующими профессиональными задачами, которые отражены в таблице 1.

Таблица 1

**Вид и содержание деятельности бакалавра
социально-культурной деятельности**

Вид деятельности	Содержание деятельности
Творческо-производственная деятельность	<ol style="list-style-type: none"> 1. Создание культурных программ и мероприятий, направленных на творческое развитие населения и организацию его свободного времени. 2. Создание благоприятной культурной среды, стимулирование инновационных движений в социокультурной сфере. 3. Проведение массовой просветительной и воспитательной работы. 4. Организация социально-культурного творчества, развитие рекреативно-развлекательного досуга и социальнокультурной поддержки людей с ОВЗ. 5. Участие в деятельности по социокультурной адаптации лиц с нарушениями социализации и отклоняющимся поведением
Организационно-управленческая деятельность	<ol style="list-style-type: none"> 1. Осуществление менеджмента и маркетинга в сфере социально-культурной деятельности. 2. Проведение различных форм социальнокультурной деятельности для населения
Художественно-творческая деятельность	<ol style="list-style-type: none"> 1. Организация художественно-творческой деятельности в учреждениях культуры. 2. Содействие в культурно-воспитательной работе в учреждениях дополнительного образования детей, а также в общеобразовательных учреждениях
Научно-методическая деятельность	Овладение методами, приемами и технологиями учебно-воспитательной работы и их творческого применения
Педагогическая деятельность	Преподавание теоретических и практических дисциплин социально-культурной деятельности в системе общего, среднего профессионального и дополнительного образования
Проектная деятельность	<ol style="list-style-type: none"> 1. Участие в разработке, проектировании, экспертизе и обосновании социально-культурных проектов и программ. 2. Организация туристического досуга

Таким образом, уровень образования «бакалавриат» характеризуется первичным освоением базовых знаний и компетенций студента (как профессиональных, так и личностных). Выпускная квалификационная работа является итогом обучения, после чего выпускнику предоставляется возможность приступить к профессиональной деятельности. Но для конкурентоспособного менеджера социально-культурной деятельности необходимо перейти на следующий уровень образования.

Магистратура является второй ступенью высшего образования. Срок обучения по очной форме – 2 года, по очно-заочной и вечерней – 2 года и 5 месяцев. Магистерскую программу от бакалавриата отличает то, что в обучении изначально заложено значительное количество времени на самостоятельную работу. При сравнении программы бакалавриата и магистратуры было выявлено увеличение дисциплин в области профессиональной деятельности выпускников. Также добавляется на данном уровне образования система научно-исследовательской и экспертной деятельности в социально-культурной сфере и научного обеспечения различных видов деятельности в социально-культурной сфере.

Основная задача магистра – самостоятельная научно-исследовательская работа, а также руководство ею в научных коллективах по вопросам, связанным с историей, теорией и технологией социально-культурной деятельности. Сюда же входит проведение социологических и педагогических исследований (проведение экспериментальных мероприятий и диагностика их педагогической эффективности в процессе социально-культурной деятельности).

Новым видом деятельности является экспертно-консультационная – участие в научной экспертизе социально-культурных проектов, программ и проведение социально-культурного консалтинга, оказание консультационной помощи по разработке инновационных социокультурных проектов и программ. Исходя из вышеописанного, появляются новые профессиональные компетенции, делающие акцент на самостоятельности, авторстве, педагогике, учебно-методическом обеспечении и связанные с научно-исследовательской деятельностью. Отличием магистратуры от бакалавриата является готовность к преподаванию в организациях высшего образования (бакалавриат, специалитет, магистратура), организациях дополнительного образования и дополнительного профессионального образования.

Таким образом, обучение в магистратуре направлено на обогащение первичных знаний, навыков и компетенций, полученных в ходе обучения

на бакалавриате. Основным направлением обучения магистра является научно-методическое, которое проявляется во всех видах профессиональной деятельности и компетенций. Итоговая квалификационная работа (магистерская диссертация) позволяет считать выпускника высококвалифицированным и конкурентоспособным менеджером социально-культурной сферы [2; 3].

Третьим уровнем образования является аспирантура – переходный этап между специалистом, имеющим квалификацию высшего уровня, и уже научным работником. Цель образования на данном уровне – сформировать специалиста, обладающего навыками выполнения научно-исследовательских работ. Степень кандидата достигается защитой диссертации после обучения сроком до 3 лет в очной аспирантуре или до 4 лет в заочной аспирантуре. В перечне направлений аспирантуры не представлено направление «Социально-культурная деятельность». Поэтому встает выбор в пользу ближайших специальностей. В Федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования выделено направление «Культуроведение и социально-культурные проекты» по подготовке специалистов культурологии, в Высшей аттестационной комиссии существует направление подготовки аспирантов «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности».

Виды профессиональной деятельности магистра-культуролога становятся узконаправленными, ориентированными на научную деятельность в области культуры и сводятся к минимуму. В поле деятельности культуролога входят культурологические и социально-гуманитарные исследования, а также деятельность в сфере культуры.

Изучая вопрос обучения в аспирантуре менеджера социально-культурной деятельности, нами выявлено, что ближайшая специальность по ФГОСам – «Культурология», но в то же время ВАК выделяет более близкое направление подготовки «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности». В чем же основное отличие двух направлений? Область профессиональной деятельности менеджера социально-культурной деятельности – социально-культурная сфера, куда входят: история, теория, концепция и методология исследования социально-культурной деятельности; управление в учреждениях культуры, образования и социальных организациях, их создание; технологии организации досуговой деятельности и свободного времени населения. В социально-культурную сферу входят социальная педагогика и междисциплинарные

исследования социально-культурной деятельности с позиций социально-педагогической педагогики, культурологии антропологии, социологии и психологии.

Исходя из произведенного анализа, мы определили, что менеджеру социально-культурной деятельности целесообразнее проходить подготовку по направлению «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности», которое позволит ему в полной мере изучить социально-культурную сферу, а не только углубиться в изучение культурологии [4].

При этом вне зависимости от выбора любой аспирант получает степень кандидата наук на основе результатов представления научного доклада перед диссертационным советом. После этого аспиранту присуждается ученая степень, он получает аттестат кандидата наук.

Изучив все три уровня высшего образования, мы сделали вывод, что каждая последующая ступень обогащает и актуализирует знания, полученные на предыдущем уровне. Нами была выделена желаемая образовательная траектория по направлению «Социально-культурная деятельность» (рис. 1).



Рисунок 1. Образовательная траектория по направлению «Социально-культурная деятельность»

Список литературы

1. Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Социально-культурная деятельность: учебник. – М.: МГУКИ, 2004. – 539 с.
2. Костылев С., Копцева Н. П. Применение методов и технологий арт-менеджмента в социокультурном образовательном пространстве Красноярского края // Современные проблемы науки и образования. – Красноярск, 2013. – № 4. – С. 384.
3. Костылев С. В. Институциональные основы арт-менеджмента в образовательной сфере профессиональной подготовки специалистов куль-

турно-досуговой деятельности // Профессиональное самоопределение молодежи инновационного региона: проблемы и перспективы: сб. ст. по мат-лам науч.-практ. конф. / под общ. ред. члена-корреспондента РАО О. Г. Смоляниновой. – Красноярск, 2013. – С. 111–114.

4. Методология социально-культурной деятельности и современные социокультурные практики: моногр. / А. В. Андреева, Л. Н. Жуковская, С. В. Костылев [и др.]; под. ред. О. Ф. Морозовой. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2014. – 128 с.

*Кемеровский государственный
институт культуры*

*Суханова А. Д., студент,
Лазарева Л. И., кандидат
педагогических наук, доцент*

**РОЛЬ ВЕДУЩЕГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА
ДЛЯ СТАРШЕКЛАСНИКОВ
В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ**

**THE ROLE OF THE MASTER OF A THEMATIC CONCERT
FOR HIGH SCHOOL STUDENTS AT A SECONDARY SCHOOL**

В статье рассматривается понятие имиджа ведущего культурно-досуговой программы, сущность и назначение тематического концерта, профессиональные и личностные качества ведущего тематического концерта для старшеклассников в общеобразовательной школе.

Ключевые слова: ведущий, тематический концерт, имидж, старшеклассники.

The article considers the concept of the master's image of cultural and leisure program, the nature and purpose of a thematic concert, the professional and personal qualities of a master of thematic concert for high school students at secondary school.

Keywords: master, thematic concert, image, high school students.

Тематический концерт является распространенным видом культурно-досуговой программы, и ни один концерт не обходится без ведущего, а иногда и нескольких. Ошибочно полагать, что роль ведущего лишь в том, чтобы правильно объявить артиста, коллектив, связать эпизоды между собой, правильно прочитать сценарий. Помимо этого, ведущие

обретают значение ключевых носителей информации о тематической направленности концерта, так как основное действие ведущих словесное, а слово является наиболее ярким выразительным средством воздействия на зрительскую аудиторию.

А. А. Рубб в своей работе «Театрализованный тематический концерт. Совершенствование организации и проведения» писал, что «ведущий – не персонаж, декларирующий идею. В Толковом словаре В. Даля слово «вести» разъясняется в нескольких значениях: «вести за собой», «указывать путь», что само по себе немаловажно, а также «раздумывать, задумываться о чем-то». Ведущий и ведет концерт, и вводит в него зрителей, и комментирует происходящее на сцене, и может вмешиваться в действие. Роль ведущего очень многозадачная и несет идейную нагрузку концерта. Именно ведущий, более чем кто-либо другой, выражает идею концерта» [1, с. 26].

К сожалению, часто мы сталкиваемся с непрофессионализмом ведущих, с их неподготовленностью, что связано с объективными и субъективными причинами. К объективным можно отнести короткие сроки подготовки к ведению концерта, которые связаны с поздним получением сценария. В таких условиях ведущему сложно вдуматься, вникнуть в него, выбрать соответствующий образ, сформировать тактику поведения на сцене. Нередко ведение тематического концерта поручается участникам, которые не имеют специального профессионального образования, что снижает качество концерта, интерес зрителей. К субъективным можно отнести амплуа ведущего, личностные и профессиональные качества.

Вид культурно-досуговой программы, место её проведения, аудитория, для которой она предназначена влияют на имидж ведущего. Далее мы обратимся к рассмотрению имиджа ведущего тематического концерта для старшеклассников в общеобразовательной школе.

Проблему организации и проведения тематических концертных программ осветили в своих работах: И. А. Богданов, И. А. Виноградский, А. Д. Жарков, А. А. Рубб, Н. К. Фоменко, Э. Б. Шапировский, Г. А. Щербакова. Рассматривая структуру концерта, особенности концертного творчества, виды и жанры концерта, задачи ведущего тематического концерта, никто из вышеперечисленных авторов не рассматривал значение ведущего тематического концерта в общеобразовательной школе. В связи с этим тема нашего исследования является своевременной и актуальной.

Цель исследования – разработка рекомендаций при подготовке ведущего тематического концерта в общеобразовательной школе.

Задачи:

- определить понятия ведущего и тематического концерта;
- раскрыть профессиональные и личностные качества ведущего тематического концерта для старшеклассников в общеобразовательной школе;
- рассмотреть этапы подготовки ведущего тематического концерта из числа старшеклассников.

Прежде чем приступить к рассмотрению роли ведущего в тематическом концерте для старшеклассников в общеобразовательной школе, необходимо обратиться к определению понятия концерта как в справочной, так и научной литературе. В Толковом словаре Ушакова это слово представлено в нескольких значениях: публичное исполнение музыкальных произведений; жанр музыкального произведения; согласованное выступление нескольких держав [2]. В своей работе мы используем термин «концерт» в первом его значении.

В научной и учебной социогуманитарной литературе встречается различное толкование данного понятия. Наиболее точным мы считаем определение, данное доктором педагогических наук, профессором А. Д. Жарковым: концерт – это публичное выступление артистов по определённой заранее составленной программе [3].

Тематический концерт связан с определенной темой, посвящённой конкретному событию. Он может состоять из номеров различных жанров музыкального, танцевального, словесного искусства с присущими им средствами, которые способствуют полному и всестороннему освещению темы, идеи, замысла и сверхзадачи концерта.

Любой концерт является в той или иной степени тематическим или политематическим, но следует подчеркнуть, что в тематическом концерте одна тема будет доминирующей.

Главная (ведущая) тема в тематическом концерте определяется событием, которому он посвящается. Если попытаться объединить темы концертных программ в отдельные группы, то получится следующая картина:

1. В первую группу входят концертные программы, посвященные значительным событиям в истории и современной жизни нашего общества, например: «День Победы», «День России», «День народного единства» «День защитника Отечества» и др.

2. Тематические концерты, посвященные профессиональным праздникам: «День учителя», «День медицинского работника», «День шахтера» «День работников культуры», «День пожарной охраны» и т. д.

3. К третьей группе относятся тематические концерты, посвященные общечеловеческим ценностям (любви, семье, детству): «День матери», «День защиты детей» «8 Марта», «День семьи» и др.

4. В четвертую группу входят тематические концерты преимущественно просветительской направленности, обеспечивающие преемственность развития страны, с одной стороны, сохраняющие традиции и обычаи, существующий жизненный уклад, а с другой – открывающие двери инновациям, способствующим движению вперед.

Отметим, что для общеобразовательных учреждений актуальность и значимость имеют концерты, во-первых, посвященные значительным событиям в истории и современной жизни нашего общества; во-вторых, здоровому образу жизни; спорту; в-третьих, выбору будущей профессии; в-четвёртых, концерты просветительской направленности. Тема концерта определена, номера отобраны, но что дальше? Как связать все номера в одно целое? Как ввести зрителей в тему концерта и задать им нужный эмоциональный настрой? Для этого нужен ведущий.

Ведущий (от др.-рус. «веды» – знание) – вещун, оратор; выступал на народных собраниях. С первого шага ведущего на сцену о нем уже складывается впечатление и формируется отношение к нему. Именно поэтому важно подготовиться, чтобы настроить публику доброжелательно и внушить ей доверие к себе.

Для того чтобы справиться со всеми задачами, которые стоят перед ведущим тематического концерта, он должен обладать определёнными личностными и профессиональными качествами.

Профессия ведущего предполагает наличие актерских способностей, и ведущий, как настоящий актер, должен уметь легко перевоплощаться, выходить из одного образа и переходить в другой.

Г. С. Щербакова в книге «Концерт и его ведущий» пишет: «У ведущего в каждой программе происходит перевоплощение в самого себя, в образ, сконструированный из черт собственной личности, из своего житейского “я”, но тщательно проработанного» [4, с. 27].

Большое значение для ведущего имеет умение владеть речевой культурой и техникой речи. Чем совершенней техника речи ведущего, тем сильнее ее эмоциональное воздействие. И наоборот, плохо услышанное

слово и интонация, бедность речи – отнимает у звучащего слова мысль и нивелирует его эмоциональное воздействие.

Достаточно часто возникает ошибочное мнение о том, что быть ведущим может любой человек, обладающий коммуникативными способностями, что данный вид деятельности не требует профессиональной подготовки. В школах режиссерам приходится работать с непрофессиональным творческим составом, с любителями, школьниками, и здесь необходимы как художественный и организационный подходы, так и педагогический. Как показывает опыт, на роль ведущего тематического концерта в общеобразовательной школе, как правило, выбирают ученика с хорошей дикцией, грамотной речью, уверенным голосом, человека коммуникабельного и раскрепощенного. Но этих личностных качеств недостаточно, чтобы справиться с ролью ведущего. Поэтому приходится работать над профессиональными качествами, такими как: владение основными функциями ведущего, взаимодействие с другими ведущими, естественность поведения, грамотность речи, темпоритм речи, эмоциональная включенность.

Проанализировав несколько видео с тематических концертов школ, ведущими которых были старшеклассники, мы выявили положительные стороны и недостатки в работе ведущих. К недостаткам относятся: неуверенное положение на сцене, чрезмерное волнение, проблемы с техникой речи, отсутствие интонирования, умения владеть аудиторией. Положительными характеристиками являются: владение материалом, техникой речи, аудиторией, соответствие выбранному имиджу.

Для того чтобы избежать ошибок при ведении тематического концерта в общеобразовательной школе, мы разработали некоторые рекомендации при работе со старшеклассниками, которые применили на собственном опыте. При подготовке рождественской встречи «Поговорим о спортивном Кузбассе» в лицее № 62 (г. Кемерово) с ведущими была проделана следующая работа:

1. Были проведены тренинги по технике речи. Для ведущего важна артикуляция и дикция, чтобы зрители четко поняли каждое его слово. Чёткость речи можно отработать на скороговорках, а для артикуляции необходимо делать разминку речевого аппарата.

2. Ведущих учили правильно расставлять акценты в тексте и выделять главное, чтобы понимать его смысл. Таким образом, ребятам проще понять, о чем они должны сказать, а значит, легче запомнить текст.

3. Когда ведущих несколько, они должны уметь легко взаимодействовать между собой и зрителем. Ребятам учили подхватывать друг друга, задавать вопросы в зал и держать общее настроение.

Кроме того, чтобы ведущие чувствовали себя уверенно на сцене, важно предоставить им сценарий заранее, чтобы в процессе репетиций они овладели материалом и могли свободно говорить со сцены.

Таким образом, мы рассмотрели понятия ведущего и тематического концерта; раскрыли профессиональные и личностные качества ведущего, рассмотрели этапы подготовки ведущего тематического концерта из числа старшеклассников. Исходя из этого, мы разработали рекомендации при подготовке ведущих из числа старшеклассников, которые помогут им справиться со своей задачей в роли ведущего

Список литературы

1. Рубб А. А. Театрализованный тематический концерт. Совершенствование организации и проведения: конспект лекций. – М.: АПРИКТ, 2005. – 67 с.
2. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка: 180000 слов и словосочетаний. – М.: Альта-Принт [и др.], 2008. – 1239 с.
3. Жарков А. Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: учебник. – М.: МГУКИ, 2007. – 480 с.
4. Щербакова Г. А. Концерт и его ведущий. – М.: Совет. Россия, 1974. – 79 с.

Раздел 3. СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ РЕШЕНИЯ

*Алтайский государственный
университет*

*Булгаков А. Е., аспирант,
Нехвядович Л. И., доктор
искусствоведения, доцент*

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ В РОССИЙСКОМ ТЕАТРЕ

FOLK ORIGINS IN THE RUSSIAN THEATER

В данной статье выдвигается гипотеза о том, что истоки современного российского театра имеют свои корни не только в Античности и эпохе Возрождения, но и в значительной степени в русских народных традициях, основанных на принципах гуманизма.

Ключевые слова: театр, русская актёрская школа, гуманизм, театр скоморохов, русский народный театр.

This article hypothesizes that the origins of modern Russian theater have their roots not only in antiquity and the Renaissance, but also largely in Russian folk traditions based on the principles of humanism.

Keywords: theater, russian acting school, humanism, theater of buffoons, russian folk theater.

Занимаясь исследованием театрального искусства в Сибири, в ходе работы нам пришлось столкнуться с рядом вопросов, одним из которых является наличие народного компонента в российском театре. Конечно, это обширная тема. Однако осмелимся предложить научному сообществу наше видение одного из направлений её решения.

Казалось бы, в чем собственно проблема? Разве наш театр, как, впрочем, и театрального искусства всего мира, не заимствовал свои формы, а во многом и содержание из западноевропейского театра, имеющего свои истоки еще в античной Греции? На первый взгляд, так и есть. Те же идеи и те же самые формы. Однако дело в деталях. О них и пойдет речь. Для того чтобы высветить проблему ярче, дадим краткую историческую справку.

Оглядываясь на истоки театра в России, обнаруживаем: как и во всем мире, он возник из языческих представлений с драматическим исполнением эпических былин под музыкальное сопровождение рассказчика-гусяра, а также басен, сказок и пословиц под пение, танцы, акробатику, сценки, номера с дрессированными животными в исполнении артистов того времени, известных по более поздним источникам как скоморохи.

Выдающийся отечественный исследователь, академик Императорской академии наук (1912), затем академик и вице-президент АН СССР Николай Яковлевич Марр установил, что, согласно Исторической грамматике русского языка, слово «скоморох» – это множественное число слова «скомороси» (скомраси), которое восходит к праславянским формам, происходящим от общего для всех европейских языков индоевропейского корня «*scomors-os*», означающего артиста комедийного направления, музыканта и танцора (в итальянском «*скарамучча*» – «*scaramuccia*», во французском «*скарамуш*»). Есть и другие точки зрения историков-исследователей: А. И. Кирпичников выводил из византийского «скоммарх» – «мастер смехотворства», а А. Н. Веселовский – от арабского «масхара» – «замаскированный забавник») (см. [1]).

Византийский историк VII века Феофилакт пишет о любви северных славян (венедов) к музыке, упоминая изобретенные ими кифары (гусли). Интересно, что древнегреческий историк Геродот в своей «Истории» рассказывает, что искусство пения и игры на музыкальных инструментах, как и сами инструменты, привнес в Древнюю Грецию бог Аполлон, прилетев на воздушной колеснице из родной Гипербореи, которая находилась на территории современной России [2].

Артисты-скоморохи как яркие представители народного музыкального искусства и театра выступают уже в былинах о Владимире Красном Солнышке (Владимир Святославич), богатырях Добрыне Никитиче (историческое лицо), Илье Муромце (русском святом), Алеше Поповиче и многих других героях. Например, в былине «Вавило и скоморохи», где они приглашают в свой театр пахаря Вавилу, а затем помогают ему стать царем. Скоморохам мы обязаны сохранением былин, сказок, легенд и различных, особенно веселых, историй. Поклонниками и участниками народного театра были и певцы из рядов князей и бояр: Добрыня Никитич, Ставр Годинович, Соловей Будимирович, Садко. Известно, что царь Иван Грозный во время своих пиров любил переодеваться в театральный костюм, надевать маску и плясать вместе с артистами-скоморохами. Гусельники-скоморохи во время спектаклей не только играли на своих инстру-

ментах, но и «сказывали» былины, песни, сказки, легенды и другие произведения русской народной поэзии. Они были блестящими певцами и владели искусством русского народного вокала, весьма сложного, поскольку многие «народные» песни можно хорошо исполнить сегодня лишь с применением техники академического оперного пения. Это говорит о существовании древней российской вокальной школы, близкой к балканской и итальянской по исполнению и технике. Александр Сергеевич Фаминцын, исследователь культуры и славянского фольклора, в своей книге «Скоморохи на Руси» отмечает, что они «были древнейшими в России представителями народного эпоса, народной сцены; они же вместе с тем были и единственными представителями светской музыки в России» [3]. Музыкальный театр скоморохов (главными инструментами которых были гусли и духовые инструменты), имевший ярко выраженные Киевскую и Новгородскую школы, дал миру выдающиеся шедевры, исполняющиеся до сих пор. Например, восходящую к X веку песню «Как во городе Стольно-Киевском, у Владимира Красно Солнышко, собирается как почестен пир на многи князи и бояровья» Киевской музыкальной школы – о любви князя Олега Игоревича к своей супруге («Она всех вас богатырей, князей, с ума сведет»). Или «Звонили звоны в Новгороде, звончей того во каменной Москве» Новгородской музыкальной школы – о любви и сватовстве Луки-господина [4] (об историческом лице [5] – новгородском полководце [6] Луке Варфоломеевиче Мишиниче и его будущей супруге – красавице Марфе [7], что звонила праздничные звоны). Артисты были непременно участниками различных празднеств и ярмарок в городах и селах, выступая и на площадях, и в теремах знати. Труппы артистов были многочисленны, достигая ста человек, как значится в постановлении Стоглавого собора 1551 года.

Скоморохи искромётно веселили зрителей своими острыми и меткими шутками и разговорными миниатюрами, фактически формируя русскую народную драму. Немецкий путешественник Адам Олеарий, находясь в России в 1630-х годах, в своем «Описании путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно» рассказывает, что скоморохи ярко воспевают разные стороны народной жизни, используя самые разнообразные приемы, вплоть до кукольного театра: «комедианты показывают их в своих кукольных представлениях за деньги простонародной молодежи и даже детям, а вожаки медведей имеют при себе таких комедиантов, которые, между прочим, тотчас же могут представить какую-нибудь шутку или шалость, как голландцы с помощью кукол. Для этого они обвязывают вокруг тела простыню, поднимают свободную ее сторону

вверх и устраивают над головой нечто вроде сцены, с которой они и ходят по улицам и показывают на ней из кукол разные представления». Адам Олеарий приводит изображение одного из представлений кукольного театра скоморохов со сценкой «Как цыган продавал лошадь Петрушке» [8].

К концу XVII – началу XVIII века из рядов артистов-скоморохов выходят музыканты и артисты западноевропейского образца. Традиция народного театра, несмотря на гонения, просуществовала очень долго: в массовом виде – до XIX века (в виде кукольного музыкального театра Петрушки), а в Сибири – до 1920-х годов.

В 1672 году в России был открыт театр, который ставил пьесы на библейские сюжеты. Это был театр при дворе царя Алексея Михайловича Романова. В 1702 году Петр Первый приказал построить на Красной площади общественный театр. Он вмещал несколько сотен зрителей. Наконец, в 1720 году англичанин М. Д. Медокс поставил на углу Театральной площади Петровский театр для постановки опер и драм [9]. Театральная жизнь в Санкт-Петербурге начинается с 1752 года, когда из Ярославля была приглашена любительская труппа Ф. Г. Волкова.

Постоянно действующие публичные театры на западноевропейский манер были открыты в 1756 году в Санкт-Петербурге и в 1776 году в Москве. В конце XVIII – начале XIX века во многих поместьях возник крепостной театр. В XIX веке Москва и Санкт-Петербург становятся центрами театральной жизни: Малый театр был основан в 1824 году, а Большой театр заменил сгоревший Петровский театр в 1825 году. Александринский драматический театр был основан в Санкт-Петербурге в 1832 году.

С той поры в городах (а сейчас повсеместно) российский театр, включая сценографию, приобрел четко выраженную западноевропейскую форму с ее гуманистическими истоками. Большинство исследователей под гуманизмом понимается система мировоззрения, основу которого составляет защита достоинства и самоценности личности, ее свободы и права на счастье. Считается, что истоки современного гуманизма восходят к эпохе Возрождения: в XIV–XVI веках в Италии, потом в Германии, Голландии, Франции и Англии возникает широкое и многоликое движение за духовную свободу человека. Гуманизм в искусстве – это отражение в произведениях искусства общечеловеческих прогрессивных идей, заключающихся в признании ценности человека как личности, его права на свободное развитие и проявление своих способностей, в утверждении блага человека как критерия оценки общественных отношений.

Казалось бы, народный театр безвозвратно исчез. Однако, несмотря на то, что русский театр заимствовал западноевропейские формы, стоит посмотреть на содержание пьес русских классиков: А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, Н. А. Островского, М. А. Булгакова, В. П. Вишневского и многих других авторов – эти пьесы глубоко народны и гуманны, в них ставятся самые насущные проблемы, актуальные и сегодня, конечно, с учетом современных реалий.

А если взглянуть на российскую актерскую школу в лице Михаила Семёновича Щепкина, глубоко проникавшего в образы и щедро искавшего оправдание своим героям, а потом и таких мэтров, как К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, творческого гуру лучших актеров Голливуда М. А. Чехова, а также В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова, Ю. П. Любимова, то мы увидим высочайшую народность в её многообразных гуманистических проявлениях, и прежде всего в стремлении понять человека, его внутренний мир и ответить на его духовные искания и чаяния.

И потому позволим себе предложить гипотезу о том, что истоки современного российского театра, включая его сценографию, не только в Античности и эпохе Возрождения (XIV–XVII века) в лице величайших представителей европейской культуры: Ф. Петрарки, Данте, Дж. Боккаччо, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Дж. Бруно, Г. Галилея, Н. Коперника, Ф. Рабле, У. Шекспира, М. Сервантеса, Лопе де Вега, но и в лице скромных подвижников отечественного театра, его поистине народных артистов [10]. Конечно, это дискуссионная гипотеза, требующая дальнейшего изучения.

Список литературы

1. Геродот. История: в 9 т. [Электронный ресурс] // *Нρόδοτος. Ιστορία*. Библиотека «Вехи». – URL: <http://www.vehi.net/istoriya/grecia/gerodot/index.shtml> (дата обращения: 05.04.2020).
2. Грамота 389 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.plam.ru/hist/ocherki_istorii_srednevekovogo_novgoroda/p16.php (дата обращения: 15.04.2020).
3. Гуманизм [Электронный ресурс] // *Философская энциклопедия*. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/285/ГУМАНИЗМ (дата обращения: 03.04.2020).
4. Оларий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно [Электронный ресурс]. – URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003737408 (дата обращения: 12.04.2020).

5. Скоморохи. Энциклопедия. Кругосвет [Электронный ресурс]: универсальная научно-популярная энциклопедия. – URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/SKOMOROKHI.html (дата обращения: 05.04.2020).
6. Фомицын А. С. Скоморохи на Руси [Электронный ресурс]. – СПб.: Типография Э. Арнгольда, 1889. – URL: <https://www.rodnovery.ru/knizhnaya-polka/343-famintsyn-skomorokhi-na-rusi> (дата обращения: 11.12.2019).
7. Шарымов А. Предыстория Санкт-Петербурга [Электронный ресурс]. – URL: http://gorchev.lib.ru/ik/Predystoriya%20SPb_1703god/B1_Razdel_1/1_1_14.html. (дата обращения: 12.03.2020).
8. Янин В. Л. Очерки истории средневекового Новгорода. Городское боярское землевладение (на примере клана Мишиничей-Онцифоровичей) [Электронный ресурс]. – URL: http://www.plam.ru/hist/ocherki_istorii_srednevekovogo_novgoroda/p16.php (дата обращения: 14.04.2020).
9. Янин В. Л. Я послал тебе бересту [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.bibliotekar.ru/rusYaninBeresta/16.htm> (дата обращения: 10.03.2020).
10. History of Russian Theatre [Электронный ресурс]. – URL: http://www.russia-ic.com/culture_art/theatre/158/#.XoiRdPkzYdU (дата обращения: 03.04.2020).

*Кемеровский государственный
институт культуры*

*Береснева М. Ю., студент,
Бураченко А. И., кандидат
культурологии, доцент*

**КОНЦЕПЦИЯ УСПЕШНОГО СПЕКТАКЛЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ
(«ЧТО СЛУЧИЛОСЬ С КРОКОДИЛОМ»,
КЕМЕРОВСКИЙ ТЕАТР ДЛЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ)**

**CONCEPT OF SUCCESSFUL PLAY FOR CHILDREN
(“WHAT HAPPENED TO THE CROCODILE”,
KEMEROVO THEATER FOR CHILDREN AND YOUTH)**

В статье проанализирован спектакль «Что случилось с крокодилом» Кемеровского театра для детей и молодежи как успешный зрелищный продукт для детей. На основе анализа спектакля выявлены принципы, позволяющие моделировать качественные постановки в будущем.

Ключевые слова: театр для детей, успешный спектакль, дети-зрители, постановочное мастерство, принципы спектакля.

The article analyzes the play “What happened to the crocodile” of the Kemerovo Theater for Children and Youth as a successful entertainment product for children. In addition, based on the analysis of the performance, the authors identify the principles allowing to model successful productions in the future.

Keywords: children’s theater, successful play, children’s audience, stage direction, principles of the play.

Театральное искусство воспитывает нравственность в детях, богатство мышления, влияет на развитие творческой личности. Ребенок, которому с детства прививают любовь к искусству и непосредственно к театру, раньше других учится различать добро и зло, показанное на примерах народных сказок, а затем интерпретированное в игре актеров. С другой стороны, количество потенциальных зрителей, то есть способных к художественно-рецептивной деятельности субъектов, напрямую влияет на интенсивность художественной сферы. Следовательно, анализ опыта спектаклей, созданных для детей, – одна из актуальных задач как для критики, так и для теории театра [1].

В Кемерово есть Театр для детей и молодёжи, чьи спектакли являются признанными не только в пределах города, но и за рубежом. Театр уже трижды со спектаклем «Что случилось с крокодилом» выезжал за рубеж, стал лауреатом значимых фестивалей. Однако данный успешный спектакль не получил глубокого изучения. Очевидно, что то, какими средствами в эпоху виртуализации удастся включить в реальную коммуникацию детей различного возраста, свидетельствует об уникальности этой постановки. Поэтому анализ этого спектакля представляется нам значимым с точки зрения разрешения важных – программных – задач искусства.

Цель статьи – определение конструктивных особенностей «успешного» спектакля для детей.

Задачи исследования:

- 1) описать спектакль «Что случилось с крокодилом» с точки зрения его конструктивных особенностей;
- 2) проанализировать реакцию зрителей конкретного спектакля и критические отзывы прессы;
- 3) выявить параметры «успешного» спектакля для детей.

Спектакль «Что случилось с крокодилом» создан в 2012 году по мотивам одноименной сказки Марины Москвиной. Это история о том, как

у Крокодила вылупился Птенец. Крокодил должен был съесть Птенца, чтобы его не засмеяли друзья и родственники. Но он сжалился и стал воспитывать маленькую птицу. В награду за его доброту детеныш научил Крокодила летать!

Режиссером-постановщиком спектакля является Ирина Латынникова. В спектакле нет броских декораций и костюмов. Актёры одеты в кофты и штаны темно-болотного цвета. Они неделю обучались искусству оригами, чтобы быстро и мастерски из бумаги сложить фигурки зверей. Светлана Нестерова – сценограф спектакля – придумала поставить на сцену большой деревянный стол, засыпанный пластмассовыми бусинами, дающими ощущение песка в Африке. На глазах у зрителей из цветной бумаги были сложены фигуры крокодилов, море изображала пищевая пленка, а калька – небо. Желторотый птенец был бумажным комком, ставший, благодаря цвету бумаги и пищащим звукам актёров, узнаваемым.

Актёры в начале спектакля сделали акцент на том, что действие происходит в Африке. Затем из-под стола они достали шуршащие листы светло-коричневого цвета и весело стали складывать вертикальные свёртки, к ним сверху была приложена смятая зеленая бумага. Это были пальмы. Сложенные пополам листы, которые актёры опускали вверх-вниз, издавая при этом громкие звуки, стали точно найденным эквивалентом пролетающей стаи птиц. Так появилась сказка из бумаги.

В спектакле принимают участие 4 актера: Владимир Олейников, Ольга Ткаченко, Сергей Сеницын и Светлана Лопина. Главными действующими лицами являются Крокодил (арт. Сергей Сеницын) и Птенец (арт. Светлана Лопина). Другие актеры издавали гортанные звуки животных и придавали эмоциональную окраску голосу, населяя стол с импровизированным песком «ожившими» бумажными фигурками. Сергей Сеницын играл сурового Папу-крокодила. Поначалу обескураженный появлением из яйца странного существа, отец становился любящим и заботливым. Особенно сентиментальной оказалась сцена, где Птенец тонул, пока Крокодил спал. Лицо Сергея Сеницына выражало всю палитру переживаний: боль, смятение и страх потерять птенца. Повеселил маленьких зрителей эпизод с игрой Крокодила и Птенца. Светлана Лопина, найдя точный тембр, лишь голосом создала подлинный образ птенца. Актеры на 40 минут, а именно столько шел спектакль, вновь будто стали маленькими детьми, которые оживляют бумажный материал своей виртуозной игрой.

Основной свет в спектакле распределяется на стол с импровизированным песком, а также мягко выделяет актеров из пространства. Интересное решение имела сцена ночи, где луной служила большая круглая лампа, плавно перемещающаяся по сцене.

Звуковое оформление представлено многообразно. В начале сказки были мелодии, задававшие темп и ритм игре актеров, затем сами актёры пели и издавали голоса под стать африканским птицам, львам и другим животным.

Так как спектакль проходит в камерном зале, мест посадочных немного. На первых двух рядах (ими служат лавки) сидят дети. Далее за ними сидят взрослые. Такое расположение позволяет детям быть ближе к происходящей сказке. Перед спектаклем и после него актеры организуют интерактив с маленькими посетителями театра. Актёры спрашивают у детей, как их настроение, и потом с помощью простых вопросов помогают включиться в предстоящий спектакль: «С помощью чего вы будете смотреть сказку, как будете слушать? Что сделаете, если станет страшно? Можно ли смеяться или плакать в театре?». Такая коммуникация помогает ребятам понять, как вести себя во время просмотра сказки. В конце спектакля им дарят бумажные фигурки крокодилов, после чего актеры проводят небольшую игру с новыми игрушками. Они зовут детей к столу с песком, разрешают играть с ним, проводят соревнования «Чей крокодил быстрее добежит до конца стола» и «учат» их крокодилов летать.

Зрителей условно можно поделить на две группы: дети и взрослые. Для каждой категории спектакль имеет свои смыслы. Поэтому данный спектакль можно отнести к семейному типу. Детей также можно поделить по возрасту до пяти лет и после пяти. Малыши 3–4 лет внимательно смотрели спектакль, но после 20 минут действия на сцене стали отвлекаться и привлекать внимание своих родителей, сидящих за ними. Дети после пяти лет проявляли более стабильный интерес к происходящему на сцене.

В спектакле было несколько моментов, вызвавших бурную реакцию. Ребята смеялись над жирафами и львом, показанными актёрами в начале сказки. Сцена ночи и игры Крокодила с Птенцом также заинтересовала их, как и сцена, когда чуть не утонул Птенец, за которым не уследил Папа-крокодил. Во время этого момента внимание всех зрителей было обращено на актёров. Некоторые дети закрывали глаза руками, глубоко сопереживая действию. Взрослые нашли в этой сказке свои смыслы, поскольку тема отношений детей и родителей является актуальной всегда.

Данному спектаклю уже 8 лет, но он до сих пор является аншлаговым. За все это время актёры Театра детей и молодежи выезжали с бумажной сказкой несколько раз за пределы родного города. В 2014 году спектакль получил премию «Арлекин» в номинации «Лучшая работа режиссера», специальную премию театральных журналистов и критиков, приз зрительских симпатий, приз лучшему актерскому ансамблю и премию «Арлекина» за лучшую мужскую роль (Сергею Сеницыну).

Критик Андрей Пронин в своей статье о Первом фестивале спектаклей для всей семьи «Вместе» в Ульяновске пишет: «Это лучшая работа Ирины Латынниковой за последние годы. <...> На глазах у зрителей создаются поделки из бумаги, а с ними – смачные актерские этюды, и пустое пространство камерной сцены превращается в африканскую саванну» [2]. Вот, что пишет челябинский критик Владимир Спешков по поводу спектакля: «Крокодил Сергея Сеницына – обыкновенное актерское чудо. Никаких внешних приспособлений: просто длинный торс, длинные руки и вполне себе мужская голова с удивленными глазами...» [3]. Театральный критик Татьяна Тихоновец определила спектакль как абсолютно удачное художественное воплощение: «Чуткое взаимодействие актеров друг с другом, со сказочным миром, который они создают, со зрителями – уникальный случай рождения настоящего, подлинного спектакля для детей» [4].

Проанализировав отзывы театральных критиков и реакцию зрителей во время просмотра, можно сделать вывод, что спектакль «Что случилось с крокодилом» является *успешным* спектаклем для детей. Теперь необходимо определить принципы успешного детского спектакля:

1. Время спектакля. В связи с подвижностью и возрастными особенностями психики детей-зрителей, идеальное время спектакля 30–40 минут. За это время ребенок не устанет, но успеет окунуться в круговорот событий, происходящих на сцене.

2. Новые, необычные пути решения создания персонажа в пространстве сцены. Маленькие дети могут играть простыми, даже абстрактными предметами, наделяя их особыми смыслами. Поэтому спектакль Ирины Николаевны так полюбился детям: для них совершенно естественно представлять птенца комком бумаги или сложенным пополам листом.

3. Дидактический смысл спектакля. С помощью спектаклей дети познают такие важные понятия, как: дружба, любовь, честность, доброта. Задача режиссера – показать эти смыслы во всей полноте их проявления.

4. Детский театр не только для детей. Поход в театр всей семьёй укрепляет семейные отношения.

5. Интерактив с маленькими зрителями. Проведение бесед актёров с детьми, совместные игры до начала спектакля помогают последним настроиться на просмотр сказки. А после неё – почувствовать себя частью этой истории.

6. Доступный сюжет. Несмотря на серьёзность тем, сюжет должен быть понятен даже самым маленьким.

7. Камерность пространства. Проведение спектакля в камерном зале предполагает отсутствие большого количества посадочных мест, следовательно, актёры могут быстрее наладить зрительный и эмоциональный контакт со зрителями.

8. Актёры и зрители «на равных». Актёр должен на время спектакля вспомнить время, когда был ребёнком, чтобы маленький зритель «поверил» ему.

9. Послевкусие. После спектакля «Что случилось с крокодилом» дети получили в подарок бумажного крокодила. Такой маленький презент позволит ребёнку неоднократно вспоминать поход в театр.

Проанализировав спектакль «Что случилось с крокодилом» и выявив критерии спектакля для детей, можно сделать вывод, что режиссёр, создавший «успешный» спектакль, пробуждает в ребёнке творческую мотивацию для реализации замыслов в самых разных видах деятельности, создаёт благоприятную среду развития творческой индивидуальности и проявления потенциала личности.

Список литературы

1. Карамышева Т. В. Создание и развитие театра для детей: культурно-образовательный аспект // Человек и образование. – 2009. – № 2. – С. 83–87.
2. Пронин А. Л. Семейные ценности [Электронный ресурс] // Блог Петербургского театрального журнала. – 2019. – 10 июня. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog/semejnye-scennosti>.
3. Спешков В. Г. «Арлекин» – это сказка какая-то [Электронный ресурс] // Блог Петербургского театрального журнала. – 2014. – 7 мая. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog/arlekin-eto-skazka-kakaya-to>.
4. Тихоновец Т. Н. Сибирский кот гуляет в Северске [Электронный ресурс] // Блог Петербургского театрального журнала. – 2014. – 14 июня. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog/sibirskij-kot-gulyaet-vseverske>.

СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ СВЕТЛАНЫ НЕСТЕРОВОЙ: ИДЕИ И ВОПЛОЩЕНИЕ

SVETLANA NESTEROVA'S STAGE DESIGN PRINCIPLES: CONCEPT AND EMBODIMENT

В статье изучены художественно-постановочные принципы кемеровского сценографа. Воплощение в спектакле концепции определенного сценического пространства позволяет зафиксировать важные константы художественной программы театра.

Ключевые слова: сценография, художественно-постановочные принципы, сценическое пространство, сценографический замысел постановки.

The article explores the artistic and staging principles of the Russian stage designer S. Nesterova (Kemerovo). The embodiment of a specific stage space concept in the performance makes it possible to capture the important constants of the artistic program of the theater.

Keywords: stage design, artistic and staging principles, stage space, designer's concept of staging.

В театральном искусстве сценография занимает одно из важных мест. Как известно, она – ведущий элемент при порождении образа спектакля, сплетающего воедино архитектурное пространство, драматургию, замысел режиссера, а также актёрскую игру. Транслируя через спектакль определенную картину мира, сценография является не только видимой его частью, но и реализованным замыслом тандема режиссера и художника, в удачных случаях существующих в пандан друг другу.

Поэтому данный объект исследования может представлять интерес не только для театроведов, но также и для других участников художественного процесса. Однако в рамках разового исследования вряд ли возможно рассмотреть все стороны сценографического искусства. Задача становится ещё сложнее, когда требуется изучить многолетнюю деятельность конкретного сценографа в конкретном театре. В Кемерово таким художником, демонстрирующим в своих произведениях некоторую общ-

ность принципов, является Светлана Нестерова. Анализ её творчества был представлен в статьях Н. Поповой и В. Киселёвой [4], С. Коваленко [2]. В нашем исследовании будет продолжен их аналитический задел и принята попытка выйти на некоторые обобщающие параметры сценографического творчества Светланы Нестеровой. Фактически понимание того, как художник выполняет свою работу, в том числе позволяет объяснить воплощение системы представлений о назначении театра, о его художественно-коммуникативной стратегии.

Целью исследования является определение принципов сценографического искусства Светланы Нестеровой.

Задачи можно сформулировать следующие:

- 1) проанализировать постановки театра;
- 2) определить принципы сценографии Светланы Нестеровой.

Методы: интервьюирование, анализ произведений сценографического искусства.

Сценография спектакля работает на решение основной задачи – донести до зрителя истинный смысл сценического произведения. Освещение, декорации, архитектурное пространство сцены, актёрская игра, костюмы и грим – всё это в совокупности является слиянием взглядов режиссёра и художника. Идеальное сценографическое решение найти не просто, так как существует множество вариантов и нюансов при создании спектаклей в определенном театре. Так, при постановке спектакля в Театре для детей и молодежи, бывшем в прошлом зданием дома культуры, от режиссера и художника требуется определенное умение – правильно заполнить архитектурное пространство сцены, чтобы недостатки, оставшиеся от бывшего здания, не могли нарушить гармонию и целостность общей картины спектакля. При проведении интервью с директором театра Григорием Забавиным и сценографом Светланой Нестеровой выяснилось, что помехи при постановке спектаклей, связанные с пространством сцены, действительно есть, однако, зачастую созданная сценография компенсирует недостатки, связанные с порталами сцены и отсутствием второй высоты над ней [1; 3].

Для того чтобы выявить обобщающие параметры сценографии Светланы Нестеровой, необходимо проанализировать спектакли, где она выступает как сценограф. Остановимся на двух спектаклях из репертуара Театра для детей и молодёжи: «С вечера до полудня», поставленного по пьесе Виктора Розова, и «Безумный день, или женитьба Фигаро» по произведению Пьера-Огюстена Бомарше.

Спектакль «С вечера до полудня» знакомит зрителя с тремя поколениями одной семьи, живущими в одной квартире. К старшему поколению относится Андрей Константинович, некогда известный писатель-романист, пытающийся создать новый роман для того, чтобы его напечатали и литературное признание давно минувших дней вновь вернулось к нему. Его дети, Нина и Ким, люди взрослые, и у каждого из них своя любовная драма. У Нины – безответная любовь к мужчине по имени Лёва, у Кима – бывшая жена, которая живет теперь в другой стране с новой семьёй и хочет забрать к себе их общего сына Альберта. Сам же Альберт не против уехать к матери, потому что понимает, что дальше жить в одной квартире с родными, но такими уже далекими людьми он больше не может и что нужно решиться на важный поступок.

Сценография, созданная для этого спектакля Светланой Нестеровой, представляет собой заполненное массивными вещами пространство сцены: большой круглый стол в центре, высокие книжные шкафы, старый диван и кресло, большие напольные деревянные часы с маятником. Чуть левее от центра зритель видит большой белый экран, показывающий время от времени «всадников». Всё это создает ощущение безвыходности, ужатости пространства, где вещи довлеют над героями своей тяжестью и не дают им вдохнуть полной грудью. Стоит отметить, что зрительские места располагаются на сцене, уменьшая ее, а это уже является важным элементом для понимания замысла сценографа. Немалую часть времени герои спектакля проводят за столом, пытаются решить важные вопросы, но так ни к чему и не приходят, что наводит на мысль о том, что стол, как замкнутый круг, возвращает их всё время к неразрешаемой проблеме. Для каждого героя предполагается стул. Однако к концу спектакля два стула остаются одиноко стоящими рядом со столом, словно символизируя пустоту и безысходность, оставшиеся после ухода Альберта и Лёвы. Всякая вещь в этом спектакле предстаёт перед зрителями отражением внутренней драмы героев:

– печатная машинка Андрея Константиновича – как потерянное литературное признание;

– костыль Нины – как сломанная жизнь, держащаяся на тонкой нити;

– портфель Лёвы, постоянно скидываемый с дивана – как хранилище не только документов, но и лёвиной любви и души, никому не принадлежащих;

– джинсовая жилетка Альберта, надеваемая им, когда он рвётся к иной жизни и свободе, и затем снимаемая, поскольку он понимает, что его выбор может ранить семью.

Интересно показаны характеры и мировоззрение героев через сценографию в спектакле «Безумный день, или женитьба Фигаро». Все события в спектакле происходят в течение одного дня. Сердце интриги – Фигаро, камердинер графа. Это невероятно остроумный и мудрый человек, ближайший помощник и советник графа в обычное время, но сейчас впавший в немилость. Всё разворачивается вокруг требуемого графом Альмавива права первой ночи, которым он намерен воспользоваться взамен на разрешение заключить брачный союз между Фигаро и первой камеристкой графини Сюзанной. Узнав о планах графа, Фигаро клянётся обвести сластолюбивого графа вокруг пальца, взять в жены Сюзанну и не потерять приданого. Однако граф обладает неограниченной властью, распространяющейся на всё. Поэтому единственное, к чему может прибегнуть Фигаро, чтобы оказать хоть какое-то действие на графа, это устроить маскарад, в результате которого граф будет вынужден отказаться от своих намерений.

С помощью сценографии художник показывает нам разницу в отношениях двух пар – Фигаро и Сюзанны, а также графа и графини. Если отношения первой пары страстные и счастливые, то у второй пары чувства уже охладели. Эта разница видна в самом начале спектакля. Фигаро и Сюзанна ранним утром спят безмятежным сном в комнате. Ложе, где красиво раскинулись в дреме молодые влюбленные, плавно переходит в белоснежную легкую завесу, отделяющую авансцену от зрительного зала. Эта завеса выполняет несколько функций: скрывает основную часть сценического пространства от зрительских глаз, создавая эффект ожидания, и олицетворяет собой чистоту отношений Фигаро и Сюзанны. Что касается отношений графа и графини, то они представляют собой полную противоположность. По костюмам этих героев можно сделать вывод о том, что их брак истлел. Графиня предстает перед зрителями в ночном халате и косметической маске на лице, с помощью которой пытается сохранить свою красоту. Графиня хочет вернуть внимание мужа, но для него она больше не интересна, так как всё его нутро направлено на Сюзанну. Граф предстает перед зрителем в образе циничного человека, презирающего чувства других.

Оформление сцены решено по принципу обобщенного места действия. Когда белая ткань спадает, то зритель наблюдает перед собой открытое пространство. На полу лежит что-то похожее на чёрную плитку, на ней стоят несколько стульев, сделанных из металла и обтянутых ярко-красной кожей. На дальнем плане мы видим кровать с белым покрывалом, а над сценой висит не совсем обычная люстра, произведенная из жести и

всем своим видом наводящая нас на мысли о невидимой угрозе. Вещи отражают особый статус их владельцев и образ жизни, принятый в замке. Так, на сцене находится кровать, обозначающая различные места действия. Но самое главное то, что эта кровать представляет собой отражение этических норм, присущих жителям замка. Всё это приводит нас к выводу, что через сценографию художник передает своё отношение к тем ценностям и нормам морали, которыми живут герои пьесы Пьера Бомарше.

Мы показали, как «работает» сценография в спектакле на примере двух постановок. Рамки статьи не позволяют расширить анализ за счет рассмотрения других спектаклей, поэтому мы постараемся определить сценографические принципы Светланы Нестеровой, основываясь на собственных зрительских впечатлениях.

1. Центром сценографического решения является слияние архитектурного пространства, стилистика литературного материала, режиссерский замысел. Отсюда в спектакле на уровне визуального восприятия иногда присутствует незначительный творческий резонанс, особенно ярко проявляющийся в несовпадении ритмических структур спектакля: звукового и актерского уровней, с одной стороны, сценографического – с другой.

2. Ведущий принцип организации конфликта на сценографическом уровне – декоративный контраст. Впервые это было представлено в спектакле «Живи и помни» по произведению Валентина Распутина: в композиционном центре располагалась береза, окруженная черно-омертвевшей рекой, что воплощало идею любви вопреки войне, пересудам, совести. В другом спектакле – «Обыкновенная история» по роману И. Гончарова – мир поместья Адуевых и мир столицы представляли разделенными неровной линией. Такое противостояние рождало ощущение как связности детства и удавшейся карьеры Сашеньки Адуева, так и черты, переступив которую, герой утрачивал наивность и веру, превращаясь в манекен. В спектакле «Электра» контраст представлен через соотнесение плана, где располагались бюсты великих античных мыслителей (а может, и надгробные памятники), и уровня, где действия еще живых героев были окрашены импульсивностью, концентрацией на некоей одной страсти: власти, мести, любви. Такой принцип позволяет представить спектакль как драматический диспут. Об этом контрасте мы говорили, анализируя спектакль «Женитьба Фигаро».

3. Для оформления детского спектакля используется центровая установка, вокруг которой разворачивается действие: стол в «Что случилось с крокодилом», двухэтажная конструкция-сарай в «Путешествии

Нильса с дикими гусями», мост в «Мальчике-звезде». Такая организация пространства соответствует некоторым принципам режиссуры Латынниковой, для которой важно создавать сказку не через иллюзию, воспроизводя доподлинные места действия сказочного сюжета, а посредством моделирования игрового пространства, где обычные предметы превращаются в действующих лиц спектакля, что основано на включении воображения ребенка-зрителя. По-другому этот принцип работает во «взрослом» спектакле: в постановке «С вечера до полудня» стол, собирающий домочадцев, на самом деле является черной дырой, засасывающей всех героев, погружая в беспросветное эмоциональное прозябание.

4. Цветовое решение детерминировано жанром спектакля. Так, указанные «Живи и помни» и «Обыкновенная история» – «драмы совести», что потребовало резко контрастных цветовых соотношений. Сказки для детей созданы в ярко насыщенном колере, в чем, с одной стороны, воплощается праздничность истории, с другой – создается ощущение возникшего прямо сейчас: художником как бы наброшены небрежные мазки, обретающие очертания под световым пучком прожектора, которые получают действенное дыхание от присутствия актеров.

5. Костюмы – часть сценографии, они вписаны в структуру пространственного решения. Костюм не аутентичен бытовому, а выступает в своей художественной функции, позволяя одновременно обозначить эпоху, страну, характер персонажа. При этом костюм является несколько автономным от актера, рождая своеобразную ироническую ноту, в которой художник по костюмам воплощает свое отношение к спектаклю, к постановочной группе. Такой подход позволяет уйти от шаблонности костюмного решения и создать уникальный художественный продукт.

В заключение хотелось бы отметить, что творчество Светланы Нестеровой многогранно, поэтому имеется определенная перспектива в изучении ее творческой манеры. Например, интересно было бы подробнее рассмотреть творческий процесс рождения той или иной сценографии – от замысла до воплощения. Это позволило бы глубже понять «кухню» художника в театре, существующего в контексте эстетики репертуарного театра.

Список литературы

1. Забавин Г. Л., Ханова Д. А. Театр – дом чудес / беседу вела Д. А. Ханова // Архив Д. А. Хановой.
2. Коваленко С. С. Отражение ценностей современного российского общества в художественном оформлении спектакля «Безумный день»,

- или Женильба Фигаро» // Театр и драма: эстетический опыт эпохи: мат-лы Всерос. науч. конф., г. Новосибирск, 9 октября 2017 года / редкол.: Т. И. Печерская и др. – Новосибирск: НГТИ, 2018. – С. 49–58.
3. Нестерова С. В., Ханова Д. А. Сценография как часть жизни / беседу вела Д. А. Ханова // Архив Д. А. Хановой.
 4. Попова Н. С., Киселева В. А. Тенденции современной сценографии в творчестве художника Кемеровского театра для детей и молодежи Светланы Нестеровой // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: сб. ст. / гл. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: КемГИК, 2015. – Вып. 13: Диалог культур. – С. 62–72.

*Кемеровский государственный
институт культуры*

*Бондаренко Д. Е., студент,
Бураченко А. И., кандидат
культурологии, доцент*

СООТНОШЕНИЕ РЕЖИССЕРСКИХ ПРИЕМОВ И РЕЖИССЕРСКОГО РЕШЕНИЯ В ПОСТАНОВОЧНОЙ ПРАКТИКЕ

CORRELATION BETWEEN DIRECTOR'S TECHNIQUES AND DIRECTOR'S DECISION IN STAGING PRACTICE

В статье исследуется генезис приемов, а также их функциональный статус в постановочной деятельности режиссера. Авторами рассматривается связь приемов и режиссерского решения, в итоге – формулируется определение понятия «режиссерское решение».

Ключевые слова: режиссер, постановочные приемы, режиссерский замысел, репетиция, режиссерское решение.

The article examines the genesis of techniques, as well as their functional status in the director's production activity. The authors consider the connection between techniques and director's decision, as a result, a definition of the "director's decision" concept is formulated.

Keywords: director, stage techniques, director's concept, rehearsal, director's decision.

Режиссер, создавая спектакль, оперирует выразительными средствами различных видов искусства. Эти средства – своеобразные элементарные частицы, которые, сливаясь вместе, образуют целое – спектакль.

Процесс создания спектакля состоит из нескольких этапов. На каждом этапе режиссеру необходимо решить несколько задач, образующих в конечном итоге некий художественный продукт. Возникшую целостность принято называть *режиссерским решением*. Оно многосоставно и в целом отвечает за то, как зритель будет воспринимать постановку, то есть режиссерское решение одновременно служит и шифром, и ключом к нему.

Как известно, режиссерское искусство имеет более чем вековую историю. Пройдя множество этапов становления, режиссура накопила значительный опыт постановки спектаклей, заняла ведущее положение в театре. При этом очевидно, что теория режиссуры имеет множество белых пятен. Если можно обнаружить значительное количество направлений режиссерского творчества, то изучение интегральных характеристик, объединяющих общие закономерности постановочного искусства, – процесс становящийся. Таким образом, актуальность нашего исследования связана с необходимостью укрепления теоретического арсенала режиссуры, что важно как для критического и исторического ее анализа, так и для педагогического процесса – воспитания режиссеров.

Как нам кажется, рефлексия относительно понятия «режиссерское решение» – одно из востребованных явлений в театральной практике. Опыт XX века дал основу, школу, современная же художественная практика пытается выйти за пределы пройденного, и возникают эксперименты, требующие объяснения и, в том числе, уточнения технологии. Поэтому попытка размышления о заявленном понятии позволит нам обнаружить необходимые лекала для изучения современных театральных экспериментов.

В докладе на конференции «Культура и искусство: поиски и открытия» в 2019 году мы рассмотрели особенности режиссерского приема как конструктивной единицы в деятельности постановщика [1]. Логично, что рассмотрение «режиссерского решения» через «режиссерский прием» позволит обнаружить необходимую соподчиненность указанных категорий. Таким образом, целью нашего исследования стал анализ взаимодействия режиссерского приема и режиссерского решения в процессе создания спектакля, задачи исследования выглядят следующим образом:

- выяснить функциональный уровень режиссерских приемов;
- выявить роль приемов в формировании режиссерского решения;
- дать определение понятия «режиссерское решение».

В своей работе мы будем опираться на опыт режиссеров-теоретиков (см. [2; 3; 4]), который имплицитно содержится в наших размышлениях.

Спектакль представляет собой динамическую систему взаимоотношений помещенных в специальные (художественные) пространство и длительность актеров и зрителей. Отсюда следует, что режиссер, как создатель спектакля, это организатор пространства, времени, актера и зрителя. В отличие от пространственных (живопись) или временных (литература) видов искусств театр, с одной стороны, хронотопичен по своей природе, с другой стороны, помимо центрального – актерского – пользуется выразительными средствами иных видов искусств, делая их слугами собственного языка. Задача режиссера на основе художественного синтеза создать целостный продукт. Исходя из этого мы определяем режиссерский прием как *способ перевода различных языков (драматургического, сценографически-пространственного, звукового, актерского) на язык сценического действия*. Другими словами, режиссерский прием – это способ конвертации активности постановочного материала; и в пьесе, и в актере режиссер пытается обнаружить такие моменты, которые позволят создать оригинальное произведение искусства, отражающее определенную систему восприятия мира.

Ранее мы уже произвели первичную классификацию приемов по критериям «разовый – уникальный – универсальный», представив четыре группы по тем сферам, с которыми режиссер «работает»:

1) «реальность»: осуществляется и поиск актуальности будущего спектакля, и организация постановочного текста вне пьесы или инсценировки;

2) «литературный материал»: перевод искусства слова на язык сцены;

3) «актер»: поиск органичного воплощения персонажей;

4) «зритель»: превращение публики в соучастника действия (см. [1]).

Однако эта классификация в большей степени ориентирована на описательный способ представления результатов постановочной деятельности. Если мы предполагаем выяснить связь приема и решения, то нам необходимо обратиться к другим подходам к объяснению механизмов оперирования приемами.

У каждого режиссера имеется определенный набор приемов, своеобразный багаж, которым он пользуется в своей деятельности. На генетическом уровне приемы могут быть:

1) *заимствованными* (некритически переносятся из одной постановки в другую, что в итоге приводит к самоповтору, это также характерно для любительского театра, когда копируется опыт профессиональной сцены),

2) *переданными «по наследству»* (это своеобразный «золотой запас» любого постановщика, данные приемы составляют «школу» и переходят от мастера к ученику),

3) *обретенными* (возникают в результате опыта собственных постановок, формируют уникальную постановочную манеру),

4) *украденными* (как правило, заимствуются у коллег по цеху, но не «слепо», а получают развитие в новой постановке),

5) *возникшими «вопреки»* (при первом взгляде как будто отрицающие «школу», но, как оказывается, со временем ее оживляющие).

Как уже было сказано, в этой классификации приемы – постановочный багаж, актуализируемый в работе над новым художественным проектом. Однако постановка спектакля – это не просто совокупность (может, и удачных) приемов. Полагаем, что селекция приемов формирует режиссерское решение, то есть при разработке макета постановки режиссер помимо экспликации содержательных моментов планирует и то, как они будут воплощаться, посредством каких приемов. Достигнув цельности в итоговом решении постановки, воплощаемом в интегральных категориях «образ спектакля» и «идея спектакля», режиссер осуществляет ревизию приемов, отбор наиболее конструктивных с точки зрения идеального воплощения замысла. Другими словами, приемы виртуальным способом помогают сконструировать проект будущего спектакля, и уже потом проект, называемый «режиссерское решение», определяет этап воплощения в репетиционном процессе. Это качество режиссерского решения мы определяем, как *конструктивное*.

Рассмотрим «жизнь» приемов в период подготовки спектакля, то есть функциональное применение приемов для формирования режиссерского решения. Если говорить конкретнее, то период создания спектакля можно определить через следующие этапы:

1. Формирование замысла

– разработка постановочного материала (анализ литературного источника, предполагаемых условий постановки: сценического пространства, возможностей труппы, зрительского адреса и пр.);

– экспликация готового замысла.

2. Воплощение замысла

– поиск пространственного (сценография) и временного (музыка) соответствия замыслу;

– работа с актером;

– сведение в целостное произведение.

3. Показ на зрителя

4. Постспектакльная корректировка

Именно рассмотрение того, как возникает решение, позволяет проявить функциональный аспект оперирования приемами. Попробуем представить наши размышления в виде схемы (см. рис. 1). Анализируя эту схему, мы можем отметить, что режиссерское решение – это не некий законченный и единичный элемент, возникающий в период проектирования спектакля и инвариантный на протяжении всего репетиционного этапа. Режиссерское решение имеет три измерения.

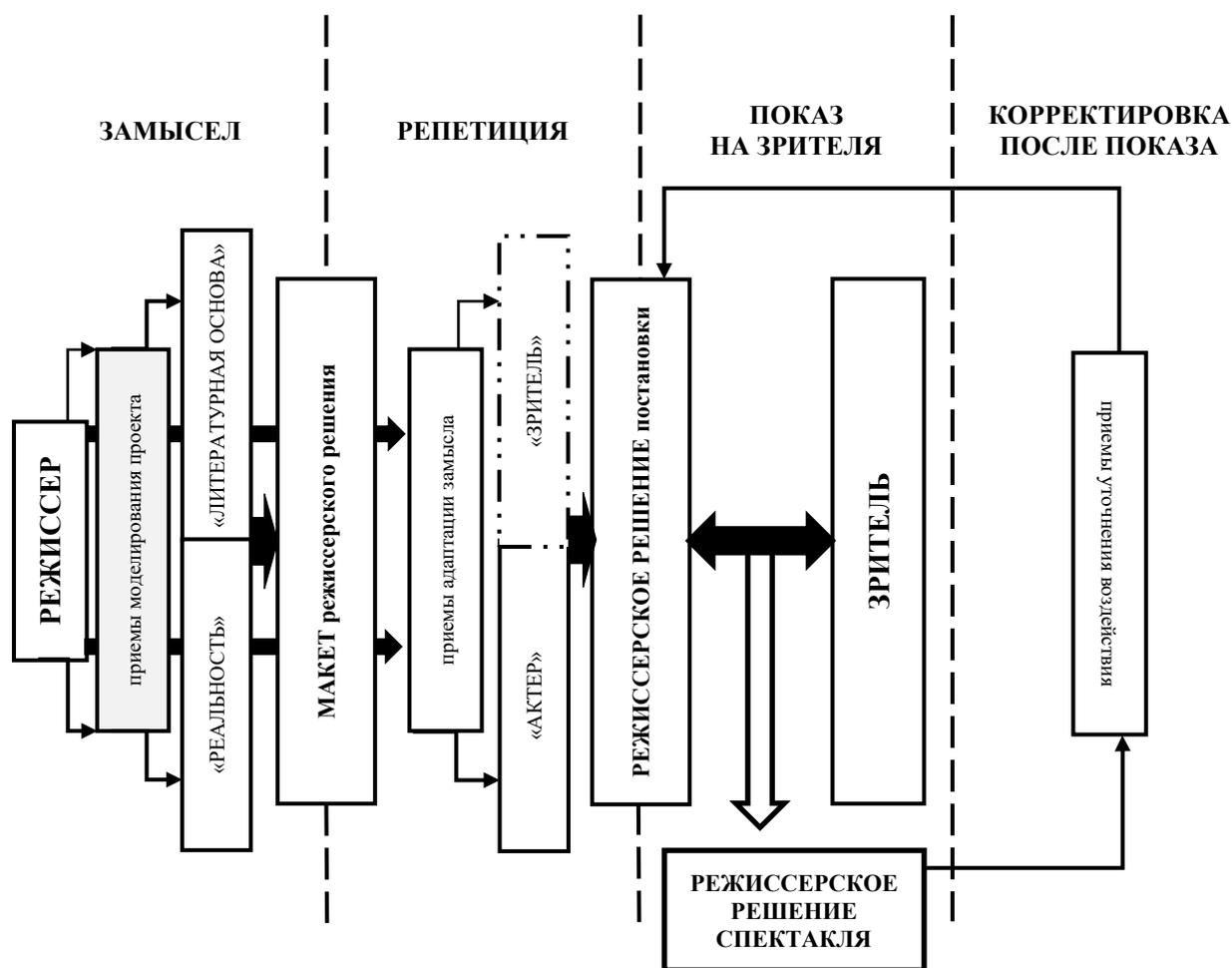


Рисунок 1. Схема корреляции приемов и уровней режиссерского решения

После анализа и переработки при помощи приемов моделирования режиссером «реальности» и «литературного материала» возникает **макет режиссерского решения**, некий умозрительный прообраз постановки (это может быть выражено в экспликации, в сценографических, костюмных эскизах, в набросках мизансцен и пр.). Именно этот макет становится основой в работе со всеми участниками постановочной группы: сцено-

графом, костюмером, светохудожником, композитором, актерами. Этот продукт в своем роде является пограничным, он – итог, через него осуществляется переход от индивидуальной режиссерской разведки умом будущего спектакля к практическому его осуществлению.

Как только начинается процесс физического воплощения замысла, «режиссерское решение как макет» трансформируется во второе состояние – **режиссерское решение постановки**. Режиссер, встречаясь с исполнителем, видоизменяет свой «макет», то есть к моменту окончания репетиций режиссерский замысел проходит процесс мутации, «пропускается» через актера. Зритель, как это ни парадоксально, в данный период тоже оказывает влияние на постановку, правда, его воздействие, скорее, виртуально: будущий (идеальный) зритель выступает своеобразным ориентиром для режиссера, помогает совершить адекватную селекцию выразительных средств в момент репетиции. Можно сказать, что режиссер мысленно примеряет на себя роль зрителя и проверяет эффективность приемов, формирующих решение.

Следует отметить, что в дорепетиционный период (разработка и утверждение замысла) постановщик использует приемы, работающие с «реальностью» и «литературным материалом». Здесь, как было сказано, режиссер проектирует «макет» постановки, воплощающий художественную идею. Если же взглянуть на период воплощения замысла, то приоритетными будут приемы, оперирующие с «актером» и «зрителем», а другие два типа становятся имплицитными. Безусловно, если на этапе репетиций возникают трудности, то постановочная группа будет вынуждена вернуться к анализу первых двух сфер, то есть они актуализируются. Тут, к примеру, обращаются к тексту драматурга, проверяя логику поведения персонажа, или анализируют ситуации, произошедшие в реальности с актером или режиссером. Другими словами, режиссер в период работы над будущим спектаклем, отталкиваясь от собственного замысла, не в порядке очередности использует те или иные приемы, а устанавливает для каждой группы приемов необходимый режим, что характеризует такой процесс применения как *мобильный*.

Продолжим анализ схемы. В результате столкновения и взаимовлияния двух объектов (постановки и реального зрителя) возникает третий уровень исследуемого нами феномена – **режиссерское решение спектакля**. Именно его отчетливо фиксируют проницательные критики, анализируя то, в какие отношения вступает режиссерский замысел и постановка со зрительным залом. И если отношения сложились, то возника-

ет уникальный феномен тишины в зрительном зале, когда все зрители, сливаясь, воспринимают спектакль едино. В случае, когда режиссерское решение спектакля не дает целостности восприятия, возникает повод для переработки его на этапе постспектакльной корректировки. Этот этап реализуется при помощи приемов уточнения и отсылает постановщика к работе над решением на момент его второго состояния.

Таким образом, объединив все вышесказанное, дадим определение понятию «режиссерское решение». **Режиссерское решение** – совокупность примененных, специально отобранных режиссером приемов, объединенных вокруг определенной художественной идеи; режиссерское решение выполняет конструктивную функцию в процессе создания и показа спектакля. Как правило, режиссерские решения в нескольких спектаклях одного постановщика бывают схожими, что говорит об индивидуальном качестве приема для каждого режиссера. Но это не означает, что схожесть решений – это только лишь комбинация тех или иных приемов. Эстетическая схожесть спектаклей зависит от множества «стихийных» факторов, возникающих на всех этапах создания постановки и «жизни спектакля» на зрителе.

В дальнейшем наше исследование может стать почвой для классификации режиссерских решений, а также возможностью подобраться к созданию формулы функционирования этого инструмента. Теоретическое осмысление, проверенное богатым вековым опытом режиссерской практики, позволило бы разработать технологию данного макроэлемента постановочной деятельности, что привело бы к созданию своеобразной методической рекомендации, помогающей начинающим режиссерам в моделировании режиссерского решения.

Список литературы

1. Бондаренко Д. Е., Бураченко А. И. Режиссерский прием: опыт первичной классификации // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст. / редкол.: В. Д. Пономарев (гл. ред.) и др. – Кемерово: КемГИК, 2019. – С. 59–65.
2. Георгий Товстоногов репетирует и учит / сост. Е. И. Горфункель. – СПб.: Балтийские сезоны, 2007. – 607 с.
3. Туманишвили М. И. Введение в режиссуру. (Пока не началась репетиция). – М.: Театр «Школа драматического искусства», 2003. – 269 с.
4. Рехельс М. Л. Режиссер – автор спектакля: этюды о режиссуре. – Л.: Искусство, 1969. – 230 с.

ГОТОВНОСТЬ ПОСТАНОВКИ: ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕЖИССЁРСКИХ АВТОКРИТЕРИЕВ

PRODUCTION READINESS: STEPS FOR FORMING DIRECTOR'S SELF-ASSESSMENT CRITERIA

В статье рассматривается процесс формирования у студентов собственных критериев качества готовой постановки. Принципы, которыми руководствуется студент при оценивании собственной постановки, формируются в учебном процессе и зависят от установок различных референтных групп.

Ключевые слова: режиссер, автокритерии, постановка, учебный процесс режиссеров.

The article discusses the process of forming students' own quality criteria of finished production. The authors note the principles forming in the educational process and depending on the attitudes of different referent groups; the student follow these principles in assessing his own production.

Keywords: director, self-assessment criterion, staging, educational process of directors

За время обучения студенты профиля «Руководство любительского театра», помимо всего прочего, должны освоить основной фундамент постановочного искусства. Поэтому художественная часть образования характеризуется особой системой, где студент-режиссер совместно с однокурсниками-актерами под руководством педагогов осуществляют постановку различных учебно-художественных форм: номера, этюда, инсценировки, отрывка из пьесы, спектакля. Такой подход обусловлен не только традицией кафедры, но и соответствует основному педагогическому принципу, когда постижение основ профессии осуществляется через углубление и расширение учебных задач. К тому же в этом подходе зафиксирован и художественный принцип, позволяющий пройти путь от зарисовок и фрагментов будущего спектакля к завершеному целостному театральному произведению. Эта технология, повторим, подробно разработана, но, как нам кажется, финальный этап творческой работы – самоанализ режиссера о готовой постановке – не получил должного осмысления. Поэтому в данной статье мы рассмотрим параметры готовно-

сти постановки, которыми оперирует режиссер, мы их определили, как *автокритерии*.

Автокритерии формируются у будущих постановщиков:

- 1) в процессе выполнения творческих заданий,
- 2) в период, когда преподаватели решают судьбу работы – будет ли завершен ее постановочный цикл или она будет отбракована,
- 3) в финале, когда подводятся итоги работы за семестр (учебный год).

Далее мы представили выявленные в процессе ретроспективного самоанализа критерии, которыми руководствуются педагоги курса, выпускающегося в 2020 году (художественный руководитель С. Н. Басалаев, педагоги по режиссуре и актерскому мастерству И. А. Крылов, Н. В. Амзинская).

При отборе постановок педагоги руководствуются следующими критериями:

1. Качество игры актёров.
2. Внятность и разработанность режиссёрского языка.
3. Наличие жанрового решения.
4. Четко простроенная сценическая история.
5. Композиционная целостность.
6. Оригинальная художественная форма, соответствующая содержанию.
7. Степень готовности работы.
8. Соответствие срокам исполнения.

Параметры, характеризующие качество работы актёров в постановке:

1. Разработанность литературной основы, погруженность в нее исполнителя.
2. Способность к саморежиссуре в данной роли.
3. Художественное решение образа персонажа.
4. Выразительное пластическое решение персонажа.
5. Соответствие жанру.

Именно процесс присвоения данных критериев и стал предметом нашего рассмотрения.

Целью нашего исследования является *выяснение специфики формирования автокритериев в процессе обучения*.

Задачи можно сформулировать следующим образом:

- 1) обозначить различия понятий «постановка» и «спектакль»;
- 2) определить специфику учебного процесса режиссеров;
- 3) выявить этапы формирования автокритериев.

Основным методом исследования стало *самонаблюдение*. Наши наблюдения и размышления корреспондируют с работами следующих режиссеров-педагогов: Г. А. Товстоногова [1], М. В. Сулимова [3], М. И. Туманишвили [4] и других, преподающих в настоящее время в ГИТИСе [2].

Мы считаем, что процесс формирования критериев трехсторонний, где доминирующими элементами являются основные *педагоги, студенты*, у этих педагогов обучающиеся, и *среда*.

В первую очередь нам необходимо развести два существенных понятия, часто употребляющиеся как синонимы, – «постановка» и «спектакль». Для этого обозначим основные этапы работы над спектаклем.

- 1) формирование режиссерского замысла;
- 2) репетиционный период;
- 3) показ на зрителя;
- 4) анализ после спектакля.

Мы утверждаем: на третьем этапе *возникает* феномен спектакля, который можно определить, как взаимодействие постановки, то есть того, что создавалось на первом и втором этапах, и зрителя. Другими словами, *постановка* – это готовый продукт творческого коллектива, созданный под руководством режиссера, а *спектакль* – это взаимокоммуникация постановки и зрителя; на репетициях *моделируется* будущий спектакль, на спектакле апробируется *найденный во время репетиций* вариант постановки. Последний – четвертый – этап связан с анализом того, насколько постановка «пригодилась» для успешного течения спектакля, ведь, как известно, при «разборе полетов» после премьеры обсуждаются ситуации конкретного контакта со зрителем, ревидируется опыт постановочной работы.

В период обучения режиссеров в указанные этапы добавляются промежуточные моменты, связанные с решением разнообразных задач. Во-первых, студент осваивает выразительные (постановочные) средства театра. Во-вторых, обретает навык организации командной работы. В-третьих, у него формируется арсенал приемов воздействия на зрителя, помимо художественного момента содержащий в себе и мировоззренческие параметры. Эти задачи дополняются некоторыми существенными действиями. Для описания этих действий необходимо наделить особыми ролями педагогов и студентов.

Педагог (основной) выступает *«знатоком»*, он владеет технологией создания спектакля, способен к творческому восприятию студенческих

работ, знает специфику созидательной работы. Студент является «**подмастерьем**», в его умения входит способность к адекватному восприятию заданий и рекомендаций педагогов, целеустремленность в достижении успешного результата, искусство создания творческой атмосферы, приводящей к появлению оригинального продукта.

Данный процесс формирования критериев погружен в среду, в отличие от «знатоков» ориентирующуюся не на постановку, а на спектакль, то есть готовый результат учебно-постановочной работы. Среду в вопросе формирования автокритериев можно представить через следующих участников:

- **референтное лицо** творческого объединения, откуда пришел студент, здесь аккумулирован бэкграунд студента,
- **педагоги по специальным предметам**, осуществляющие творческое консультирование,
- **педагоги кафедры**, представляющие компетентное мнение,
- **педагоги общеобразовательных дисциплин**, высказывающие аргументированное, но общегуманитарное мнение,
- **студенты-старшекурсники**, прошедшие этап обучения, выступающие «бывалыми», советчиками,
- **зрители**, посетившие показ.

К привходящим факторам формирования критериев готовности необходимо отнести посещение показов других курсов, а также зрительский опыт, связанный с просмотром спектаклей профессиональных театров.

Теперь рассмотрим нашу систему в динамике – процесс работы студента над постановкой. Обозначим узловые точки формирования автокритериев (выделено курсивом).

I. Формирование режиссерского замысла:

- 1) *подготовка и объяснение творческого задания педагогами;*
- 2) выбор материала студентами в соответствии с творческим заданием;
- 3) защита материала у педагогов;
- 4) утверждение материала для выполнения творческого задания.

II. Репетиционный период:

- 5) распределение репетиционного времени студентами;
- 6) выполнение ими творческого задания в процессе репетиции;
- 7) создание каркаса постановки;
- 8) первый показ на педагогов;

9) анализ результатов первого показа, формулирование рекомендаций;

10) работа студентов над внедрением рекомендаций педагогов;

11) второй показ на педагогов;

12) отбор удачных работ для совместных с педагогом репетиций;

13) подготовка к репетиции с педагогом;

14) репетиция с педагогом;

15) совместный просмотр обоими педагогами результата репетиций студенческих работ;

16) отбор наиболее успешных работ;

17) подготовка показа на зрителя.

III. Показ на зрителя

IV. Анализ после спектакля.

18) самоанализ студентов по поводу проделанной работы;

19) сообщение мнения кафедры о результатах показа;

20) подведение итогов выполнения творческих заданий.

Можно сказать, что формирование автокритериев проходит через несколько этапов:

– **номинальный**: педагогами декларируются параметры успешного выполнения задания (п. п. 1, 4);

– **самопогружения**: студенты сами «нарабатывают» критерии (п. п. 2, 3, 5–8, 10, 11);

– **контрольный**: сверка с требованиями педагогов (п. п. 9, 12, 16);

– **контактно-практический**: апробация критериев в процессе работы с педагогом (п. п. 13–15, 17);

– **итоговый**: анализ адекватности выполненного задания сформулированным критериям, их закрепление (п. п. 18–20).

Как мы видим, этапы формирования автокритериев расположены нелинейно, тот или иной момент актуализируется на различных участках выполнения учебного задания.

В целом можно отметить, что выработка у студентов автокритериев – процесс не настолько однозначный, потому как главным его условием является *интериоризация*, с одной стороны, протекающая индивидуальными маршрутами, с другой стороны, зависящая от выработанной системы перевода критериев, задаваемых «средой», на язык параметров, сформулированных педагогами-знатоками.

В дальнейшем интересно было бы произвести замеры сформированности критериев на всех этапах обучения.

Список литературы

1. Георгий Товстоногов репетирует и учит / сост. Е. И. Горфункель. – СПб.: Балтийские сезоны, 2007. – 607 с.
2. Мастерство режиссера. I–V курсы: учеб. пособие / ред.-сост. С. В. Женовач и др. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: ГИТИС, 2016. – 390 с.
3. Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. – 574 с.
4. Туманишвили М. И. Введение в режиссуру. (Пока не началась репетиция). – М.: Театр «Школа драматического искусства», 2003. – 269 с.

*Кемеровский государственный
институт культуры*

*Каленский В. А., студент,
Проконова Н. Л., доктор
культурологии, доцент*

ВОСПИТАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ВНИМАНИЯ СРЕДСТВАМИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ИГРЫ

TRAINING STAGE ATTENTION BY MEANS OF FOLKLORE GAME

В статье рассматривается возможность адаптации фольклорной игры к воспитанию сценического внимания; аргументируется эффективность применения игрового метода в детских творческих коллективах. На материале фольклорной игры «Казачьи разбойники» авторами выявляются возможности развития сценического внимания как элемента актёрской психотехники; решаются задачи, связанные с уточнением качеств фольклорной игры, способствующих формированию навыков сценического внимания, с условиями применения фольклорной игры как упражнения, отрабатывающего навыки сценического внимания.

Ключевые слова: сценическое внимание, актёрское мастерство, фольклорная игра, театральная педагогика.

The article considers the possibility of adapting folklore game to training stage attention. The authors prove an efficiency of using the game method in children's creative teams. The material of the folklore game "Cossacks-robbers" reveals the possibilities of developing stage attention as an element of actor's psychological technics. The article solves the problems of clarifying the

qualities of folklore games contributing the formation of stage attention skills; and using the folklore games as exercises training out the stage attention skills.

Keywords: stage attention, acting skills, folklore game, theater pedagogy.

Значимую роль в развитии актерской психофизики играет воспитание навыков сценического внимания. Для их формирования театральной педагогией разработано немало способов. Одним из них является способ воспитания навыков сценического внимания посредством игры, игрового метода.

Игровой метод опирается на этюдную тренировку и содержит много достоинств. Он активно разрабатывался российской театральной педагогией во второй половине XX столетия, причем в большей степени в аспекте обучения сценической речи. Целесообразность упражнений игрового метода виделась в отвлечении внимания обучающихся от работы органов голосообразования. В речевом аспекте театральной педагогией игровой метод получил наиболее обоснованное научно-теоретическое и практическое подтверждение в работах З. В. Савковой [5], Б. А. Матанова [1], Ю. А. Васильева [2]. Интересную мысль об игровом методе высказал профессор А. Н. Куницын, который являлся учеником М. И. Кнебель, возглавлял кафедру сценической речи Ленинградского государственного института театра музыки и кинематографии¹. Он отмечал: «Игра, шутка, целесообразное, оправданное практическими задачами, движение – все, что ставит организм студента в положение, необходимое для лучшего естественного звучания – все это возможно увидеть в начальных упражнениях по голосу» (цит. по [4, с. 133–134]). Однако подробных работ, посвященных использованию игрового метода в преподавании актерского мастерства, немного. Имеющиеся материалы освещают его применение в большей степени в детских творческих коллективах [6]. При этом опубликованные учебно-методические работы явно не покрывают всех возможных направлений его применения. Кроме того, остается неисчерпанным значительный потенциал фольклорной игры как основы для разработки упражнений игрового метода. Адаптация фольклорной игры под задачи воспитания конкретных аспектов актерской психофизики видится очень перспективной, открывающей новые горизонты развития игрового метода.

¹ В настоящее время Ленинградский государственный институт театра музыки и кинематографии именуется Российским государственным институтом сценических искусств (РГИСИ).

Уточним, что в специальной литературе работ, аргументировано освещающих технологию применения фольклорных игр в целях развития конкретных аспектов актерской психофизики, учитывающих особенности возрастных категорий, явно недостаточно. Актуальность развития игрового метода на основе фольклорных игр возрастает в условиях современной культуры. Дело в том, что развитие современной театральной педагогики в настоящее время происходит, с одной стороны, под влиянием постдраматизма и воздействием повседневной культуры, а с другой – в контексте установок на сохранение традиционных ценностей. Решению проблемы может способствовать развитие игрового метода посредством адаптации к задачам театральной педагогики фольклорных игр как части ресурсов традиционной культуры. Такой аспект актерской психофизики как сценическое внимание признан значимым разделом в обучении сценическому мастерству. В отработке навыков сценического внимания может быть использован ресурс фольклорных игр. Расширение учебно-методического арсенала театральной педагогики за счет создания упражнений, опирающихся на фольклорные игры, интересно и целесообразно. Полагаем, поиск адаптации фольклорных игр к задачам театральной педагогики достаточно актуален.

Цель настоящей работы связана с раскрытием потенциала фольклорной игры в качестве основы упражнений на развитие сценического внимания как элемента актёрской психотехники. В рамках статьи не представляется возможным охватить большое количество игр, поэтому сосредоточим внимание лишь на одной. Изберем в качестве эмпирического материала фольклорную игру «Казачьи разбойники», полагаем, что в ней присутствует значительный потенциал для воспитания сценического внимания [3]. На материале фольклорной игры «Казачьи разбойники» решим задачи, связанные с целью настоящей работы. В качестве таких задач видятся: выявление качеств фольклорной игры, способствующих формированию навыков сценического внимания; уточнение условий применения фольклорной игры как упражнения, отработывающего навыки сценического внимания.

Как уже было отмечено выше, выбор фольклорной игры «Казачьи разбойники» обусловлен ресурсом для формирования навыков сценического внимания. Доказательством служат особенности этой игры, связанные с ее условиями. Например: необходимость наблюдать за особыми действиями участников игры с целью выявления слова-пароля (или дей-

ствия-пароля), концентрироваться и распознавать соперников; вступать в парное и коллективное взаимодействие. Указанные особенности, связанные с условиями игры, корреспондируют с задачами воспитания навыков сценического внимания. Это обстоятельство служит основанием для использования названной фольклорной игры в качестве основы тренировочного упражнения, отрабатывающего навыки сценического внимания.

Однако эффективность применения указанной фольклорной игры как упражнения, отрабатывающего навыки сценического внимания, требует уточнения ее использования в ситуации театрального тренинга. Здесь отметим, что к принципиальным отличиям актёрского упражнения от фольклорной игры относится то, что действия осуществляются в условиях учебной аудитории, контролируются педагогом, имеют точную цель. К задачам упражнений на сценическое внимание относятся: отработка навыков сосредоточения на конкретном объекте внимания, развитие способностей одновременного удержания нескольких объектов внимания, воспитание готовности к парному и коллективному взаимодействию, а также к быстрому реагированию и принятию решений. С учетом названных задач фольклорная игра «Казачьи-разбойники» была адаптирована к актерскому тренингу, а ее описание оформлено как упражнение на воспитание навыков сценического внимания.

Процесс выполнения упражнения «Казачьи-разбойники» на основе фольклорной игры состоит из трех этапов. Первый этап предполагает установление предлагаемых обстоятельств (объяснение сути и правил процесса отработки навыков сценического внимания посредством игры). На данном этапе устанавливаются предлагаемые обстоятельства, поясняется конфликт, формулируются задачи партнерского взаимодействия. Согласно предлагаемым обстоятельствам все участники упражнения делятся на: «казаков», «сторожей», «разбойников». Осуществляется распределение ролей между участниками. Здесь важно, чтобы распределение участников на «казаков», «сторожей» и «разбойников» происходило тайно. В связи с этим предлагается использовать метод жребия, обеспечивающий неразглашение распределенных ролей, то есть участники не знают, кто есть кто. Это обеспечивает условия для повышенной концентрации внимания и сосредоточения на партнерах. Конфликт состоит в противостоянии «казаков» и «разбойников». Задача «казаков» – вычисление «разбойников». В свою очередь, задача «разбойников» состоит в том, чтобы избежать обнаружения себя «казаками». В связи с этим одна из задач партнерского

взаимодействия поясняется, как сосредоточение на противниках по игре с целью распознавания их принадлежности к командам «казаков», «сторожей» или «разбойников». Для «разбойников» избирается один общий (что важно!), но малозаметный знак (жест), который известен всей команде. Таким знаком могут служить: движения пальцами рук, постукивание зубами, моргание и т. д. При этом «казаки» не знают условного, избранного знака «разбойников». Конкретной задачей «казаков» является разгадывание, обнаружение этого условного, избранного знака «разбойников». «Разбойники» используют избранный знак (жест) максимально незаметно. Для усложнения условий выполнения упражнения «разбойникам» может быть дано задание поменять этот знак (жест) через определённый период времени (или по сигналу педагога). Позже «разбойники» должны будут назвать все свои знаки (жесты) по порядку. Для ещё большего усложнения, а также обеспечения заинтересованности участников упражнения эти знаки (жесты) могут содержать какой-либо общий посыл или действие. Это послужит своего рода паролем «разбойников», который «казаки» обязаны будут разгадать.

Второй этап выполнения упражнения связан уже с самим процессом отработки навыков сценического внимания. Участники начинают движение по учебной аудитории и знакомятся. «Казаки» осуществляют «задержание» «разбойников». «Арестованные» прикрепляются к «сторожам» и ходят вместе с ними, без права отойти. С помощью определённого жеста, например, моргания, или прикосновения к спине, или подножки осуществляется «задержание». Также «арестом» может служить жест, являющийся общим для «разбойников». Причем «взятие под стражу» засчитывается только в том случае, если использован верный знак (жест). Не пойманные «разбойники» имеют право освободить «пленных», моргнув два раза «сторожам». «Разбойник» считается освобожденным при условии, если «сторож» был определен верно. Также возможна еще одна вариация «задержания»: пойманные «разбойники» прекращают жестикулировать. В этом случае им позволено попросить о спасении товарища по команде посредством мимики. Второй этап выполнения упражнения завершается по решению педагога.

Третий этап предполагает анализ выполнения упражнения. Участники, игравшие роль «казаков», поясняют разгаданные жесты «разбойников», а также называют пойманных «разбойников». Здесь также важна степень проявленного участниками внимания. На этом этапе выясняется

объем подмеченных участниками упражнения особенностей своего поведения и действий своих партнеров. Критериями верно выполненного упражнения являются: 1) разгаданные жесты соперников, 2) количество подловленных на невнимании партнеров, 3) количество названных подробностей в поведении партнеров.

Как видим, адаптация фольклорной игры «Казачьи-разбойники» к актерскому тренингу требует соотнесения всего процесса ее проведения с задачами воспитания навыков сценического внимания и условиями учебного занятия. Представленный вариант упражнения был апробирован в течение двух лет, с 2018 года, в арт-студии «Город солнца» (г. Кемерово). В качестве эксперимента упражнение на основе фольклорной игры «Казачьи-разбойники» применялось на занятиях по актёрскому мастерству с детьми, занимающимися эстрадным вокалом. Названное упражнение намеренно (для выявления эффективности и целесообразности применения) проводилось лишь в одной из групп арт-студии «Город солнца». Возраст участников этой группы – от 7 до 9 лет. Занятия по актёрскому мастерству продолжительностью один час проводились раз в неделю. Упражнение на основе фольклорной игры «Казачьи-разбойники» использовалось в тестируемой группе на каждом занятии. Результатом применения названного упражнения явилось: 1) усиление интереса участников к занятиям актерского мастерства; 2) изменение качества сценического внимания участников (дети быстрее концентрировались на поставленной задаче, более длительный период удерживали высокий уровень сосредоточенности); 3) повышение уровня парного и коллективного взаимодействия (причем не только на сцене, но и в обычной жизни); 4) рост посещаемости занятий (в указанной группе частота посещения занятий по сравнению с другими группами арт-студии «Город солнца» выросла на 15 %); 5) успешность в сценических выступлениях на конкурсах разного уровня (ансамбль «Улица надежды», с участниками которого проводилось названное упражнение, жюри конкурса отметило дипломом лауреата II степени).

Конечно, одного упражнения явно недостаточно для всесторонней аргументации эффективности тренировки навыков сценического внимания при помощи фольклорных игр. Но уже и один из приведенных примеров свидетельствует о перспективности развития методического направления, связанного с разработкой упражнений на основе фольклорных игр. Полагаем, что наиболее целесообразно применение такого рода уп-

ражнений для начальных этапов обучения актерскому мастерству. Подобные упражнения особенно органичны для применения в детских творческих коллективах. Игровые упражнения содержат в себе не только возможности отработки профессиональных навыков актерского мастерства (усвоение особенностей поведения в предлагаемых обстоятельствах, взаимодействие в условиях сценического конфликта, выполнение творческих задач), но и знакомство с традициями народной культуры.

Список литературы

1. Матанов Б. А. Игра как средство воспитания техники сценической речи: дис. ... канд. искусствоведения. – Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1971. – 192 с.
2. Васильев Ю. А. Голосоречевой тренинг: учеб. пособие. – СПб.: СПАТИ, 1996. – 189 с.
3. Правила игры «Казачи-разбойники» [Электронный ресурс]. – URL: <https://womanadvice.ru/kazaki-razboyniki-pravila-igry> (дата обращения: 12.03.2020).
4. Прокопова Н. Л. Становление современной школы сценической речи: Из опыта С.-Петербур. театр. шк.: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: С.-Петербур. гос. акад. театр. искусства, 1999. – С. 133–134.
5. Савкова З. В. Как сделать голос сценическим. – М.: Искусство, 1968. – 128 с.
6. Шутова Н. Ю. Театральные игры: метод. пособие. – Иваново: Окмцкт, 2018. – 32 с.

Раздел 4. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

*Омский государственный
университет
имени Ф. М. Достоевского*

*Яковлева А. И., студент,
Павлов А. Ю.,
старший преподаватель*

К ВОПРОСУ О ТОЛЕРАНТНО ОРИЕНТИРОВАННЫХ ИГРАХ В СОВРЕМЕННЫХ ПРАЗДНИКАХ (НА ПРИМЕРЕ ОМСКА И ОМСКОЙ ОБЛАСТИ)

TOLERANT-ORIENTED GAMES IN MODERN HOLIDAYS (OMSK AND OMSK REGION)

Статья посвящена изучению проблем трансляции толерантности с помощью игр в контексте современной праздничности на территории Омска и Омской области.

Ключевые слова: толерантность, современная праздничная культура, игра, игры народов мира.

The article studies the problems of synthesis tolerance through games in the context of modern holiday in the territory of Omsk and Omsk region.

Keywords: tolerance, modern holiday culture, game, games of the world's peoples.

Толерантность все больше становится одной из основных универсальных ценностей, условием мира и развития народов. Обществу, веками жившему по установке, что люди неравны, тяжело перестроиться. Поэтому необходимо постоянно укреплять дух толерантности, формировать отношения открытости и взаимоуважения, причем не только среди отдельных людей, но и в семье, общине, коллективе. Праздник, как социокультурный феномен, способен формировать дружеские отношения между людьми, объединять представителей разных возрастов, религий и национальностей. Но как подойти к нему с точки зрения воспитания толерантности? Этот вопрос стал своеобразным мотивом нашего исследования, цель которого – обосновать способность праздников и игр воспитывать толерантное отношение внутри многонациональных групп и сообществ.

В данном случае нами предлагается *гипотеза* исследования: успешность решения проблем толерантности связана с трансляцией форм принятия иных культур на психологическом уровне и использованием праздника как социокультурной формы объединения.

В качестве *объекта исследования* выступает влияние праздничной культуры на общественное сознание, а *предмет исследования* – игра как форма культурно-воспитательной работы.

Понятие «толерантность» используется в самых разных сферах – от медицины до политики. Согласно «Краткой философской энциклопедии», его расширенное определение связано с понятием «терпимости» к иному рода взглядам, нравам, привычкам, обычаям.

Мультинациональные и поликультурные общества всегда отличались неоднозначным отношением друг к другу членов социальных, национальных и культурных групп. Уже первобытная эпоха создала различия этических и нравственных норм, традиций и обычаев. Возникли противопоставления: «мы» и «они», «свои» и «чужие», «я» и «другой». Индивидуальность раскрывается лишь во взаимодействии.

Идея толерантности возникла еще у древних эллинов по отношению к религиозным меньшинствам. Тогда начали появляться принципы толерантности к инаковерующим: лояльность, терпимость, уважение к другим взглядам, которые развили гуманисты Возрождения, Д. Локк, Ф. Вольтер. Со временем это понятие стало составляющим «социокультурной толерантности», терпимого отношения к представителям других этнических или культурных групп. «Социокультурная толерантность» характеризуется стремлением достигнуть понимания и взаимоуважения, желанием согласовывать свои интересы без давления и агрессии, что важно для ухода от противостояния представителей различных социальных, культурных групп.

Современная праздничная культура – важнейшая социально-общественная система, дающая широкие возможности для ценностного ориентирования, эмоциональной разрядки, эстетического переживания. Складывается из информационно-коммуникативных, эмоционально-регулятивных, социально-структурных, художественно-эстетических и воспитательно-просветительских функций коллективного поведения, общения и направленного действия.

Праздничная культура в Омске и Омской области представлена, на наш взгляд, в относительно достаточной мере. Один из главных праздников Омска – День города: в его программе около сотни массовых мероприятий. Также проходят крупные всероссийские и международные фестивали творчества: «Зимние святки», «Омская студенческая весна».

Международному Дню инвалидов посвящен ежегодный фестиваль творчества детей с ОВЗ «Преодоление». С 1951 года стала традиционной выставка зеленого «строительства» «Флора». Главное кинособытие региона с 2013 года – национальный кинофестиваль дебютов «Движение». Ежегодно проходят фестивали исторической реконструкции «Служилые люди Сибири» и «Щит Сибири». Есть еще Международный Сибирский марафон, Дни культуры Омской области, областные Праздник Севера и Королева спорта, Всероссийский фестиваль русской культуры «Душа России», этнофестивали «Егорий Хоробрый», «ЭТнОвКУСНО», «Летопроедец», «Финноугория Сибирская», празднуются Пасха, Крещение Руси, Покров и др.

С развитием туризма появился региональный фестиваль «Тур-Микс», в 2007 году возник фестиваль японской музыки и анимации «Дай-Фест». Для представителей молодежных субкультур существует «Продвижение». Летом традиционно проходят музыкальные смотры: «Jazz-park», «СимфоРокПарк», «Большой Симфонический парк». А для того, чтобы провести время с семьей или друзьями, отлично подходит «Городской пикник».

Однако, по нашим наблюдениям, в Омске не так много проектов, направленных на объединение посредством игры. Игры есть только на уровне отдельных групп, объединений и субкультур, но не на общегородском. Исключение составляет разве что Масленица, когда культурные центры Омска организуют интерактивные площадки с играми и конкурсами, в том числе и межнациональными. Именно поэтому Масленица популярна среди детей и взрослых разных национальностей и вероисповеданий.

На больших общественных мероприятиях Омска нечасто можно увидеть аниматоров и Animation Team. В лучшем случае они находятся в игровой зоне для детей. Ведущие концертных праздничных программ не берут на себя эту роль, редко радуя зрителей игровыми паузами. Это вызывает недоумение, ведь даже самая простая массовая игра разнообразила бы программу, сделав ее в разы интереснее. К тому же «среднее поколение», люди «в возрасте» любят играть не меньше: все когда-то были детьми, ведущей деятельностью и развлечением которых являлась игра. В подсознании человека хранится информация о том, как это делается. Игра для людей старшего поколения – это время, когда можно забыть о проблемах и обязанностях, что, на наш взгляд, говорит о наличии потребности и необходимости постепенного внедрения игровых элементов и технологий в праздничную культуру Омска и Омской области.

Игра как вид деятельности, предназначенный и для отдыха и развлечения, и как средство воспитания и обучения без давления, всегда была объектом педагогического внимания. К. Грос считал, что игра – это школа поведения, она развивает инстинкты для будущей борьбы за выживание («теория предупреждения») (см. [1, с. 42]). Я. Корчак говорил, что игра дает возможности найти себя в мире: в ней – генетика прошлого (см. [1, с. 44]). Л. Выготский отмечал важность игры в психическом развитии школьника. Специфическая особенность игры – важен не результат, а процесс – дает большие воспитательные возможности. Управляя ее содержанием, можно прогнозировать чувства и умения участников. Как метод познания действительности, она помогает быстро освоить основной опыт человеческой культуры. Кроме того, требует проявления себя, развивая сообразительность, находчивость, творческий подход [2, с. 73]. В данном случае речь идет о так называемой «педагогической игре», которую отличает четко поставленная цель обучения и ожидаемые результаты.

Уточним, что один из вариантов классификации игры связан с различными видами деятельности: физической (мускульно-мышечные затраты), психофизической, умственной (интеллектуальной), социальной (включая трудовую) и психологической. Другой вариант классификации игр связан прежде всего с их театрализацией: игры бывают сюжетно ориентированные, ролевые (в том числе квесты), предметные, деловые (например, тренинги и тимбилдинги), собственно театрализованные.

В Омской области живут люди более сотни национальностей, этнических групп и народов. Воспитательный процесс по формированию терпимости среди людей разных поколений может быть организован по-разному, но игра может стать одним из основных методов. Она приобщает людей к гуманистическим ценностям развития, расширяет кругозор, помогает налаживать партнерские отношения, создавая ситуации, требующие терпения, находчивости, коллективного действия.

Игры разных народов мира всегда чем-то схожи. Например, «Большая кошка», где водящий – «здоровая кошка» – пытается поймать всех остальных, родилась в Бразилии. В этой игре, как в русских и японских салочках, тот, кого коснулся водящий, сам становится водящим. Но в японских играх, как и в «Большой кошке», новый водящий бежит, придерживая рукой ту часть тела, которую ему «засалили».

В Судане играют в «Буйвол в загоне»: участники, встав в круг, держат за руки друг друга, но двое-трое пытаются из него вырваться.

Если это у них получается, «буйволами» становятся те, кто это допустил. Украинская игра «Дзвон» представляет из себя тот же круг, который пытается прорвать водящий. Если у него это получается, он бежит, а те двое, которых разъединили, его ловят.

Японские дети играют в «Аиста и лягушку». Славяне почти ту же игру называют «Волки во рву». Маленькие японцы изображают на земле «болото» и назначают «аиста», который ловит «лягушек» – они не должны выскакивать на «берег» «болота». Почти то же происходит в «Волках во рву», только рисуется не круг, а коридор-ров, через которые скачут «зайцы», а «волки» пытаются их поймать. Как видим, цель, смысл, концепция игр практически одинаковы.

Нередко в традициях различных национальностей обнаруживаются почти одинаковые игры с разными названиями. Но, кроме того, игры имеют и разный смысл. К примеру, у «Камешка», в который играют в Бирме, и русского «Колечка» – практически одинаковый сценарий. Отличие заключается только в том, что у русских водящий на виду, а у бирманцев он перемещается за спиной играющих.

Несмотря на наличие одних и тех же групп и схожесть тематики, игры каждого народа своеобразны, отражают специфику жизни в этносе. Поэтому, на наш взгляд, для формирования толерантных отношений в обществе в праздничной культуре необходимо использовать компиляцию из игр разных народов мира: все они так или иначе напоминают друг друга, а значит, будут понятны большинству.

Мы также предполагаем, что для формирования толерантных отношений очень хорошо подойдут командные игры. Это могут быть эстафеты, групповые интеллектуальные конкурсы и прочие затеи. Главное здесь – грамотно распределить играющих, руководствоваться тем принципом, что в команде не должно находиться больше двух человек, которые уже знакомы и пришли на праздник вместе. Иначе это грозит тем, что знакомые люди будут общаться только между собой, не смогут уделять время другим членам команды, и это никак не повлияет на повышение уровня толерантности. Следовательно, для деления на команды лучше всего могут подойти жеребьевки.

Возвращаясь к выдвинутой *гипотезе* исследования о том, что успешное решение проблем толерантности связано с трансляцией форм принятия иных культур на психологическом уровне в контексте праздника как социокультурной формы объединения, мы считаем, что данное предположение нами рассмотрено и в какой-то степени доказано.

Можно с уверенностью сказать, что толерантность – одно из ключевых понятий XXI века. Развитие толерантных отношений – это большой шаг для обогащения культур и самое главное – серьезное движение к физической и психологической безопасности общества. Поэтому толерантность необходимо прививать людям всех возрастов, национальностей и конфессий. И осуществлять это лучше всего с помощью праздника как торжественного события, памятной даты, элемента событийной праздничной календарности, способного объединить совершенно незнакомых до этого момента людей. Именно в атмосфере радости и доброжелательности присутствуют предпосылки к психофизическому раскрепощению.

Игра – один из эффективных способов по формированию толерантных отношений, так как это один из главных видов деятельности человека, благодаря которой он познает мир. Умение и желание играть живет в большинстве людей на подсознательном уровне, каждому это близко и хорошо знакомо. В процессе игры люди учатся слушать других, работать в команде. Игра объединяет, раскрепощает и создает благоприятный эмоциональный фон.

Многонациональность Омска и Омской области предполагает у каждого народа свои традиционные игры. Сравнительный анализ показывает, что игры многих народов мира похожи между собой, то есть толерантность заложена изначально и даже исторически. Для формирования современных толерантных отношений необходимо использовать компиляцию из нескольких игр разных стран: такая игра будет близка и понятна каждому.

Для праздников Омска и Омской области не характерно массовое применение игр и игровых технологий: нечасты театрализованно-игровые программы, фрагментарно работают аниматоры. Тем не менее игровой процесс должен входить в праздничную культуру Омского Прииртышья органично и постепенно. Для формирования толерантных отношений лучше всего подойдут командные игры, благодаря которым люди смогут научиться слушать и слышать, смотреть и видеть, доверять друг другу, работать на общую цель.

Список литературы

1. Доналдсон М. Мыслительная деятельность детей. – М.: Педагогика, 1985. – 190 с.
2. Нуркова В. В., Березанская Н. Б. Психология: учебник. – М.: Юрайт-Издат, 2004. – 484 с.

**ПРОГНОЗИРОВАНИЕ ЕДИНОГО ПРАЗДНИЧНОГО
ПРОСТРАНСТВА В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ ПРИ СОЗДАНИИ СЦЕНАРИЯ
ПРАЗДНИЧНЫХ ФОРМ КУЛЬТУРЫ**

**FORECASTING A UNITED FESTIVE SPACE IN THE CONTEXT
OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION WHILE CREATING
A SCRIPT OF FESTIVE FORMS OF CULTURE**

В статье рассматривается проблема межкультурной коммуникации при создании сценария праздничных форм культуры.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, праздник, сценарий.

The article considers the problem of cross-cultural communication while creating a script of festive forms of culture.

Keywords: cross-cultural communication, holiday, script.

Сегодня межкультурная коммуникация отражает потребность современного общества в мировом развитии. Еще с древнейшего периода возникают первые направления культурного взаимодействия: торговые, религиозные, художественные связи, туризм, театральные контакты, литературный, образовательный и спортивный обмен. На сегодняшний день также развивается международная торговля, возрастает количество культурных туристических поездок, образовательных программ по культурному обмену, международных конференций, выставок и других проектов, участниками которых являются представители разных культурных групп.

Культура занимает особое место в развитии цивилизации. Это совокупность достижений человеческого общества в производственной, общественной и духовной жизни [1]. Она способствует сближению народов в многонациональных государствах.

Коммуникация – это социально обусловленный процесс передачи и восприятия информации как в межличностном, так и в массовом общении по разным каналам при помощи различных вербальных и невербальных коммуникативных средств [2]. Межкультурная коммуникация представляет собой предмет исследования социологической науки. Сам термин

межкультурная коммуникация впервые употребил Эдвард Холл в работе «Культура и коммуникация. Модель анализа». Это связь и общение между представителями разных культур, что предполагает как личные контакты между людьми, так и опосредованные формы коммуникаций, такие как письменность и массовая коммуникация (см. [3]).

Обратим внимание на массовую коммуникацию. Сегодня знакомство с носителями других традиций становится все проще. У каждого современного человека есть возможность зайти в Интернет и почерпнуть любую информацию. Но будет ли этого достаточно? Одно дело – прочитать, другое дело – поговорить лично с носителем культуры, увидеть собственными глазами, как и чем живет человек другой национальности, присоединиться к игровым действиям, попробовать кухню, принять участие в мастер-классах, послушать живое исполнение народной музыки. В настоящее же время Российская Федерация – это, прежде всего, многонациональное государство, где удивительным образом переплетены истории и традиции различных народов и наций. Более того, история российского государства немыслима без тесного соседства и взаимодействия с другими культурами и народностями. Только личное участие и интерес способствуют развитию межкультурного общения и просвещению. И сегодня существует такая возможность. Каждый год по всему миру проходят дни единения народов.

Массовые празднества включают в себя различные тематические концерты, фестивали, мастер-классы, шествия, направленные на ознакомление с традициями и культурой разных народов, и отражают важные события в жизни большой общности людей, а иногда и в масштабах государства и в глобальных измерениях. Для них характерны идейная устремленность, масштабность, обобщенность. Если в театрализованном концерте необходимо сфокусировать внимание зрителя на сценической площадке, то в массовом празднике, наоборот, надо искать как можно больше рассредоточенных центров, органично разводить в разных направлениях массы людей, пришедших на празднество [3]. Одной из главных составляющих режиссуры любого праздника является сценарий. При его написании сценарист осуществляет прогнозирование и фиксацию на уровне мизансцен всех действий. Прогнозирование – это разработка прогноза; в узком значении – специальное научное исследование конкретных перспектив дальнейшего развития какого-либо процесса. В сценарной драматургии прогнозирование включает в себя разработку и взаимодействие всех площадок, которые задействованы в мероприятии, анализ композиционной структуры праздника в целом.

Мы проанализировали фестиваль, посвященный празднованию Дня народного единства в Москве (2019). Данный фестиваль предоставляет каждому из участников возможность показать традиции и достижения культуры своего народа посредством танцев, кулинарного мастерства, музыки, одежды и т. д. Фестиваль проходил три дня на девяти городских фестивальных площадках. Гости фестиваля пробовали национальные блюда и знакомились с традиционными промыслами, слушали старинные песни, принимали участие в народных играх, кулинарных и ремесленных мастер-классах. При организации подобного рода фестиваля режиссер-сценарист составляет общую концепцию, которая будет определять передвижение зрителя, с учетом действий, проходящих на площадках. Фестиваль проходил под лозунгом «Мы едины». Данную идею необходимо было донести до зрителя, в этом помогли афиша и план мероприятия, распространённые по городу и социальным сетям. Еще на этапе планирования мероприятия режиссер-сценарист мог спрогнозировать миграцию людей и создать единое праздничное пространство. В составленном сценарном плане отражались все задачи. Сценарный план мероприятия – краткое изложение основных этапов с указанием действий всех участников, занятых в мероприятии [4]. Он должен включать в себя единую концепцию и коммуникацию всех площадок, которые задействованы в мероприятии, прогнозировать развитие действий на площадках и миграцию зрителей по ним. А сценарий, написанный для каждой площадки, должен предусматривать все самые интересные культурные традиции, коммуникацию между зрителем и основной сценой (*если она есть*) и соответствовать структуре, заложенной в основном сценарном плане.

Следующая задача режиссера-сценариста – выверить временные рамки. Сценарный план должен помочь зрителю успеть попасть на все интересующие его площадки, мастер-классы, концерты, выставки, так как территориально это очень большие расстояния. Все площадки начинают работать в одно и то же время, но на разных удаленных друг от друга участках. Режиссеру-сценаристу нужно спланировать время так, чтобы информация не повторялась, а работала в единой концепции «Мы едины». Для того чтобы на каждой предполагаемой площадке фестиваля соблюдались рамки замысла, заранее были подготовлены сценарии, по которым и происходила работа. Написание сценария – это всегда кропотливая, творческая работа, требующая от сценариста особого подхода, обработки художественного и документального материала, сбора и переработки большого объема информации. Материал, подбираемый для сценария, должен быть значим и актуален. При создании сценария на каждой предполагае-

мой площадке, прописанной в сценарном плане, должно учитываться, что зрители не просто так перемещаются с одного места на другое, а при этом узнают что-то новое и интересное про культуру другого народа. Между культурами существуют значительные различия в том, как и какие средства коммуникации используются при общении. Так, представители индивидуалистских западных культур больше внимания обращают на содержание сообщения, на то, что сказано, а не на то, как сказано [2]. Посетителям на площадках предлагается принять участие в представлении, например, исполнить национальный танец, примерить национальный костюм, хором исполнить песню и т. п. Тем самым после «прикосновения» к культурной традиции, «прочувствованной на себе», она уже не будет восприниматься как «незнакомая» и «чужая». После непосредственного участия возникают некое понимание, ассоциации и эмоции, которые при повторном проявлении (пусть и на бытовом уровне) могут вызвать узнавание и позитивные воспоминания о собственном участии, эмоциях, ощущениях. Фестиваль, посвященный Дню народного единства, посетило около двух миллионов человек, триста зрителей присутствовало на 105 концертных программах, было проведено 357 мастер-классов, 30 экскурсий, 150 выступлений. И все это отражало единую концепцию «Мы едины» и преследовало одну цель: сформировать правильное, уважительное отношение к культуре людей разных национальностей и познакомить зрителя с их традициями. Режиссеры фестиваля спрогнозировали, как именно будет происходить межкультурная коммуникация между участниками еще на раннем этапе создания единого сценарного плана, что облегчило задачу организаторам каждой площадки в написании сценария праздничных форм культуры.

Массовые праздники занимают значительное место в художественной жизни народа. Роль межкультурного объединения в них особенно актуальна. Главной целью такого мероприятия остается единение культур. Так как праздничные формы культуры являются мощным фактором идейной консолидации, то можно сделать вывод, что праздник является одним из главных средств межкультурного объединения.

Список литературы

1. Русский язык как государственный [Электронный ресурс]. – URL: <http://rus-gos.spbu.ru/index.php/words/show/8566>. – Загл. с экрана.
2. Основы межкультурной коммуникации [Электронный ресурс]. – URL: <http://disus.ru/knigi/218985-1-t-grushevickaya-popkov-sadohin-osnovi-me>

- zhkulturnoy-kommunikacii-pod-redakciey-sadohina-rekomendovano-mini-sterstvom-obsche.php. – Загл. с экрана.
3. Лондаджим Н. С. Межкультурная коммуникация между африканскими и российскими студентами [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-4/58-londadjim-ngonyam-stella.pdf>. – Загл. с экрана.
 4. Методические материалы для реализации программы [Электронный ресурс]. – URL: <https://prodod.moscow/wp-content/uploads/2019/05/Metodicheskie-materialy-dlya-konkursa.-Silanteva..pdf>. – Загл. с экрана.
 5. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberpedia.su/20x102d.html>. – Загл. с экрана.

*Кемеровский государственный
институт культуры*

*Матюнина А. В., студент,
Яковлева Т. В.,
старший преподаватель*

ВОЗМОЖНОСТИ КИНЕТИЧЕСКОГО КОДА В СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЗРЕЛИЩНЫХ ФОРМАХ ИСКУССТВА

POSSIBILITIES OF KINETIC CODE IN MODERN ART AND ENTERTAINMENT FORMS OF ART

В статье подвергается анализу «кинетический код», ставший популярным в современной зрелищной среде. На примере различных видов искусства: театр, кино, праздничные формы – авторы выявляют возможности кинетического кода и его использование.

Ключевые слова: кинетика, кинетический код, выразительные средства, театр, кино, праздничные формы.

The article analyzes the “kinetic code” as a popular aspect in a modern entertainment environment. The authors identify the possibilities of kinetic code and its use on the example of various types of art: theater, cinema, festive forms.

Keywords: kinetics, kinetic code, expressive means, theater, cinema, festive forms.

Кинетическое искусство – направление современное, впервые появившееся в XX веке. Деятели искусства пытались найти выражение для

событий, происходящих в данную эпоху. Индустриализация, развитие промышленности, открытие космоса и прочее стали влияющими факторами, определившими развитие искусства и культуры.

В XXI веке прогресс вышел на новый уровень. Традиционные художественные средства выразительности отошли на второй план. Искусшенного современного зрителя уже не удивишь вычурными костюмами, стандартными декорациями. Поскольку эпоха научно-технического прогресса, которую искусство было призвано отражать, уже прошла и мы вступили в век информационных технологий, социальных сетей и Интернета, нам нужно новое направление, которое бы выражало принцип мышления современного поколения. Именно здесь на вооружение к режиссеру приходит кинетика.

Таким образом, в нашем исследовании мы выдвинули следующую гипотезу. Современность диктует новые условия. В связи с этим мы считаем, что необходимо использовать возможности кинетики как современного способа кодирования информации в художественно-зрелищных формах искусства.

Цель исследования: дать определение понятию «кинетический код» и выявить его интерактивный, зрелищный потенциал в разнообразии практик и творческих направлений, в рамках которых могут разрабатываться идеи образа-движения. Исходя из цели, определили задачи: 1) сформулировать, что мы подразумеваем под понятием «кинетический код»; 2) охарактеризовать использование кинетики в различных художественно-зрелищных формах искусства. Для достижения цели исследования и решения поставленных задач необходимо использовать следующие методы исследования: анализ, синтез, обобщение.

Одной из базовых черт кинетического искусства, интерактивного и зрелищного, является его способность без остатка растворяться в смежных творческих областях – от дизайна интерьеров до театра и кино. По этой причине по сей день само понятие «кинетизм» носит весьма условный характер и не всегда вмещает в себя все разнообразие практик и творческих направлений, в рамках которых разрабатывались идеи образа-движения [1].

Кинетизм (гр. *kinetikos* – движение, приводящий в движение) – направление в современном искусстве, обыгрывающее эффекты реального движения всего произведения или отдельных его составляющих [2].

На сегодняшний день в литературе не встречается четкого определения «кинетического кода», поэтому мы попытались приблизиться к формулировке понятия.

Таким образом, под термином «кинетический код» мы понимаем – основанное на обеспечении взаимосвязи между знаком и значением правило сопоставления каждому конкретному сообщению строго определённой комбинации символов (знаков) (или сигналов), создающих образ-движение посредством кинетических выразительных средств (свет, цвет, тень, оптические иллюзии, звуки, кинетических конструкций и т. п.).

В XX веке изобразительному искусству удалось преодолеть одну из своих основополагающих характеристик – статичность. Ранее двигался только зритель: например, медленно обходя неподвижную скульптуру или инсталляцию, приближаясь к неподвижной картине и отходя от нее на рекомендованное расстояние. Кинетическое произведение искусства рушит этот привычный стереотип – и запускает новую эпоху в искусстве, эпоху, где оно может двигаться, звучать и даже навсегда разрушать само себя.

Проанализируем возможности кинетического кода относительно различных видов художественно-зрелищных форм искусства.

Театр. Современный театр знает различные формы организации игрового действия. Искусство театра рассчитано на коллективное восприятие. Зритель современного театра испытывает на себе воздействие многих зрелищных форм, расширяющих его ассоциации, меняющих его пристрастия. Театр не может в своем развитии не учитывать этих изменений.

Именно поэтому еще в XX веке театр активно начинает использовать кинетическое искусство. Но связь советского кинетизма с различными театральными жанрами одновременно очевидна, но малоисследована. Игровую природу кинетизма остро чувствовали многие театральные режиссеры-новаторы 1920-х годов – в особенности Всеволод Мейерхольд и Николай Евреинов. Одним из самых ярких экспериментов Мейерхольда стал первый прогон спектакля «Земля дыбом» (1923). Фабричные шумы и запахи, по мысли режиссера, должны были стать неотъемлемой частью спектакля.

Пражский мультимедиа-театр «Латерна магика» с комической оперой Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана» 1963 года – ключевая театральная постановка в нашей стране с использованием кинетических средств, которая произвела неизгладимое впечатление на зрителей. Через два года кинетические объекты с мигающими лампами и отражающими поверхностями стали героями первого кинетического представления «Импровизации» в экспозиции группы «Движение» в Доме архитектора в Ленинграде (1965).

Впервые появляется безактерский кибертеатр! В ноябре 1967 года двенадцать киберов (их размер варьировался от десяти до тридцати метров) разместились в одном из зданий Петропавловской крепости в Ленинграде. Ранее аналогичные театральные эксперименты – костюм как самостоятельный сценический персонаж, внутри которого находился актер, приводивший костюм в движение, и безактерский театр механизмов – разрабатывали художники русского авангарда, итальянские футуристы.

Кино. В 1920-е годы также и многие кинорежиссеры приходят к мысли, что с помощью деформации изображения в кадре можно точнее и глубже передать переживания героев. В первых фильмах, обратившихся к внутреннему миру персонажей, изображение модифицировалось с помощью бликов, муара и других световых эффектов, которые особенно хорошо просматриваются в картине «Эльдорадо» Марселя Л'Эрбье (1921).

В 1960-е методы кинетического и оптического искусства в кино стал активно использовать французский режиссер Анри-Жорж Клузо. Его незаконченный фильм «Ад» (1964) построен на постепенной деформации кадра. Клузо экспериментировал с инверсией цвета и оп-артом. Черно-белое изображение сцен повседневной жизни переходит в буйное многоцветье, которым отмечены кадры безумия.

Праздничные формы культуры. Являясь одним из наиболее устойчивых компонентов культурного пространства, праздник в то же время чрезвычайно восприимчив к происходящим в обществе изменениям. С течением времени меняется общество, меняются ценностные установки, формы означивания ценностей и их репрезентация, а следовательно, появляются новые запросы зрителя – участника праздника [4, с. 63; 5, с. 18; 6, с. 73].

Но атмосфера современного города породила новые праздничные формы, такие как фестивали (кинематографические, музыкальные, театральные, гастрономические, художественные и пр.), корпоративные праздники, перформансы, музыкальные и световые шоу, меппинг, фаер-шоу, тесла-шоу, сюжетные квесты и т. п. [3, с. 42].

Развитие современных праздничных форм способствовало компиляции различных средств выразительности в технологии их организации, и поэтому мы считаем, что пространство современного праздника – плацдарм для использования кинетического кода.

Мультимедийное шоу, одно из самых быстро развивающихся современных направлений, включает технологии из разных областей. Мультимедийное шоу может использоваться не только в рамках определенной

праздничной формы, но и само выступать в качестве самостоятельного представления, в котором синхронизированы свет, музыка, видеоконтент, спецэффекты и выступление артистов – основные кинетические средства.

С помощью технологий мэппинга и специально создаваемых 3D-эффектов можно менять декорации и атмосферу события, вовлекая зрителей в игру. Проекционное оформление сцены позволяет придать постановке особую визуальную глубину и многогранность – это игра света и эмоций, дополнительная динамика и объем действия. Поверхностью для видеомэппинга может служить любой объект – от колеса автомобиля до фасада огромных зданий. Всегда перед режиссером стоит задача удивить зрителя, добавить динамики и новизны в действие на сцене, что также можно осуществить за счет видеомэппинга на главных действующих персонажах. Причем это могут быть как люди в костюмах, так и кинетические конструкции.

Свет – одно из ключевых средств кинетики. Одна из основных задач светового дизайна – придать форму и определенность действию, актерам и декорациям путем моделирования их с помощью света. На сегодняшний момент появились совершенно новые световые технологии. К их числу можно отнести световые картины, лазерные, световые шоу и пр.

Световые картины – это яркий пример того, как только лишь на свете застроены динамика и сюжет всего представления. Сюда же можно отнести световые представления (популярные сегодня иммерсивные представления по мотивам «Звездных войн»). Использование световых мечей и кинетических конструкций – костяк всего действия. Их применение позволяет делить пространство, перенося зрителей в разные места развития действия.

Следовательно, использование генераторов ветра, дыма, света и огня для расстановки акцентов в представлении создает его визуальную атмосферу и способствует кодированию смысловой информации в качестве кинетических средств выразительности.

Еще одним ярким примером применения кинетического кода в художественно-зрелищных формах искусства является направление «анаморфоз». Сюда же можно отнести зрительные иллюзии оп-арта. Движение в живописи своеобразно проявилось в этом виде искусства – чисто визуально, на уровне подсознания.

Большие праздничные интегрированные комплексы подразумевают автономную работу многих «театров» праздничного действия. В соответствии с тематикой и направленностью массовых празднеств можно ис-

пользовать созданные при помощи кинетики арт-объекты, способствующие погружению в атмосферу события, лежащего в основе праздничной формы культуры.

Хесус Рафаэль Сото задумывал свои «Проницаемые» как объекты, в которые зритель может буквально войти. Цветной куб, состоящий из длинных цветных нитей: трогать, слушать шум переливающихся нитей, ходить внутри не только можно, но и просто необходимо.

Проведенный анализ позволил выделить следующие возможности кинетического кода.

Кинетический код позволяет зрителю стать частью представления, осознать своё участие, он устраняет границы, разделяющие зрителя и произведение искусства.

Кинетические средства позволяют менять декорации и атмосферу события, вовлекая зрителей в игру.

Кинетический код дает возможность создавать новые театральные направления. Так, Лев Нусберг доказал, что можно сыграть представление без людей, при помощи предметов, вспышек, звуков, запахов, оптических эффектов.

Кинетический код помогает, как когда-то полотна Рембрандта, скульптуры Фидия и Поликлета, видеть истинную красоту внутреннего мира человека и человечества.

Кинетический код позволяет расставлять акценты в представлении и создает его визуальную атмосферу.

Данная проблематика подразумевает еще более глубокое и детальное изучение некоторых аспектов: необходимо расширить диапазон рассматриваемых художественно-зрелищных форм искусства и составить классификацию кинетических выразительных средств, более конкретно определив их специфику.

Именно кинетика сегодня – то новое направление, которое выражает принципы мышления современного поколения. Режиссеру художественно-зрелищных форм необходимо учитывать данный опыт, поскольку искушенный современный зритель требует удовлетворения эстетических потребностей в полном объёме.

Можно сделать вывод, что кинетический код дает возможность воспринимать движение не только как механическое движение, а так же как форму восприятия времени и пространства, движение как универсальное положение.

Исходя из сказанного выше, сегодня мы уже можем говорить о необходимости овладения современным режиссером праздничных форм культуры навыком использования «кинетического синтеза», поскольку требуется применение всех возможностей и средств, как технических, так и эстетических, физических и химических явлений, всех видов искусства, всех процессов и форм восприятия, а также вовлечение психических реакций и влияние различных сенсорных возможностей человека в качестве средства художественного выражения.

Список литературы

1. Научная электронная библиотека «КИБЕРЛЕНИНКА» [Электронный источник]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proizvedeniya-kineticheskogo-iskusstva-hudozhestvennye-osobennosti-i-osnovnye-funktsii> (дата обращения: 07.04.2020).
2. Кинетическое искусство [Электронный ресурс]. – URL: <https://zen.yandex.ru/media/nplus1/cto-takoe-kineticheskoe-iskusstvo-i-kak-ono-rabotaet-5d4c239831878200ad373aab> (дата обращения: 03.03.2020).
3. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. – М.: Наука, 2009. – 86 с.
4. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис, Прогресс, 1992. – 272 с.
5. Чечетин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений. – СПб.: Планета музыки, 2013. – 43 с.
6. Попова В. Н. Праздник как социокультурный феномен: [учеб. пособие]. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. – 84 с.

Раздел 5. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

*Кемеровский государственный
институт культуры*

*Кушакова К. С., студент,
Сидоров А. А., преподаватель*

ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК СТИМУЛ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ АРТИСТА-ТАНЦОВЩИКА АНСАМБЛЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

IMPROVISATION AS A STIMULUS FOR THE DEVELOPMENT OF PERFORMING SKILLS OF AN ARTIST-DANCER OF A MODERN DANCE ENSEMBLE

В статье рассматриваются вопросы импровизации у артиста-танцовщика ансамбля современного танца, способ импровизации как стимула развития исполнительских навыков в танце.

Ключевые слова: импровизация, артист-танцовщик, хореография, стимул, навык.

The article considers the issues of improvisation of an artist- dancer of a modern dance ensemble, and the method of improvisation as an stimulus for the development of performing skills in dance.

Keywords: improvisation, artist-dancer, choreography, stimulus, skill.

Первоначально танец возник в процессе импровизации. Сейчас импровизацию охотно используют для поиска новых движений и разработки новых танцевальных техник, со временем импровизация начинает приобретать все большее значение в профессиональной хореографической подготовке и становится объектом не только практических, но и теоретических занятий профессиональных артистов-танцовщиков ансамбля современного танца [1, с. 96].

Актуальность данной работы заключается в том, что формирование творческих способностей в процессе импровизации влияет на всестороннее развитие личности артиста ансамбля современного танца, повышая возможность его дальнейшего обучения на месте и активизируя его роль в творческом процессе.

Целью данной работы является определение значения импровизации в развитии исполнительских навыков артиста-танцовщика ансамбля современного танца.

Данная цель позволила сформулировать следующие задачи исследования:

1. Изучить психолого-педагогическую литературу по импровизации как стимулу развития исполнительских навыков артиста-танцовщика ансамбля современного танца.

2. Рассмотреть основные понятия, касающиеся проблемы исследования: импровизация, стимул развития исполнительских навыков, работа артиста-танцовщика ансамбля современного танца.

3. Изучить навыки артиста-танцовщика ансамбля современного танца через импровизацию.

4. Проанализировать материалы исследования.

Объект исследования: артист-танцовщик ансамбля современного танца.

Предмет исследования: импровизация как стимул развития исполнительских навыков.

Для решения поставленных задач были использованы такие общенаучные и специальные методы исследования, как анализ теоретических источников, обобщение практического опыта, наблюдение, сравнение, описание, опрос.

Практическая значимость данного исследования заключается в доступном разъяснении важности исполнительских навыков в импровизации танцора.

Импровизация – это спонтанное, непосредственное, индивидуальное воплощение авторской работы, в зависимости от текущего и непосредственного состояния исполнителя. Роль импровизации в хореографии – это восприятия двигательных импульсов и внутренних сигналов, техника расслабления и особого чувства партнера, осознание своего тела, пространства и времени как элементов, из которых рождается композиция.

Интерес к импровизации возрос в XX веке. И одна из первых, кто начал ей заниматься, была Анна Халприн. Она изучила лечебные свойства танцевальной импровизации и стала основоположником танцевально-двигательной терапии. А затем танцоры и хореографы из Джадсон Черч начали работать через импровизацию с политическими вопросами. Сегодняшний всплеск интереса к импровизации определяется способностью противостоять вездесущей потребительской культуре. Именно это свой-

ство импровизации в целом и танцевальной импровизации в частности делает ее актуальной для современной аудитории [3, с. 117].

Перейдем ко второй половине XX века и обратимся к структурированной импровизации. Она стала одним из важнейших трендов современной хореографии. Важные личности, за которыми закрепилась танцевальная импровизация – это Рудольф фон Лабан (его техника основывается на системе понимания, наблюдения, описания и нотации всех форм движения); Мерс Каннингем (в его технике основное внимание уделяется архитектуре тела в пространстве, ритму и артикуляции, он использует в импровизации идею о присущей телу «линии силы», которая дает телу возможность легкого, естественного движения, большую роль здесь играют различные спирали и изгибы позвоночника в соединении с движениями ног, заимствованными из экзерсиса классического танца); Уильям Форсайт (его техника – это импровизационная наука о движении человеческого тела); Уэйн Мак-Грегор (его техника – это сознание и движение, для исследования своих двигательных и мыслительных возможностей важно преодолеть движенческие паттерны, воображение выступает как инструмент в работе с движением). Они все исследовали хореографию путем создания специальных структур для импровизации. Появление структурированной импровизации было продиктовано тем, что при свободной импровизации танцоры начинают повторяться, используют только те движения, которые им уже известны, теряют способность создавать что-то новое. Структурная импровизация предполагает, что правила оговариваются заранее, и танцор начинает двигаться, зная уже этот набор ограничений. Варианты структурированной импровизационной деятельности безграничны. Хореограф (или сам артист) выбирает структуру исходя из задач, с которыми он сталкивается. Ищет новые возможности для движения. Структура танцевальной импровизации – одна из важнейших характеристик, которая позволяет танцору стать самостоятельной формой искусства [4, с. 178].

Перейдем к практике аутентичного движения, именно она была разработана и внедрена ещё в 50-х годах XX века танцовщицей и психотерапевтом Мэри Старкс Уайтхаус. В своей работе «Опыт движения: сырой материал танца» она описала основные базовые принципы практики и заявила, что аутентичное движение непосредственно связано с открытостью нашего тела новому опыту, с возвратом к истинным первоначальным переживаниям. Основная концепция аутентичного движения заключается во внимании к своим внутренним телесным импульсам и стремлении к их реализации под наблюдением партнёра. Спустя какое-то время после на-

чала практики может появиться ощущение, будто внутренние переживания рвутся наружу, стремясь запечатлеться в виде тех или иных движений. Когда это происходит, человек словно перевоплощается – он становится творцом собственного тела, именно в нём он утверждает свой способ бытия в мире. В реализации своих внутренних импульсов следует соблюдать баланс между сознательной поддержкой тех или иных движений и потерей контроля над собственным телом. Специалисты в области психосоматики утверждают, что в случае «золотой середины» наше тело становится каналом, через который можно достичь контакта с бессознательным (см. [2, с. 158]).

После изучения теоретической литературы по теме импровизации была осуществлена практическая часть – занятия у студентов группы АСТ по методике Уэйна Мак-Грегора с целью проявления стимула к импровизации. Мы взяли его методику, потому что она предполагает осознанное движение, для исследования своих двигательных и мыслительных возможностей важно преодолеть движенические паттерны, а воображение выступает как инструмент в работе с движением.

1. Слышимые стимулы – это импровизация, где звуки стимулируют движение. На первом этапе мы использовали увеличение или уменьшение громкости, что помогало изменить качество движения. Основная задача, которая была поставлена, – это развитие у студента способности быстро находить ответ на звук.

2. Визуальные стимулы – на уроке все, что видел студент, могло вызвать у него реакцию, стимул двигаться. Основная задача этого стимула – студент должен почувствовать разницу между статичностью и динамикой, гармонией и дисгармонией и т. д.

3. Осязание – это практика ощущения предметов разной текстуры и чувствительности к разным частям тела. Основная задача в импровизации, которая была поставлена, – развить у студента чувствительность и быстроту реагирования на изменения, вызванные восприятием одушевленных и неодушевленных предметов.

Основные навыки, которые мы выявили, наблюдая за стимулами импровизации у студентов направления АСТ, это возможности:

- менять уровни (плавный переход на пол и обратно);
- перемещаться в пространстве;
- делать паузу;
- использовать разные углы;
- работать на разных скоростях;
- менять качество движения (например, мягкое – резкое);
- работать с вниманием и взглядом [5, с. 99–118].

После изучения теоретической и практической части по теме были проведены анкетирование обучающихся (в количестве 11 человек), где они ответили на вопросы, и анализ результатов анкетирования. Были заданы следующие вопросы.

1. Сколько времени Вы уделяете практическим занятиям по импровизации?

2. Для чего Вы используете импровизацию чаще всего?

3. Что для Вас импровизация?

4. Работаете ли Вы с обратной связью от наблюдателя, чтобы улучшить свои навыки импровизации?

5. Как Вам кажется, в чем Ваша сильная сторона импровизации?

6. Что Вы хотели бы улучшить в импровизации?

7. Кто наблюдает Вашу импровизацию и даёт обратную связь?

По результатам анкетирования установлено, что обучающиеся группы АСТ придерживаются графика индивидуальных занятий по импровизации два раза в неделю, она им нужна для поиска новых элементов, но этого недостаточно для достижения совершенства из-за насыщенного учебного процесса. Импровизация – это термин, который студенты понимают, как работу без определённого образа и ограничения, что в свою очередь говорит о недостатке практического материала в образном развитии воображения. Иногда они пользуются обратной связью от наблюдателя, чтоб улучшить освоение навыков по импровизации. На их взгляд сильная сторона импровизации заключается в сольном исполнении, что подтверждает индивидуальность каждого. Несомненно, для того чтобы улучшить свою импровизацию, студенты нуждаются в лексическом разнообразии, которое хорошо проявляется в прохождении различных мастер-классов и практических занятиях лабораторий творчества. В совершенстве освоения импровизационной способности с применением обратной связи поможет педагог.

Импровизация для студентов – это, прежде всего, возможность выразить себя, используя приобретенные хореографические навыки. Импровизация движений – это прорыв к свободе передвижения. Прогрессивное развитие импровизационной способности танца можно рассматривать с точки зрения желания двигаться в соответствии с эмоциями, связанными с музыкальным образом. Урок импровизации – это творческая лаборатория для артиста-танцовщика ансамбля современного танца, где у него есть возможность полностью реализовать свои желания. Это урок независимости, свободы в мире танца, и задача педагога – раскрыть и развить творческую личность в духе урока импровизации, чтобы помочь студенту мыслить логически и свободно фантазировать. Итогом исследования стал

вывод из результата опроса о том, что нужно дать разгрузку учебной программе и увеличить количество часов по освоению импровизации.

Список литературы

1. Гиршон А. Е. Танцевальная импровизация. – М., 2014. – 150 с.
2. Гиршон А. Е. Истории, рассказанные телом. Практика аутентичного движения. – СПб., 2010. – 158 с.
3. Запора Р. Импровизация присутствует. – М., 2012. – 117 с.
4. Матушкина М. В. Танцевальная импровизация: истоки и история развития в начале XX века // Теория и практика общественного развития. – 2014. – Вып. 9. – С. 178–185.
5. Тимошенко О. Е. Работа с импровизацией по системе Уэйна МакГрегора «Сознание и движения» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2018. – № 1. – С. 99–118.

*Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический
университет*

*Шаклеина А. А., студент,
Чурашов А. Г., кандидат
педагогических наук, доцент*

СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИГРОВЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА НА ЗАНЯТИЯХ СОВРЕМЕННОГО (УЛИЧНОГО) ТАНЦА

THE SPECIFICS OF USING GAME METHODS OF TEACHING PRIMARY SCHOOL CHILDREN IN THE CLASSROOM OF MODERN (STREET) DANCE

В статье предоставлен обзор игр, которые можно применить в обучении современному, уличному танцу детей младшего школьного возраста.

Ключевые слова: современная хореография, уличный танец, игры, младший школьный возраст.

The article analyzes the games that can be used in teaching modern, street dance to primary school children.

Keywords: modern choreography, street dance, games, primary school age.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что современные, уличные танцы являются относительно молодыми и малоизученными

с точки зрения педагогики сферами, но пользуются большой популярностью среди молодежи и детей. Уличный танец – это танцевальный стиль, который развивался вне танцевальной студии, в любом доступном открытом пространстве, например на улицах, танцевальных вечерниках, парках, школьных дворах и в ночных клубах. Эти танцы являются как импровизацией, так и постановочной хореографией и носят социальный характер, поощряя взаимодействие между зрителями и выступающими танцорами [2].

Как правило, спрос рождает предложение, поэтому многие студии предлагают к изучению такие направления, как вог, брейкинг, хип-хоп. Опираясь на результаты опросов, мы выявили, что 36 % хореографов не знают базовые элементы, историю и культуру современного танца, не владеют методикой и средствами преподавания [4]. Проанализировать и понять специфику любого вида хореографии можно только исходя из закономерностей этого искусства [5]. В младшем школьном возрасте игровой метод является основным. Педагоги рассматривают игру как важный метод обучения детей именно младшего школьного возраста [4].

Целью исследования явилось составление коллекции игр для младшего школьного возраста, применяемых в обучении современному, уличному танцу.

Задачи:

1. Проанализировать литературу по данной проблеме.
2. Структурировать игры по этапам занятия.
3. Составить коллекцию игр для изучения современных, уличных танцев.

Для решения поставленных задач было проведено теоретическое исследование, которое состояло из трех этапов:

- 1) Первый этап – изучение литературы, связанной с играми для младшего школьного возраста.
- 2) Второй этап – выявление специфики игр в зависимости от части занятия.
- 3) Третий этап – подбор игр.

На первом этапе исследования была изучена литература, связанная с педагогикой младшего школьного возраста [1; 4].

На втором этапе мы выделили три части занятия и направленность игр:

- 1) Разминка. Игры направлены на постепенный разогрев всех систем организма, игры на внимание.
- 2) Основная часть. Игры направлены на изучение нового или закрепление старого материала. Игры высокой интенсивности.

3) Заключительная часть. Игры направлены на рефлекссию, приведение в спокойное состояние всех систем организма.

На третьем этапе мы подобрали по пять игр для каждого этапа, которые подходят для изучения современного, уличного танца.

1) Игры для разминки:

- Фигура. Ведущий стоит в центре круга, называет поочередно различные команды, указывая на тех, кто должен их исполнять. Команды означают действия. Например, «вог» – лечь в положение «дип». Или «брейк» – поднести руки к лицу, как будто держа козырек кепки. Эти движения должны быть связаны с основной темой занятия.

- Спасибо. Начинающий выходит в центр зала и встает в позу, следующий по принципу «кто быстрее» встает к нему во взаимодействующую позу, первый говорит «спасибо» и уходит. Чем оригинальнее и сложнее поза, тем интереснее.

- Машинки на скорости. Занимающиеся делятся на пары, один – в роли водителя, второй – в роли машины. «Машина» едет с закрытыми глазами. Водитель управляет машиной на разной скорости, которую диктует ведущий. Задача – не столкнуться.

- Лови мяч. Во время разминки ведущий бросает мяч, задача – поймать его.

- Земля, солнце и ветер. Если во время разминки звучит команда «земля» – нужно сесть, «солнце» – прыжок, «ветер» – выполнить поворот вокруг своей оси.

- Зеркало. Занимающиеся делятся на команды, задача одного – повторить все действия своего напарника.

2) Игры для основной части:

- Действия. Преподаватель называет ассоциации, связанные с тем, как должны танцевать занимающиеся. Дети танцуют так, как они понимают данное действие. Например, «лети» – дети танцуют воздушно и легко, «ломай» – выполняют ломаные движения, «вращай» – вращают частями тела или вращаются сами, «волнуй», «позируй», «танцуй на одной ноге», «скользи» и т. д. То же самое можно использовать в парах.

- Батл. Отработка материала по очереди, соревнования «кто лучше».

- Сам себе хореограф. В группах, парах или по одному занимающиеся собирают комбинацию из выученных движений.

- Кто быстрее – на свое место. Игра используется для отработки рисунков в танце. Пока играет музыка, все хаотично двигаются по залу и танцуют. С остановкой музыки нужно как можно быстрее встать на свое место.

- Зеркало с усложнением. Занимающиеся делятся на пары, задача одного повторить все действия своего напарника. В основной части движения используются более сложные, танцевальные.

3) Игры для заключительной части:

- Скульптор.

- Управление. Игра в парах. Один управляет действиями другого, вращая его, как куклу на веревочках.

- Море волнуется раз. Стандартная игра превращается в новую. Все повторяют фразу: «В зале волнуемся раз, в зале волнуемся два, в зале волнуемся три, в мостике – замри».

- Покажи слово в танце. Каждый ученик придумывает слово, которое должен «написать сам».

- Музыка, стой. Пока звучит музыка, все танцуют. Как только музыка останавливается, танцоры встают в позу животного. Преподаватель должен угадать, кто показывает какое животное.

- Сила притяжения. Притяжение 1 % – все воздушные и легкие. Далее постепенно сила притяжения увеличивается. На отметке 100 % все не могут пошевелиться, как будто придавлены чем-то тяжелым.

В ходе исследования составили коллекцию игр для младшего школьного возраста, которые можно применить для обучения современным, уличным танцам.

Данные игры будут разобраны более подробно в авторской программе. Кроме того, в ней будут заложены базовые понятия современных танцев (хип-хоп, хаус-дэнс, вог, брейкинг и данс-холл), история создания и культура данных направлений, приведены методы, средства обучения и способы проведения занятий, основанные на педагогических, физиологических и психологических законах.

Список литературы

1. Артемова Л. В. Чем хороши театрализованные игры [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.magielam.ru/rodak/detyteatr/teatr.html>.
2. Бреховских М. Уличные танцы [Электронный ресурс]. – URL: <http://welovedance.ru>.
3. Жуковская Р. И. Игра и ее педагогическое значение. – М.: Педагогика, 1975. – 111 с.
4. Шаклеина А. А. Специфика преподавания современного танца: региональный аспект // Достояние Южного Урала: традиции народной художественной культуры. – Челябинск: Ю-У ГГПУ, 2018. – 278 с.
5. Уральская В. И. Рождение танца. – М.: Совет. Россия, 1982. – 142 с.

ТЕЛЕУТСКИЙ ТАНЕЦ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ОБЩЕЙ КУЛЬТУРЫ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ

TELEUTIAN DANCE AS AN INTEGRAL PART OF THE GENERAL CULTURE OF THE TURKIC-SPEAKING PEOPLE

В статье рассматриваются вопросы исторического развития телеутского народного танца и его современной интерпретации, раскрывается актуальность проблемы сохранения традиционной танцевальной культуры телеутов в условиях глобализации.

Ключевые слова: телеуты, танцевальная культура, традиционные танцы, балетмейстер, экзерсис у станка.

The article considers urgent issues of historical development and a modern interpretation of the Teleut folk dance. The authors reveal the relevance for preserving Teleut traditional dance culture in globalization. In addition, the authors consider the historical roots and life of the nation, where a unique Teleut choreography acts as an integral part.

Keywords: Teleuts, dance culture, traditional dances, choreographer, exercise at the machine.

Телеуты – коренной малочисленный народ Кемеровской области, имеющий свою древнюю историю существования и многовековой пласт уникальной культуры. Семейно-бытовые, обрядовые, праздничные традиции, национальный костюм, кухня и язык – все это народ сберег в достаточной мере для поддержания быта и передачи потомкам на долговечное пользование. Но телеутский танец сегодня сохранил лишь «островки» самобытности. Полное понимание народного творчества в общем и народной хореографии в частности, глубокое изучение и знания исторических корней, жизненного уклада народа позволяют хореографу сохранить подлинность, показать характерные особенности и колорит народного танца при его сценической обработке, избежав при этом этнических искажений.

Целью данной работы служит выявление традиций и особенностей телеутского танца, а также попытка наметить дальнейший путь развития хореографии для ее обогащения в рамках традиций аборигенов Кузбасса.

Объект исследования – традиционная культура телеутов.

Предмет исследования – формы и виды телеутского танца, его связь с другими тюркоязычными народами, специфика хореографического текста телеутского народного танца.

В данной работе мы попытались рассмотреть и определить исторические пути развития народной хореографии телеутов, а также выяснить, что изменилось на современном этапе. Несмотря на социальную значимость данной проблемы, научных исследований по изучению танцевальной культуры телеутов в настоящее время немного.

Всё больше хореографических работ сегодня не представляют собой самобытного материала, являются результатом заимствований из русской и тюркских культур. Участники современных творческих коллективов желают исполнять танцы традиционные, основанные на подлинно национальной основе. Но что из этих танцев – исконное, а что – пришлое, навеянное современными ассимиляционными издержками, балетмейстерам, исследователям, а также хранителям культуры предстоит разобраться.

Среди проблем, связанных с культурой, наше пристальное внимание, естественно, привлекает проблема сохранения и развития хореографической самобытности. У народа с такой богатой историей как такового исконного древнего танца не сохранилось, что неудивительно для кочевников. Поэтому балетмейстеры еще в XX веке начинают активную работу по созданию танцев на основе быта, уклада жизни и обрядовой традиции телеутов.

Однако мы понимаем, что решение данной проблемы – работа долгая и, возможно, не вписывается в рамки научной работы из-за отсутствия достоверной исчерпывающей информации. Один из самых действенных способов сохранить и приумножить национальный хореографический колорит – это максимально распространить среди телеутов ярчайшие танцевальные произведения, созданные балетмейстерами XX–XXI веков, при этом проверяя их на самобытность и определяя их принадлежность к тому или иному виду танца. Нельзя слепо выдавать этническую «мишуру» за традиционный танец. Но для начала нужно узнать, что легло в основу телеутского танца, какие темы, какое содержание отражались в нем.

Танцем люди издревле занимались, когда имели для этого необходимые ресурсы в виде стабильного эмоционального состояния, досуга и географического пространства для занятий. Кочевой народ – телеуты – не мог похвастаться всем вышеперечисленным.

Телеуты – коренной тюркский народ Кузбасса, проживающий преимущественно в сельских населенных пунктах Беловского, Гурьевского и Новокузнецкого районов. Однако таким малочисленным он стал всего лишь два века назад.

История данного народа документально прослеживается начиная со Средневековья, а именно с 391 года, когда народ еще назывался «теле». За всю свою многовековую историю телеуты постоянно перемещались по земле и взаимодействовали с такими этноединицами, как Китай, Монголия, Ойротское и Джунгарское ханства, Тыва и Хакасия. Впоследствии из «теле» выделились телеуты, теленгиты и телесы (ныне деформировавшиеся в алтайский род). Теленгиты остановились в Южном Алтае у Телецкого озера, а телеуты кочевали по Западной Сибири (Томскому, Кузнецкому уездам) еще задолго до появления Кузнецкого острога в XVII веке, куда стекались купцы для обмена пушнины и утвари. До прихода русских абинцы, нынешние шорцы (второй коренной народ Кузбасса), платили телеутам дань, то есть находились в кыштымской зависимости. С приходом русских телеуты первыми из родственных тюркских племен стали с ними тесно общаться, с чего и начался широкий межкультурный обмен, повлекший за собой ассимиляцию, особенно явно проявляющуюся именно в культурной среде [2].

Упоминаний о народе, укладе его жизни накопилось много, однако заметок о телеутском танце не было найдено ни одной. Народу, который вплоть до XIX века постоянно находился в кочевнических перемещениях и военных расправах, было просто некогда заниматься развитием своего единого национального танца, отражающего культуру; они решали другие, более первостепенные задачи [2].

Но сегодня мы видим очень активную деятельность танцевальных телеутских коллективов и соло-исполнителей Беловского и Гурьевского районов. Их номера, хоть и выполненные в едином стиле, отличаются друг от друга и все-таки заметно наполняются чужеродным вмешательством.

В ходе проводимых нами исследований мы выявили основные отличительные особенности телеутского фольклорного танца: приставной

шаг, различные вариации переступания и «припадания», плавные перемещения и резкие вращения, характерные движения рук, напоминающие стрельца из лука, кочевника на лошади, а также согнутые в локтях, направленные вверх и собранные в кулачки. Очень распространены движения, иллюстрирующие березу, суслика или обычных людей и их уклад жизни. Часть этих элементов и движений уже была перечислена и рассмотрена в пособии А. В. Палилея «Традиции национального танца коренных народов Кузбасса в творческой деятельности балетмейстеров» [3], а часть является исключительно танцевальным проявлением, не рассмотренным ни в одном текстовом формате. И, для того чтобы их выявить, необходимо проанализировать десятки, даже сотни танцев вживую и на записи. Именно эти движения являются самобытными и нуждаются в детальной записи, а также подлежат стилизации.

Для сохранения и развития традиционного народного творчества в Кузбассе созданы и продолжают создаваться многие проекты, ориентация которых направлена на обращение к исконным народным духовным традициям, обычаям, обрядам и более активное использование их в культурном социуме. Одним из таких проектов является Школа традиционной национальной культуры. Школа функционирует под эгидой Министерства культуры и национальной политики Кузбасса. Основная цель школы заключается в оказании практической помощи руководителям творческих коллективов по организации учебно-педагогического и творческого процесса в национальном коллективе, расширению жанрового направления, основанного на исконно национальном материале. Первыми обучение в данной школе прошли руководители творческих коллективов коренных народов Кузбасса – шорцев и телеутов. Особое внимание на занятиях в школе уделяется подбору репертуара и принципам работы над ним. Участниками осваиваются основные танцевальные движения, характерные для плясовых, хороводных песен, которые впоследствии используются в репертуаре. Самодеятельным артистам танцевальных коллективов даются рекомендации по учебно-тренировочной работе у станка и на середине зала, вносятся коррективы в танцевальные композиции, уделяется внимание принадлежности национальной лексики [3].

После анализа учебно-педагогической и творческой деятельности телеутских коллективов выяснилось, что ни один из них не включает в структуру учебно-воспитательного процесса необходимый для выработки творческо-исполнительского мастерства экзерсис у станка и на середи-

не зала, что негативно сказывается на профессионализме участников коллектива. Учитывая данное обстоятельство, мы разработали свою систему на основе телеутской лексики упражнений у станка и на середине зала. Эта система упражнений будет способствовать профессиональному росту творческих коллективов.

Министерство культуры и национальной политики администрации Кузбасса в период празднования Дня народного единства проводит Областной фестиваль национальных культур «Мы живем семьей единой», который не только подводит итоги работы школы традиционной национальной культуры, но и способствует межкультурному взаимодействию национальных общественных организаций, развитию интереса к народным традициям, выявлению новых самобытных национальных коллективов и отдельных исполнителей. В период проведения мастер-классов для руководителей национальных коллективов преподаватели школы выявили ряд проблем, которые негативно влияют на функционирование всех национальных коллективов:

- связь традиционной обрядовой и песенно-танцевальной культуры разных народов, ее трансформация в условиях бытования в том или ином населенном пункте Кузбасса (например, нередко можно заметить заимствование движений из других национальных танцев);

- отсутствие единого центра национального хореографического искусства по координации деятельности творческих песенно-танцевальных коллективов;

- нехватка квалифицированных кадров;

- недостаточный уровень научно-исследовательской и учебно-методической литературы;

- отсутствие лексического разнообразия и художественного интерпретирования движений.

В ходе исследования мы определили проблемы, которые присущи телеутской хореографии и выяснили три творческих направления сценической интерпретации фольклорного танца, зависящих от характера творческой деятельности коллектива:

1. К первому направлению относятся коллективы, воссоздающие аутентичность на сцене. Здесь танец почти не теряет своей первоначальной основы, но отсутствует сотворчество участников и зрителей из-за их «искусственного» разделения: сценическая площадка – зрительный зал.

2. Второе направление – сценическая обработка фольклорного танца.

3. Третье направление – стилизация, то есть авторское создание сценического хореографического произведения на основе фольклорного танца, включающего в себя подлинные народные движения и элементы композиции танца.

Таким образом, проведя исследование литературных источников, анализ деятельности творческих телеутских коллективов, мы можем сделать вывод, что сегодня нет ни одного полноценного сборника базовых движений и танцев телеутов, не систематизирована их лексика, не обозначены проблемы развития. Создается очень большое количество танцевальных номеров, но нет крупных работ, ни одной сюиты, нет спектаклей и нет выхода на межнациональные площадки. Все танцы носят локальный характер и практически не проникают даже за пределы территориальной единицы. Мы уверены, что у телеутского танца история только началась и нам предстоит большая работа по наращению материала.

Мы выделили характерные особенности танца, узнали о краткосрочности его истории, однако теперь нам стоит подумать о том, что можем сделать мы – студенты и преподаватели кафедры хореографии Кемеровского государственного института культуры – для того чтобы сохранить культурное наследие древнейшего, но ныне малочисленного народа нашей богатой Родины! Только на наших плечах лежит ответственность за уникальное культурное наследие.

Список литературы

1. Бояршинова З. Я. История Сибири: учеб. пособие. – Томск: Том. ун-т, 1987. – 472 с.
2. Кацюба Д. В. Материальная культура бачатских телеутов: учеб. пособие. – Кемеров. гос. ун-т. – Кемерово: КГУ, 1991. – 92 с.
3. Палилей А. В. Традиции национального танца коренных народов Кузбасса в творческой деятельности балетмейстеров: учеб.-метод. пособие для руководителей самодеятельных танцевальных коллективов. – Кемерово: Кузбасс, 2008. – 179 с.
4. Телеутский фольклор / сост., вступит. ст., запись, пер., коммент. Д. А. Функа. – М.: Наука, 2004. – 183 с.
5. Чимбарова Н. А. Традиции телеутского национального танца. – Белово, 2011. – 61 с.

АКТУАЛЬНОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ ТУВИНСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

RELEVANCE OF RESEARCH OF TUVA STAGE DANCE AT THE PRESENT STAGE

В статье дается краткое описание исследовательской работы о возникновении национального тувинского танца, когда традиционные формы танца были утрачены либо не успели сформироваться; проанализированы научные статьи, опубликованные в течение последних лет, касающиеся вопросов истории становления тувинского танца.

Ключевые слова: искусство, тувинский танец, Тува, традиционная культура, национальный танец.

The article describes the research facts on emerging a national Tuva dance when the traditional forms of dance were lost or have not been formed. The article collected information from scientific articles published over the past years on the history of forming Tuva dance.

Keywords: art, Tuva dance, Tuva, traditional culture, national dance.

Актуальность нашего исследования обусловлена тем, что вопрос специфики танцевальной культуры тувинцев долгое время не входил в поле внимание ученых. Хотя в последние годы появились первые работы, в том числе диссертационные исследование (Ш. Б. Майны, 2014; И. О. Ондар, 2016). Работа Ш. Б. Майны посвящена в целом традиционным играм тувинцев, и тувинская хореография в контексте исследуемой темы рассматривается как пример (прием) для сценических постановок тувинских игр [5].

Труд И. О. Ондар сегодня является единственной специальной работой по тувинскому танцу [6]. В диссертационной работе И. О. Ондар сказано, что танец – это явление культуры, прочно занявшее своё место в современной жизни тувинцев, он представлен различными видами и жанрами. При этом история самого тувинского танца выглядит сплошным «белым пятном». На взгляд специалиста-хореографа, парадоксальным кажется факт активного развития в Туве как профессионального, так и самодеятельного танцевального творчества при отсутствии сохранивших-

ся форм народного бытового танца тувинцев. В качестве важнейшей задачи в культурной политике Республики Тыва обсуждался вопрос о реконструкции возможно утраченных форм народного тувинского танца на основе изучения танцевальных традиций представителей тувинских родоплеменных групп, проживающих за пределами Тувы, с целью создания *массового* тувинского танца. Его развитие тесно связано со всей историей народа, с его бытом и обычаями.

В данной работе для изучения предлагаются базовые (традиционные) элементы тувинского танца. Они удивительно богаты своими красками, отличаются своеобразной лексикой, приёмами, манерой и стилем исполнения, сложившимися яркими, замысловатыми, выразительными положениями и переплетениями рук в сочетании с четким ритмом, оригинальным рисунком, большим разнообразием движений, композиционными построениями.

«Теория, методика и практика тувинского народного танца» является одной из профилирующих дисциплин специального цикла в Кызылском колледже искусств имени Алексея Боктаевича Чыргал-оола, который готовит специалистов-хореографов.

Целью данного исследования является изучение хореографической культуры тувинцев, ее стилистики, манеры исполнения танцев.

Задачи исследования:

- поиск решения проблем развития народного тувинского танцевального искусства через совершенствование процесса его преподавания в специальных учебных заведениях, готовящих хореографические кадры;
- разработка единой теории и методики преподавания тувинского сценического танца.

Объект исследования: тувинский народный танец.

Предмет исследования: лексика, приёмы, манера и стиль исполнения тувинского народного танца.

Тувинскую хореографию сегодня можно разделить на три категории: самодеятельная хореография, профессиональная хореография, тувинский традиционный танец.

Развитие и функционирование культуры представляет собой особый способ жизнедеятельности этноса, а, следовательно, каждая культура выражает специфику своего уклада жизни, особый способ мировосприятия.

Народный танец – это танец, созданный этносом и распространенный в быту, обладающий национальными особенностями, проявляющимися в характере, координации движений, музыкально-ритмической и

метрической структуре, манере его исполнения. Разностороннее изучение народного танца необходимо по многим причинам. Во-первых, изучение танца, который сопровождает обряды, дает возможность судить о социальных отношениях, эстетическом уровне этноса; во-вторых, в танцевальном искусстве отражаются различные стороны воззрений; в-третьих, костюмы, предметы, используемые в танце, музыкальные инструменты служат источником для изучения материальной и духовной культуры; в-четвертых, народное танцевальное искусство помогает лучше понять этнические процессы, связи с соседними народами и т. д. Таким образом, изучение стратиграфии танцевального языка этноса – это ценный источник для историков и этнографов, искусствоведов и хореографов. В культуре каждой, даже самой малочисленной народности, в большей или меньшей степени присутствует танцевальное искусство.

Танцевальная культура тувинцев неразрывно связана с жизнью народа, изменениями условий труда и быта, развитием национальных традиций. Содержание танцев тувинский народ черпал из жизни, в них отражал эстетическое восприятие окружающей среды, трудовые процессы, характеры людей. Тувинцы отбирали из национальных игр, обрядов и трудовых процессов конкретные темы, удобные для воплощения в танце.

Рассматривая пути зарождения и становления в Туве танцевального искусства, К. Сагды пишет: «В старой, дореволюционной Туве не было танца. Были очень широко распространены песенные мелодии, по четкости ритмики они вполне могли быть танцевальными, но, видимо, сами условия жизни в юртах, чумах, в вечной тесноте – к танцам не располагали» [7]. Таким образом некоторые элементы танцевального искусства были в различных обрядах – камлании шаманов или монастырском богослужении «Цам», которое, как и шаманские пляски, ведет свое начало от древних обрядовых танцев. Когда на тувинской земле буддийские ламы стали основывать свои монастыри, они одновременно устраивали массовые религиозные празднества «Цам».

Надо отметить, что профессиональная хореография и вообще искусство танца в Туве получило мощный толчок к развитию с приездом профессионального постановщика А. Шатина, приглашенного из Советского Союза в числе других специалистов в 40-х годах XX века.

Тувинский народ с воодушевлением встретил новшество. С этого момента начинается развитие сценического танца в Туве. Вместе с тем постепенно подготавливается и почва для развития самостоятельной танцевальной культуры. Вскоре зарождаются такие танцы, как «Дүк салыр»

(сбивание шерсти) и «Дүк ээер» (прядение шерсти). Они носят массовый характер и сопровождаются веселым пением девушек и парней. Сюжеты танцев связаны с трудовыми процессами.

Отражение в танцах нашли и спортивные состязания, так как они носили зрелищный характер; спортивные игры, например, «Ча адыкчылары» (лучники), «Хүреш» (борьба), «Тевек» (почекушки), «Аът мунукчузу» (наездник), «Аът чарыжы» (скачки). «Танец орла» с древности был традиционным в борьбе «Хүреш». Это танец полной силы, восторга и радости, исполняемый победителем.

1943 год считается началом профессионального развития тувинского танца. Александр Васильевич Шатин вошел в историю как основоположник тувинской национальной хореографии. Задача перед молодым, но уже известным в СССР хореографом, балетмейстером Большого театра, стояла сложная: не просто организовать в тувинском театре профессиональную балетную труппу, а с нуля создать тувинскую хореографию – до этого хореографии в Туве не было.

А. В. Шатин блестяще справился с поставленной задачей: за два с половиной года, которые он провел в республике, создал и поставил несколько танцев, которые стали началом тувинской хореографии. Побывав весной 1943 года в Эрзинском и Тес-Хемском районах, изучив там танцы тувинских девушек, он приступил к созданию на их основе собственных композиций, первой из которых стал «Танец с флейтой» (лимби), исполненный Галиной Севильбаа (Бады-Сагаан), а второй – знаменитая «Звнящая нежность» (ээлдек шыңгырааш).

Созданный А. В. Шатиным коллектив объездил с гастролями всю Туву. Их главной концертной площадкой были чабанские стойбища, первыми зрителями – простые араты, транспортом – лошади и грузовики. В 1945 году состоялся первый выпуск. Все выпускники остались работать артистами в театре. В этом же году Шатин вернулся в Москву, а дело продолжил его ученик Николай Кысыгбай. Он был ассистентом Шатина, а также переводчиком.

В 1946 году приехал И. А. Каренин. Он продолжил занятия с артистами балетной труппы и пополнил репертуар театра постановками: «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» Бородина, «Вальпургиева ночь» Гуно, «Цыганская рапсодия» Листа.

Когда в октябре 1944 года Тува вошла в состав СССР, приглашенные специалисты были отозваны в Москву. А в 1949 году балета в театре не стало.

В апреле 1969 года при Тувинской государственной филармонии на базе самодеятельного художественного коллектива «Чечек» (цветок) Кызылского училища искусств был создан государственный ансамбль песни и танца «Чечек». В штате ансамбля было 16 артистов хора и 17 артистов балета. Первые выпускники Фрунзенского (ныне Бишкекского) хореографического училища: Галина Чооду, Евгения Салчак, Галина Кажин-оол дополнили ряды артистов балета. С июля 1971 года ансамбль официально называется – Тувинский государственный ансамбль песни и танца «Саяны».

Вячеслав Донгак и сегодня является современным флагманом тувинской национальной хореографии. Он автор многочисленных хореографических произведений. В своих постановках балетмейстер отражает и показывает историю тувинского народа, игровые моменты в танцах, трудовые и бытовые процессы.

С появлением в республике различных коллективов (государственного ансамбля песни и танца «Саяны», мюзик-холла «Ураанхай», детского ансамбля «Эдегей») тувинский танец стал отличаться бóльшим жанровым разнообразием. Современный тувинский танец имеет примеры стилизации народной хореографии, а также классические интерпретации.

Исследователи народного творчества подчеркивают, что тувинский танцевальный фольклор всегда таил в себе огромные богатства, которые способствовали дальнейшему обогащению тувинских сценических танцев. Формировалась танцевальная культура тувинского народа, оттачивалась, усложнялась, совершенствовалась и передавалась из поколения в поколение лексика, композиционные рисунки, сюжеты и образы.

В данное время в республике нет специалистов, которые занимаются систематизацией и архивацией тувинского хореографического искусства. Поставлены уникальные номера, которые как образец можно записать в книгу тувинских танцев, которую в свое время выпустила С. Д. Монгуш. Необходима разработка методического материала для учебной дисциплины «Тувинский танец». Но есть надежда на то, что найдутся единомышленники, которые будут заниматься сохранением и развитием тувинского хореографического искусства, корректно использовать новые достижения хореографии и относиться к тувинскому танцевальному искусству как к важному элементу художественной культуры тувинского народа и общечеловеческой культуры в целом.

Рассмотрев научные статьи исследователей, мы выяснили, что изучению хореографической культуры Тувы уделяется недостаточное вни-

мание. До настоящего времени вопрос о возникновении тувинского танца остается открытым и не исследованным до конца. Танцевальное искусство Тувы развивается практически, но описанием теоретического компонента не занимается практически никто. Цель дальнейшего исследования – выявить основные традиционные танцевальные образцы, определить предпосылки возникновения тувинского танца, сохранившиеся с древних времен, описать специфику художественно-танцевальных особенностей, в связи с этим выделить из религиозно-обрядовой системы зачатки танца, элементы танца, форму танца.

Процесс возрождения национальной культуры, начавшийся в конце прошлого столетия, активно продолжается в наши дни, что подтверждается программой культурной политики руководства Республики Тыва.

Примером тому служат объявления «Года хоомея» (2008), «Года игила» (2009), «Года народных традиций» (2015), «Года тувинского гостеприимства» (2016), «Года молодежных инициатив» (2017) и общероссийское объявление «Года театра» (2019). В рамках данной идеи получили развитие проекты, направленные на сохранение и развитие традиционной культуры тувинцев.

Список литературы

1. Харунов Р. Ш. Формирование интеллигенции в тувинской народной республике (1921–1944). – Абакан: Тывинский гос. ун-т, 2009. – 144 с.
2. История Тувы / под общ. ред. члена-кор. РАН В. А. Ламина. – Новосибирск: Наука, 2007. – Т. II. – 553 с.
3. Школа тувинского танца Анатолия Шатина / сост. Н. Б. Чаш. – Кызыл: Тувин. кн. изд-во, 2004. – 63 с.
4. Бочкарева Н. И. Русский народный танец: теория и методика: учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2006. – 179 с.
5. Майны Ш. Б. Народные игры в традиционной праздничной культуре тувинцев: историко-культурологический анализ: дис. ... канд. культурологии. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. – 186 с.
6. Ондар И. О. Генезис и трансформация тувинского танца в культуре Тувы: дис. канд. культурологии. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2016. – 205 с.
7. Сагды К. Ч. История возникновения тувинского театра. – Кызыл: Тувин. кн. изд-во, 1973. – 140 с.

8. Русско-тувинский словарь / под ред. Д. А. Монгуш. – М.: Рус. язык, 1980. – 560 с.
9. Биче-оол В. К. Страницы истории танцевальной культуры Тувы [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. – 2012. – № 2. – URL: https://www.tuva.asia/journal/issue_14/4835-biche-ool.html.

*Алтайский государственный
институт культуры*

*Куркина Д. А., студент,
Вернигора О. Н., доцент*

**ЗНАЧЕНИЕ АКТЕРСКОГО ТРЕНИНГА
В КОЛЛЕКТИВЕ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ
НА ПРИМЕРЕ ТЕАТРА ТАНЦА «ЭГИДА»**

**THE IMPORTANCE OF ACTOR TRAINING
IN THE MODERN CHOREOGRAPHY TEAM,
THE DANCE THEATER “AEGIS”**

В статье рассматриваются способы повышения актерского мастерства с использованием специальных тренингов. Благодаря таким тренингам, человек учится раскрываться миру, избавляется от страхов и фобий, связанных с общением с другими людьми, выступлением перед публикой.

Ключевые слова: актерское мастерство, тренинг, танцевальная выразительность, движение.

The article describes the ways to improve acting skills using special training. Thanks to such trainings, a person learns to open up to the world, gets rid of fears and phobias associated with communicating with other people or performing in front of an audience.

Keywords: acting skills, training, dance expressiveness, movement.

Хороший танец – это всегда история. Конечно, она рассказывается без слов, на языке движений, но все элементы классической театральной постановки в хорошем танце всегда присутствуют: осмысленное перемещение по сцене, использование декораций, реквизита и костюма, свет, звук, актерская игра и т. д. Именно актерская игра в большей степени влияет на впечатление зрителей. Если есть выразительная, чувственная подача, то зритель простит огрехи исполнительской техники. А вот холодная техничность ему вряд ли понравится.

В основе мастерства постановки лежит простой тезис: зрелище должно вызывать эмоциональную реакцию аудитории. Эта реакция может быть позитивной или негативной, но она должна быть. Хорошо все, что вызывает эмоции. Плохо то, что скучно.

Актуальность данной статьи заключается в том, что актерское мастерство – особая сфера деятельности, навыки и умения в которой могут быть успешно использованы не только на сцене, но и в повседневной жизни. Это способность быстро вливаться в новый коллектив, проявлять себя при разных обстоятельствах, не стесняться собственных движений, развивать интуицию и учиться с легкостью устанавливать нужные контакты.

В танцах, как в спектакле или кино, необходимо чувствовать образ. Следя за координацией и пластичностью, нужно превращаться в людей, которые отличаются друг от друга своим характером и темпераментом. Поэтому обладать техникой актерского мастерства обязан любой танцор. Как говорил В. Д. Тихомиров, «как часто бывает так, что танец выглядит просто шикарно, но такое ощущение, что чего-то не хватает. И, глядя на танцоров, почему-то чувствуешь некоторое разочарование. Это все равно, что пить хорошее вино, разбавленное водой. А бывает и так, что мастерство танцоров далеко не на высоте, но находишься в состоянии эйфории от зрелищности выступления. И дело совсем не в том, что во втором случае танцуют твои хорошие друзья. Весь “изюм” кроется в актерском мастерстве» [1].

Актерское мастерство в хореографии – это не только искусство перевоплощения путем жеста, мимики и пластики, это умение при создании образа оставаться самим собой, осмысление собственного я, воспитание художественного вкуса, преодоление боязни ошибаться и пробовать, умение посредством сценической выразительности находить общий язык со зрителем [3].

Цель статьи заключается в рассмотрении основных тренингов актерского мастерства.

Данная цель позволила сформулировать следующие задачи исследования:

1. Изучить научно-исследовательскую литературу по актерскому мастерству как стимулу развития танцевальной выразительности танцовщика.
2. Рассмотреть основные тренинги, касающиеся проблемы исследования: актерский тренинг, театральный тренинг, импровизация, стимул

развития исполнительских навыков, работа артиста-танцовщика ансамбля современного танца.

3. Рассмотреть применение актерских тренингов в хореографическом коллективе «Эгида».

Объект исследования: хореографический коллектив «Эгида».

Предмет исследования: основные тренинги актерского мастерства.

Актерский тренинг – это настройка отдельных струн актерского инструмента, отдельных психофизических проявлений, таких как зрительные, слуховые, осязательные и прочие восприятия, внутренние видения и память различных ощущений и чувств; их анализ; их проявления в творческом воображении и фантазии, в сценическом внимании, в выработке навыков и умений сознательно пользоваться в сценическом действии теми его дробными элементами, которые в жизненном действии появляются произвольно и не требуют волевых усилий.

Театральный тренинг выступает как система упражнений, направленных на развитие и совершенствование актёрских способностей исполнителя. В настоящее время существует огромное множество театральных тренингов, авторами которых являются талантливейшие театральные деятели.

Для хореографического искусства неопределимую важность и необходимость представляет – психофизический тренинг, открытый К. С. Станиславским. В данном тренинге Станиславский пытался создать для артиста такую внутреннюю (духовную) и внешнюю (телесную) технику, которая помогала бы ему творить на сцене. Система Станиславского, а точнее «её законы обязательны для всех видов сценического искусства», «ибо танцор не может двигаться без души, а душа музыканта погибнет без движения его рук» [4, с. 67].

В трудах Станиславского содержится развернутая программа факторов, составляющих физическое поведение на сцене. Задача танцовщика – сообщить художественный текст, заполнив его «жизнью», психологической и художественной выразительностью. Для того чтобы артист безупречно исполнял собственные функции, он должен не только лишь формально передавать заложенную в танце информацию, но «говорить», осознавая значение и роль любого воспроизводимого «слова», любой единицы хореографического текста.

С целью воспитания танцевальной выразительности необходимо направлять учащегося на достижение жестуальности – внутреннего психофизиологического состояния (чувства) при выполнении танцевального

движения. Жестуальность, равно как пластическое состояние-установка, с одной стороны, основывается на импульсе – эмоции, возбуждаемой с помощью актерской психотехники, с другой – на осознанном, контролируемом ощущении исполнения движения. Другими словами, только лишь проявление жестуальности как момента реализации творческой установки танцовщика в исполнении танцевального движения всем телом (организмом как целостностью) предоставляет эффект выразительного танца [4].

Художественный образ в танце – духовно определенное явление, выраженное в одном или многих телодвижениях танцевального текста. Более того, он складывается из множества связывающихся свойств и особенностей. В его структуру входят художественно-образные элементы всех компонентов (слагаемых) танцевального произведения.

Таким образом, уроки с добавлением актерских тренингов приводят к следующему:

- избавлению от комплексов и страхов публичного выступления;
- развитию эмоциональности и непосредственности в танце и на сцене;
- развитию творческого мышления и воображения;
- снятию мышечных блоков и зажимов;
- качественной работе над передачей эмоций и идей зрителям;
- развитию навыка импровизации.

Рассмотрим применение актерских тренингов в хореографическом коллективе «Эгида». Занятия актерским тренингом помогут ребенку увеличить концентрацию внимания, разовьют воображение, пластичность тела, правильное дыхание. На уроке в игровой форме дети учатся перевоплощаться в разные образы, разыгрывать сценки, эпизоды из школьной и повседневной жизни, взаимодействовать с реальными и воображаемыми предметами.

В ходе занятий используются такие творческие задания, как танцевальная терапия, импровизация в танце (тренинг на развитие фантазии), проведение уроков в игровой форме, техника релиза, контактная импровизация, в общем тренинги, которые направлены на активизацию мыслительного процесса, развитие памяти, наблюдательности и эмоциональности, то есть способствуют развитию внутренних актерских качеств в каждом ребенке.

Задания для развития физических качеств (партерный экзерсис, пластический тренинг, трюковые элементы на середине зала, пластиче-

ские этюды и композиции) помогут учащимся в приобретении навыков координации, развитии гибкости и пластической выразительности, изучении сложных трюковых элементов танца.

Все задания на уроке строятся от простого к сложному, а статические чередуются с подвижными. Благодаря этому поддерживается активное внимание и достигается высокий уровень результативности.

Немаловажно также и то, что занятия актерским мастерством развивают в детях коммуникабельность, учат настраиваться на партнера, быть ему поддержкой и, что самое главное, объединяют, сплачивают коллектив. Используются следующие виды занятий.

Танцевальная терапия – это психотерапевтический метод, основанный на творческом самовыражении и направленный на создание психологического комфорта, самопознание и самоактуализацию. Самоактуализация – стремление человека к наиболее полному выявлению и развитию своих личностных возможностей.

Проведение уроков в игровой форме. Движение и игра – важнейшие звенья в жизнедеятельности детей, они всегда готовы двигаться и играть, это ведущий вид деятельности. Игровая деятельность влияет на формирование всех психических процессов: произвольного внимания, воображения, образного мышления и др. Именно эта деятельность в дошкольном возрасте является ведущей и определяет дальнейший путь психического развития ребенка.

Импровизация в танце. Импровизация помогает раскрепощать и раскрывать творческий потенциал, творческую натуру ребёнка, развивает образное мышление и фантазию, музыкальность, актёрские данные, помогает выводить на эмоциональную работу через пластику и пантомиму. Занятия импровизацией дают возможность:

1. Обрести свободу от психологических зажимов.
2. Усовершенствовать собственный репертуар движений, пластичности и грации.
3. Гармонично воспринимать себя, свое собственное Я.
4. Обрести источник позитивной энергии внутри себя.

Техника релиза. Она основана на освобождении разных групп мышц с целью использования лишь тех, которые будут необходимы в ходе танца. Техника релиза в практике работы с детьми, прежде всего, помогает беречь их психологическое и физическое здоровье, дает возможность расширять запас хореографических движений танцующего, учит его

преодолевать зажимы как внутренние, душевные, так и мышечные, помогает расслабиться и раскрепоститься.

Контактная импровизация. Она обращает внимание человека внутрь – на поиск своего интереса, своей логики движения, которая изначально может вообще отсутствовать. Развивая эту логику, можно найти свою индивидуальность, свой движенческий язык. Естественность движения в контактном танце освобождает от вычурности и апломба, привитых другими направлениями, так как в современном танце мы хотим видеть на сцене человека, его историю жизни, а не типичный образ.

Следовательно, в повседневной работе педагога-хореографа тренинги по актерскому мастерству имеют большое значение и занимают отдельную нишу. Шаг за шагом, тренинг актерского мастерства поможет развивать творческое мастерство ребенка различными хореографическими способами, умениями и навыками, актуальными не только с точки зрения профессионального роста, но и в повседневной жизни.

Решая множество учебных задач, такой тренинг способствует раскрепощению детей, развитию умений импровизировать, креативно мыслить, избавляться от психических и физических зажимов, общаться и органично существовать на публике, тем самым подготовит учеников к сценическим показам, избавляя от страха публичного выступления. Творческая составляющая актерского тренинга поможет раскрыть потенциал учеников, сформирует у них устойчивый интерес к занятиям.

Список литературы

1. Актерское мастерство в области хореографического искусства [Электронный ресурс]. – URL: https://studexpo.ru/88029/kulturologiya/akterskoe_masterstvo_oblasti_horeograficheskogo_iskusstva.
2. Многообразие выразительных средств в хореографическом произведении [Электронный ресурс]. – URL: <http://diplomba.ru/work/89117>.
3. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика. – СПб.: Прайм-Еврознак; Владимир: ВКТ, 2008. – 478 с.
4. Театральная педагогика как средство создания развивающей образовательной среды: образовательная программа повышения квалификации педагогов и руководителей образования. – Екатеринбург: АМБ, 2005. – 160 с.

Раздел 6. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

*Новосибирский
государственный
театральный институт*

*Черных А. В., студент,
Бец М. В., кандидат
филологических наук*

СИНЕСТЕЗИЯ КАК СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО В НЕМЕЦКОМ РЕКЛАМНОМ ТЕКСТЕ

SYNESTHESIA AS A STYLISTIC TOOL IN GERMAN ADVERTISEMENT

В настоящей статье рассматривается явление синестезии с лингвистической точки зрения, изучаются наиболее частотные синестетические приемы, которые используются при создании рекламы парфюмерии и косметики на немецком языке.

Ключевые слова: синестезия, рекламный текст, синестетическая метафора.

This article deals with the phenomenon of synesthesia from the linguistic point of view. The most common synesthetic techniques, which are used to create German perfume and cosmetics advertisement, are described in the article.

Keywords: synesthesia, advertising text, synesthetic metaphor.

Развитие современной рекламной индустрии связано с изменениями в медийном пространстве, что влияет на способы вербализации рекламы, начинают использоваться новые языковые приемы, нетипичные средства выразительности. Одним из таких средств является особый вид метафоры – синестезия, используемая в особом типе текста – рекламном, который А. Д. Кривоносов определяет как «текст, содержащий рекламную информацию. Его отличают следующие признаки: во-первых, он содержит информацию о физическом или юридическом лице; товарах, идеях и начинаниях; во-вторых, предназначен для неопределенного круга лиц; в-третьих, призван формировать или поддерживать интерес к физическо-

му, юридическому лицу, товарам, идеям, начинаниям; и, наконец, в-четвертых, способствует реализации товаров, идей, начинаний» [1, с. 13].

Достоинствами рекламного текста являются не художественно-образительные средства, а точность, яркость и доступность рекламного образа, многообразие и направленность ассоциативных связей, работающих на коммуникацию с целевой аудиторией. Рекламный текст – это побудительный концептуальный текст, внутри которого заключены слога-ны, короткие ёмкие фразы, игра слов и выразительные фигуры речи.

Аксиологическая значимость рекламного текста – его способность запоминаться, войти в повседневную речь, не теряя связи с объектом рекламы. Создание объёмного образа объекта рекламы в представлении реципиента – задача, которую маркетологи решают совместно с учеными, филологами, лингвистами.

Рекламный текст пытается передать свойства рекламируемого продукта как с помощью образов, так и при помощи языка, например: стиль рекламы дорогих духов, как правило, изыскан и выразителен. Стиль рекламы автомобилей стремится воссоздать впечатление скорости и эффективности. Важным фактором, влияющим на эффективность рекламного текста, является его стилистическая оформленность. К стилистическим средствам оформления текста относятся тропы и фигуры. Наиболее часто встречающимися тропами являются сравнение, метафора (а также олицетворение как разновидность метафоры) и метонимия. Кроме того, часто используются следующие стилистические фигуры: гиперболола, аллегория, перифраз, риторический вопрос, риторическое восклицание, анафора, эпифора, парцелляция, игра слов и, конечно же, синестезия [2, с. 37]. Феномен синестезии является междисциплинарным явлением и исследуется в рамках различных наук: в философии, культурологии, психологии, лингвистике, а также на стыке последних наук – психолингвистике.

Синестезия напрямую связана с процессами восприятия при помощи органов чувств. При восприятии перцептивные системы взаимодействуют между собой и создают целостный образ предмета или явления. Таким образом, суть синестезии заключается в том, что стимуляция одной сенсорной модальности приводит к возникновению ощущений, характерных для другой сенсорной модальности.

С точки зрения когнитивистики это явление обосновывается тем, что сенсорная информация подвергается обширной ассоциативной разработке, модуляции и включается в структуру познания. Язык является ин-

струментом познания и мышления, следовательно, синестезия находит выражение и в словесной форме, в синестетических словосочетаниях.

Ульман С. определяет синестезию в языке как «слово, значение которого связано с одним органом чувств, употребляется в значении, относящемся к другому органу чувств, то есть имеет место переход, например, от осязания к слуховому восприятию или от этого последнего к зрительному восприятию и т. д.» [3, с. 81].

Современные исследователи рассматривают синестезию как разновидность метафоры (С. Ульман, В. Г. Гак, Б. Уорф, Х. Кронассер, М. В. Никитин и др.). Синестетические переносы помогают описать объект наиболее ярко и емко с точки зрения используемых языковых средств. В большинстве случаев синестезию в лингвистике рассматривают на примере синестетических словосочетаний.

Современные отечественные лингвисты выделяют первичную и вторичную синестезии. Первичной синестезией, по мнению исследователей, называется употребление слова, значение которого связано с одним органом чувств, в значении, относящемся к другому органу чувств. Разновидности первичной синестезии различаются ими по характеру возникающих ощущений: зрительных, слуховых, вкусовых, осязательных или обонятельных [4, с. 26; 5, с. 91].

Изменение значения прилагательных, обозначающих перцептивное восприятие, при их сочетании с названиями психологических переживаний, эмоций и чувств человека можно квалифицировать как вторичную синестезию [5, с. 91].

Синестезия в рекламных текстах является межчувственной ассоциацией. Синестетические проявления в рекламных текстах становятся неизбежными, поскольку язык в текстах начинает функционировать уже не только прагматически, но и на уровне эмоциональных реакций потребителя. Рассматривая феномен сходства в рекламе, можно заметить, что на основе синтеза двух и более ощущений формируется многообразный спектр типов синестезий: цветовкусовая, вкусообонятельная, тактильно-цветовая, обонятельно-звуковая, обонятельно-цветовая, обонятельно-звуко-вкусовая, цветозвуко-вкусовая и др.

Прием синестезии используется в рекламных текстах продуктов из многих отраслей. Однако наиболее часто синестетическая метафора применяется в рекламе парфюмерии и косметики. Простое описание неспособно передать запах духов, поэтому рекламодатели прибегают к исполь-

зованию синестетических переносов. Существует множество примеров корреляции между вкусовой и обонятельными модальностями. В процессе ассоциации «вкус – запах» рождаются сочный, горький, сладкий, пряный, кислый, острый, ванильный и другие ароматы.

Следующий тип модальности, активно используемый в рекламе парфюмерии и косметики, – это тактильный. На этом основана общепринятая классификация на холодный, теплый, свежий, бодрящий, бархатистый, легкий, тяжелый ароматы.

Еще один тип синестезии представлен в рекламе духов, где устанавливается связь между миром звуков и обонянием. В результате при контакте двух модальностей: слуха и обоняния – возникают такие характеристики аромата, как музыкальный и звучащий.

Для более подробного изучения данного феномена обратимся к рекламным текстам на немецком языке, опубликованным на сайте интернет-магазина douglas.de, изучение которых позволило установить, что одной из наиболее распространенных синестетической корреляцией является «вкус – запах».

При описании обонятельных впечатлений часто используются прилагательные würzig, bitter, sauer, süß. Многие сравнивают аромат парфюмерных продуктов с чем-то сладким, что активизирует воспоминания о приятном вкусе, вызывает положительные эмоции, то есть суть аромата должна быть прочувствована через вкусовые рецепторы. Например:

«Ein Schuss Neroli, die betörende **Süße** der Orangenblüte, arabischer Jasmin und Gardenie geben dem Duft seine Ausdruckstärke» (Lady Million Paco Rabane) (Немного нероли, чарующая сладость померанцевого цвета, арабского жасмина гардении придают аромату его выразительность).

Следующий тип синестезии, часто используемый в немецкой рекламе парфюмерии и косметики, – обонятельно-тактильный. В этом случае используются прилагательные warm (теплый), weich (мягкий), zart (нежный), fein (тонкий), mollig (пухлый), sanft (нежный):

«Amber und Patschuli verleihen der Komposition in der Basis eine intensive und **warme** Note» (Black MyBurberry) (Янтарный цвет и пачули придают основной композиции аромата интенсивные и теплые нотки);

«Das Resultat ist eine temperamentvollere, elegantere und **wärmere** Version von Flora» (Flora by Gucci) (А в результате более темпераментная, элегантная и теплая Flora);

Использование прилагательных *frisch* (свежий), *kalt* (холодный), *leicht* (легкий), *frostig* (морозный) вызывает ощущение освежающего, прохладного и даже ледяного аромата:

«Der Aura Accord wirkt strahlend, lebendig und **frisch** mit Veilchen, Lotus und Rosen-Extrakt» (Shiseido Ever Bloom) (Ноты фиалки, лотоса и экстракта розы действуют блестяще, оживляюще и освежающе);

«Vereint mit den **frischen** Akkorden der kalabresischen Zitrone und ambraartigem Labdanum schenkt sie Acqua di Gioia eine natürlich **frische** und dennoch **warme** Aura» (Giorgio Armani Acqua di Gioia) (Совместно со свежими нотами калаберийского лимона и амбравидным ладаном она придает Acqua di Gioia природный свежий и вместе с тем теплый аромат).

Такие тактильные ощущения, как покалывание и даже вибрация, довольно часто употребляются в рекламе парфюмерии:

«Die Komposition startet mit dem **verführerischen Prickeln** von Himbeere und Bitterorange» (Paco Rabanne Lady Million) (Композиция начинается с соблазнительного покалывания малины и померанца);

«Ein außergewöhnlichfloraler, **vibrierender** Duft» (CHANEL № 5) (Необычный цветочный вибрирующий аромат).

Часто аромат духов сравнивается с ощущением прикосновения к мягкой коже – это пример присваивания обонятельной сфере осязательных (тактильных) характеристик. Проанализировав приведенные примеры, следует отметить, что в большинстве случаев синестезия выражается посредством существительного *Berührung* (прикосновение):

«Dieser vermittelt ein Duftgefühl, das an die **Berührung** zarter Haut erinnert» (Lacoste Pour Femme) (Он передает такое ощущение аромата, которое напоминает прикосновение к нежной коже).

Для придания аромату большей торжественности используется зрительно-обонятельный синестетический перенос. «Блеск», «мерцание» и «сияние» аромата, конечно, невозможны, но они вполне уместны для описания духов в рекламном тексте:

«Lady Million ist der **strahlend-lebhafte** Duft von Paco Rabanne, der Femenität und **glitzernden** Glamour ausstrahlt» (Paco Rabanne Lady Million) (Lady Million, изливающий жизнь аромат от Paco Rabanne, который излучает женственность и сверкающую роскошь);

«Ein Hauch von Nektarine, Holz und Zeder, eine charakterstarke Rose und **leuchtender** Jasmin bilden die Komposition dieses modernen, präzise inszenierten Parfüms» (Tresor in Love) (Лёгкое дуновение нектарина, древе-

сины и цедры, сильная духом роза и сияющий жасмин образуют композицию этого модного, детально продуманного аромата).

Однако существует также и развернутая синестезия, которая, подобно развернутой метафоре, может охватывать весь рекламный текст, например:

«Das neue Michael Kors Wonderlust ist so ein dufter Kandidat, der dich in **Gedanken auf einer Jacht durch die Karibik** schippern lässt. Neben dir: der **heiße Boy**. In deiner Hand: der **kühle Drink**. Überdir: die **Karibiksonne**» (Michael Kors Wonderlust) (Новый Michael Kors Wonderlust – это ароматный кандидат, который мысленно унесет тебя на яхте на Карибы. Возле тебя горячий парень. В руке – прохладительный напиток. Над тобой – Карибское солнце).

Аромат в данном тексте сравнивается с набором объектов, охватывающих целый ряд чувств: тактильные – выражаются в ощущении теплого Карибского солнца (Karibiksonne) и прохладности напитка, который, в свою очередь, передает вкусовое впечатление (der kühle Drink), за визуальную составляющую отвечает красочное описание яхты и привлекательного молодого человека (Gedanken auf einer Jacht, heiße Boy). Все это рисует в голове потенциального потребителя яркую картину, наполненную различными чувствами и переживаниями, которые, безусловно, помогают передать рекламное сообщение.

Используя прием развернутой синестезии, компания MAC создала целую коллекцию духов, подходящих к оттенкам самых популярных помад бренда. Эффект синестезии был использован и в рекламном тексте для этой продукции:

«Die Düfte sind **farblich exakt auf die Lipsticks** abgestimmt und riechen auch noch zum Niederknien gut! Der Duft Candy Yum-Yum riecht fruchtig-süßlich, **passend zu der Farbnuance**» (MAC parfums) (Ароматы точно подходят к цвету помад и пахнут так прекрасно, что заставят преклонить колени. Аромат Candy Yum-Yum пахнет так фруктово-сладко, что подходит к оттенкам цветов помады).

Анализ приведенных выше примеров позволяет сделать вывод о том, что в рекламных текстах используются необычные сочетания, чтобы подчеркнуть уникальность продукта. Отличительной особенностью синестетических переносов является смешение чувств, которые актуализируют переживания и эмоции, создавая красочный образ, что стимулирует покупателя совершить покупку.

Список литературы

1. Кривоносов А. Д. PR-текст в системе публичных коммуникаций. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001. – С. 13.
2. Сердобинцева Е. Н. Структура и язык рекламных текстов: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2010. – С. 37.
3. Ульман С. Семантические универсалии. – М.: Прогресс, 1970. – С. 81.
4. Григорьева О. Н. Цвет и запах власти. Лексика чувственного восприятия в публицистическом и художественном тексте: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 26.
5. Свистова А. К. Синестезийная метафоризация как способ развития полисемии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2012. – С. 91.

*Кемеровский государственный
университет*

*Жаворонкова М. Ю., соискатель,
Ходанен Л. А., доктор
филологических наук, профессор*

НЕВЕСТА-ВЕДЬМА В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «ВИЙ»

THE BRIDE-WITCH IN THE NOVEL “VIY” BY N. V. GOGOL

Статья посвящена брачным мотивам в повести Н. В. Гоголя «Вий». На основе характерного для фольклорной традиции сближения похорон и свадьбы новая трактовка дана образу панночки, которая рассматривается как inferнальная невеста героя.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, «Вий», брачный мотив, невеста-ведьма, похороны-свадьба.

The article considers marriage motif in novel “Viy” by N.V. Gogol. Based on the convergence of funerals and wedding characteristic of a folklore tradition, the authors give a new interpretation to the image of Pannochka, considering as the hero’s infernal bride.

Keywords: N.V. Gogol, “Viy”, marriage motif, bride-witch, funeral-wedding.

Брачные мотивы и сюжеты встречаются в большинстве произведений Гоголя. Центральным событием многих повестей цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» становится предсвадебное испытание героя-

жениха. В «Миргороде», который, по замыслу писателя, является «продолжением» «Вечеров...», каждая повесть так или иначе содержит брачные мотивы. Особый интерес в этом смысле представляет «Вий», где, как отмечает А. Х. Гольденберг, обнаруживаются «отзвуки архетипического структурно-семантического комплекса, объединяющего свадьбу и похороны» [1, с. 20].

Авторы комментария к первому академическому собранию сочинений Гоголя пришли к выводу, что источником сюжета повести послужила народная украинская сказка, в которой герой должен провести три ночи у гроба отвергнутой им девушки, дочери ведьмы [2, с. 736–740]. Наличие подобной основы позволяет говорить об особой разновидности брачного сюжета, в котором присутствует inferнальная невеста.

В отличие от «Вечеров...», в «Вие» появление элементов свадебной обрядности обусловлено ситуацией похорон девушки. Согласно народным представлениям, смерть человека до брака нарушает естественный ход жизни. Погребение незамужней должно было символически восполнить незавершенность жизненного цикла, для чего в обряд включались некоторые элементы свадьбы: свадебный наряд покойницы; изготовление свадебного деревца или венков невесты; каравай; участие подружек умершей в траурной процессии, заменяющее девичник, и т. д. [3, с. 225–227].

В «Вие» прямо упомянута лишь одна деталь похоронного убранства, напоминающая о свадьбе, – «высокие восковые свечи, увитые калиною» [4, с. 432]. Калина в фольклоре ассоциируется с молодой, а её ягоды используются для украшения обрядовой одежды, каравая и других свадебных атрибутов [5, с. 446]. Гоголь не описывает наряд панночки в гробу, однако существовавший обычай даёт основания полагать, что она одета как невеста.

Обрядовые элементы в образе панночки соединяются с литературными. С. А. Шульц справедливо считает «Вия» одним из этапов развития романтического метасюжета о «мертвой красавице»/«мертвой невесте» [6, с. 149]. Этот метасюжет, в свою очередь, родствен западноевропейским сказкам об околдованной или одержимой царевне [2, с. 737]. Таким образом, Гоголь, с одной стороны, продолжает традицию Жуковского и Пушкина, с другой – возвращается к её истокам. Его панночка – ведьма, заключившая договор с дьявольской силой, находится в её власти. Она не засыпает мертвым сном, а убита Хомой и встаёт из гроба, чтобы найти

его. Так брачный сюжет переплетается с народными представлениями о трудной смерти ведьмы.

Ключевое значение в повести имеет просьба панночки, о которой вспоминает сотник: «“Никому не давай читать по мне, но пошли, тату, сей же час в Киевскую семинарию и привези бурсака Хому Брута. Пусть три ночи молится по грешной душе моей. Он знает...” А что такое знает, я уже не услышал» [4, с. 431].

Просьбу девушки можно объяснить стремлением отомстить своему убийце, но, на наш взгляд, есть и другая причина. Хома предстаёт в повествовании как статусный жених. Он «нрава весёлого», его любят женщины. В народной традиции жениху приписывается особое знание, умение вести себя в потустороннем мире, откуда он спасает невесту. С такими представлениями соотносятся последние слова панночки: «Он знает...».

Уже при первой встрече с Хомой панночка отмечает его как своего суженого. Когда бурсаки просят к ней на ночлег, она определяет философу место в хлеву. Хлев в народной свадьбе часто служит молодым спальней в брачную ночь [7, с. 257]. Поскольку невеста inferнальна, для Хомы встречи с ней оборачиваются испытаниями, одно из которых связано с избавлением девушки от колдовских чар, а второе после её смерти – со спасением грешной души. В обоих случаях герою отведена роль жениха-спасителя.

Панночка – ведьма, её поведение двойственно. Проявляя эротический интерес к Хоме, она использует колдовские способности. Её появление в образе старухи дополнительно окрашивает отношения героев инцестуальным мотивом. Затем отвергнутая ведьма околдовывает и седлает бурсака.

В сцене полёта панночка, стремясь завладеть героем, в то же время даёт ему возможность прикоснуться к скрытому от чужих глаз мистическому inferнальному миру, который для Хомы непонятен и страшен. Эпизод избиения ведьмы, по мнению М. Я. Вайскопфа, имеет брачно-эротическую семантику и восходит к фольклорному мотиву избиения женихом заколдованной невесты, снимающего с девушки колдовские личины [8, с. 192]. У Гоголя героиня, превратившаяся из старухи в красавицу, плачет. Слезы ведьмы становятся ярким проявлением её человеческой природы и мольбой о пощаде и помощи, однако Хому пугает её превращение.

Принадлежность девушки к inferнальному миру и страх героя перед ним делают невозможным собственно свадебный сюжет. Хома не

становится для панночки женихом-спасителем при её жизни, он сам спасается бегством. Но вскоре он вновь призван к панночке. Именно ему она «назначает» читать по себе отходную. Брачный мотив получает новое развитие. Задача спасения души ведьмы становится для философа испытанием-инициацией, которое связано с «возвращением, сакрализацией жилища и свадьбой» [8, с. 192]. Такое утверждение вполне обосновано, ведь успешное чтение отходной закрепило бы статус Хома как завидного жениха, обеспечив ему богатство и доброе имя. Инициация предполагает путешествие в потусторонний мир. Признаками его наделяется хутор сотника, откуда невозможно убежать и где даже церковь утратила сакральность [9, с. 210–211].

Поскольку сюжет «Вия» связан с погребальным обрядом, есть мнение, что испытанию подвергается не только философ, читающий отходную по ведьме, но и сама героиня, которая выбирает между «победой над Хомой благодаря своим inferнальным покровителям, или, напротив, “спасением души” благодаря бдениям школяра Хома» [6, с. 150]. Однако такая точка зрения противоречит событиям повести. Это Хома делает выбор, последовательно отвергая невесту-ведьму и свою роль жениха-спасителя.

Когда, пытаясь найти объяснение предсмертному желанию дочери, сотник расспрашивает философа, тот отрицает знакомство с девушкой, которое в его ответе получает эротический смысл:

«— Как же ты познакомился с моею дочкою?

— Не знакомился, вельможный пан, ей-Богу, не знакомился. Еще никакого дела с панночками не имел, сколько ни живу на свете. Цур им, чтобы не сказать непристойного» [4, с. 431].

Затем герой, отказывая себе в сверхзнании, советует сотнику пригласить «дьякона или, по крайней мере, дьяка. Они народ толковый и знают, как все это уже делается, а я... Да у меня и голос не такой, и сам я — черт знает что. Никакого виду с меня нет» [4, с. 432].

Дальнейшие события: узнавание ведьмы в покойнице, участие Хома в похоронной процессии и кровавая слеза, которую он видит на щеке девушки, — вместе представляют собой повторение сценария первой встречи. Но на этот раз сбежать от inferнальной невесты не выйдет. Хома должен читать отходную, спасти душу панночки и таким образом пройти испытание-инициацию.

Герой способен противостоять колдовским чарам и выдерживает две ночи чтений. Он действительно что-то «знает», но этого недостаточно

для спасения чужой души. С. Г. Бочаров верно предположил, что результат испытания Хома зависит от «какой-то новой требуемой от человека внутренней силы, не заимствуемой непосредственно из обычая и традиции» [10, с. 25]. Поведение философа в церкви в первую ночь показывает, что причина его сомнений и страха перед ведьмой кроется в нетвёрдости веры. Хома размышляет: «Чего бояться? <...> Ведь она не встанет из своего гроба, потому что побоится Божьего слова» [4, с. 440]. Но тут же его одолевают сомнения, которые предшествуют пробуждению покойницы: «“Ну, если подыметесь?..” Она приподняла голову...» [4, с. 440].

Весёлый, но ленивый и слабый духом, герой не готов принять выпавшую на его долю роль жениха-спасителя. Поэтому сначала он сбегает, поддавшись страху перед inferнальной невестой, а затем хочет отказаться от своего «назначения», боится Вия и погибает, послушавшись «чудесного помощника»: «“Не гляди!” – шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул» [4, с. 449]. В контексте несостоявшегося брачного сюжета повести гибель Хома становится в то же время воссоединением с невестой-ведьмой в смерти.

Список литературы

1. Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: моногр. – Волгоград, 2007. – 261 с.
2. Комментарий // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1937. – Т. 2: Миргород. – С. 675–756.
3. Виноградова Л. Н. Славянские древности: этнолингвист. слов. / под ред. Н. И. Толстого. – М., 2009. – Т. 4. – С. 225–228.
4. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. Вечера на хуторе близ Диканьки, 2009. – Т. 2: Миргород. – М. – 809 с.
5. Усачёва В. В. Калина // Славянские древности: этнолингвист. слов. / под ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. – С. 446–448.
6. Шульц С. А. Метасюжет о «Мёртвой красавице» / «Мёртвой невесте»: от романтизма к постромантизму (Жуковский, Пушкин, Гоголь, Тургенев) // Гоголь и пути развития русской литературы. К 200-летию И. С. Тургенева. XVIII Гоголевские чтения: сб. науч. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф., Москва / под общ. ред. В. П. Викуловой. – Москва; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2019. – С. 146–153.
7. Гура А. В. Брачная ночь // Славянские древности: этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – М., 1995. – Т. 1. – С. 257–261.

8. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М., 2002. – 686 с.
9. Софронова Л. А. Мифопоэтика раннего Гоголя. – СПб., 2010. – 296 с.
10. Бочаров С. Г. «Красавица мира». Женская красота у Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы: сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / под ред. Ю. В. Манна. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 15–35.

*Кемеровский государственный
институт культуры*

*Автайкина К. В., студент,
Деева Н. В., кандидат
филологических наук, доцент*

**РАСШИРЕНИЕ ГРАНИЦ СИНОНИМИЧЕСКОГО РЯДА
ЛЕКСЕМЫ «МУЗЫКА» В СОЗНАНИИ
НОСИТЕЛЕЙ РУССКОГО ЯЗЫКА**

**PUSHING THE BOUNDARIES OF THE SYNONYMIC GROUP
OF LEXEME “MUSIC” IN CONSCIOUSNESS
OF RUSSIAN LANGUAGE SPEAKERS**

Анализ синонимов, представленных в словарях, и рядов, существующих в сознании носителей русского языка (выявленных в результате опроса), позволяет говорить об особом наборе критериев, которые используют носители языка для установления факта близости (сходства) значений слов. Расширение границ синонимического ряда лексемы «музыка» в сознании носителей языка вызвано включением ими в этот ряд слов, имеющих понятийное сходство с доминантой либо ассоциативно с ней связанных.

Ключевые слова: синонимы, лексическая синонимия, обыденное сознание.

An analysis of the synonyms presented in the dictionaries and the synonyms existing in the consciousness of native speakers of the Russian language (identified because of the linguistic survey) allows us to talk about a special set of criteria that people use to establish the fact of closeness (similarity) of the meanings of words. Pushing the boundaries of the synonymic group of the lexeme “music” in the consciousness of native speakers is caused by including the

words in this group that have conceptual similarities with a dominant or associated with it.

Keywords: synonyms, lexical synonymy, ordinary consciousness.

Проблема лексической синонимии достаточно широко изучена и описана в трудах отечественных и зарубежных лингвистов, однако стоит отметить, что вопрос определения синонимии как языкового явления, слов-синонимов, а также границ синонимического ряда до сих пор остается дискуссионным. Это положение и определило актуальность принятого исследования.

Традиционно под синонимией понимается «процесс установления говорящими смыслового подобия слов в тексте» [1, с. 181], а синонимами признаются слова, «тождественные или близкие по значению, различающиеся стилистическими оттенками второстепенной важности, способными нейтрализоваться в контексте» [1, с. 181]. Такие слова объединяются в пары (например, *танец – пляска, забастовка – стачка, вакантный – свободный*) или целые ряды (в данном случае в лингвистике используют термин «синонимический ряд»): «синонимические ряды обыкновенно образуют систему оттенков одного и того же понятия, которые в известных условиях могут быть не безразличны» [2, с. 122].

Данные современной психолингвистики, дисциплины, находящейся на стыке психологии и лингвистики, позволяют по-новому подойти к исследованию отношений синонимии. Современная психолингвистика предлагает рассматривать слово как «инструмент, посредством которого реализуется «выход» индивида на образ мира во всем богатстве его объектов, связей и отношений и на эмоционально-оценочное отношение к этому миру» [3, с. 105]. Отсюда вытекает предположение, что установление системных отношений между словами и формирование различных групп (в том числе синонимических рядов), существующих в сознании носителей языка, происходит с опорой на личностное переживание значения слова (шире – его смысла).

В данной работе, опирающейся на метод внутриязыкового сравнения и результаты опроса 35 студентов 1-го курса КемГИК, предпринята попытка установить границы синонимического ряда лексемы «музыка», существующего в сознании носителей русского языка. В ходе опроса респондентам было предложено записать известные им синонимы лексемы «музыка». Время проведения опроса не ограничивалось.

В толковом словаре С. И. Ожегова лексема «музыка» фиксируется как многозначная: «1. Искусство, отражающее действительность в звуковых художественных образах, а также сами произведения этого искусства. 2. Исполнение таких произведений на инструментах, а также само звучание этих произведений. 3. перен., чего. Мелодия какого-н. звучания (книжн.)» [4]. Основными (ядерными) семами, формирующими структуру значения данной лексемы, таким образом, являются ‘искусство’, ‘исполнение произведений’ и ‘мелодия’. Естественно предположить, что синонимами лексемы «музыка» будут слова со сходными семантическими компонентами.

В словаре синонимов Н. Абрамова близкой по значению к слову «музыка» указывается лексема «искусство» [5], то есть в данном случае мы имеем дело с синонимической парой.

Однако носители языка включают гораздо большее количество единиц в синонимический ряд с доминантой «музыка». Так, результаты проведенного опроса показали, что, по мнению респондентов, синонимичными лексемами к указанной выступают: *классика, джаз, попса* и др.

Носители языка расширяют границы синонимического ряда, во-первых, за счет слов, называющих различные направления музыки: *классика, попса, этно-музыка, рок* и под. То есть в сознании респондентов музыка связывается, прежде всего, с ее конкретными проявлениями в различных музыкальных направлениях, а слова, называющие эти направления, признаются семантически близкими лексеме «музыка».

Также в синонимический ряд носителями языка включаются и различные жанры, формы музыкального искусства, например: *джаз, блюз, симфоджаз, романс, опера, кантри, рондо, fuga* и т. д., что с понятийной точки зрения вполне объяснимо. В сознании носителей языка понятие «музыка» существует не в некой абстрактной форме, а связано с вполне конкретными ее реализациями в виде, например, музыкальных произведений, относящихся к какому-либо жанру.

Синонимичными лексеме «музыка» респонденты назвали и стилистически маркированные, разговорные, а также жаргонные единицы: *музычка* (уменьшительно-ласкательная форма от стилистически нейтральной лексемы «музыка»), *музон, музло*. Из всех вышеперечисленных лексем, которые респонденты включили в синонимический ряд с доминантой «музыка», только эти единицы с точки зрения традиционной семантики могут быть признаны синонимами анализируемой лексемы. Отсутствие жаргонных единиц «музон», «музло» в словаре синонимов

объясняется тем, что лексикографические источники, как правило, не фиксируют единицы, стоящие за пределами литературного языка.

Поскольку музыка понимается как искусство, носители языка в синонимический ряд включают и лексему «творчество», обозначающую тот вид деятельности человека, в результате которого и создается такая культурная ценность, как музыка. А так как продуктом музыкального творчества является некое произведение, по мнению ряда респондентов, и лексема «произведение» является синонимом анализируемой языковой единицы.

Для большой группы респондентов синонимами лексемы «музыка» являются и слова, обозначающие ее акустические составляющие: *звук, ритм, мелодия* и под. И здесь мы имеем дело не только с понятийной взаимосвязью или ассоциативными отношениями по типу включения, но и собственно семантической близостью, поскольку в одном из своих вторичных значений «звук» – это «мелодия, напев» [6], а «ритм» (в первичном значении) – это «равномерное чередование каких-либо элементов (звуковых, двигательных и т. п.), присущее действию, течению, развитию чего-либо» [6].

Поскольку музыка понятийно тесно связана с пением, некоторые респонденты в синонимический ряд включили лексемы «песня», «пение». В толковом словаре С. И. Ожегова в первичном значении «песня» – это «стихотворное и музыкальное произведение для исполнения голосом, голосами» [4], а в толковом словаре Т. Ф. Ефремовой пение определяется как «процесс действия по значению глагола: петь» [6]. То есть для носителей языка наличие семы ‘музыкальное произведение’ у первого существительного и семы ‘исполнение голосом музыкального произведения’ у второго явилось достаточным критерием для определения слов «музыка», «песня» и «пение» как тождественных (близких) по значению.

Как известно, синонимами признаются слова, относящиеся к одной и той же части речи: «Синонимы – слова одной части речи, совпадающие или очень близкие по значению» [7, с. 301]. Однако один из респондентов включил в синонимический ряд глагол «исполнять». Наличие среди понимаемых как синонимы слов разных частей речи свидетельствует о том, что носители языка за критерий определения слов как синонимичных (близких по значению) принимают не форму слова, а его глубинный смысл. Об этом же свидетельствует и включение в синонимический ряд одним из респондентов словосочетания «слушание звуков природы (птиц, дождя)».

Интересным является и тот факт, что лексему «искусство», зафиксированную в словаре синонимов в качестве единицы, тождественной (близкой) по значению слову «музыка», только 50 % респондентов включили в представленные ими синонимические ряды.

Таким образом, как показали результаты опроса, синонимический ряд лексемы «музыка», существующий в сознании носителей языка, значительно шире того, что предлагают лексикографические источники (то есть словари). Всего респондентами было предложено 32 синонима к данной лексеме.

Можно предположить, что в сознании человека связь близости значений тех или иных слов устанавливается не только с опорой на лингвистические знания (о том, что такое «синонимия», каждый конкретный носитель языка может знать приблизительно), но и на весь индивидуальный опыт познания действительности относительно конкретного ее фрагмента.

Значение слова всегда лично переживаемо, а потому семы, которые, по мнению конкретного носителя языка, формируют структуру определенной единицы, не обязательно будут совпадать с тем, что фиксируют словари, отсюда и возможность расширения границ синонимического ряда на уровне индивидуального сознания.

Список литературы

1. Кодухов В. И. Введение в языкознание: учебник. – Изд. 2-е. – М.: Просвещение, 1987. – 288 с.
2. Щерба Л. В. Современный русский литературный язык. Избр. раб. по рус. яз. – М.: Учпедгиз, 1957. – 188 с.
3. Залевская А. А. Что там – за словом?: вопросы интерфейсной теории значения слова. – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2014. – 328 с.
4. Ожегов С. И. Толковый словарь современного русского языка [Электронный ресурс]. – URL: <https://slovarozhegova.ru> (дата обращения: 20.02.2020).
5. Абрамов Н. Словарь синонимов [Электронный ресурс]. – URL: <http://ivanov-portal.ru/abramov1.html> (дата обращения: 20.02.2020).
6. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.efremova.info/word/penie.html#.XsDsQB-hqko> (дата обращения: 20.02.2020).
7. Матвеева Т. В. Учебный словарь: Русский язык. Культура речи. Стилистика. Риторика. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 431 с.

**АНАЛИЗ ОБРАЗОВ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ В РОМАНАХ
«ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ» И «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»
ИЛЬИ ИЛЬФА И ЕВГЕНИЯ ПЕТРОВА И
«ЭЛЬДОРАДО» МОМО КАПОРА**

**THE ANALYSIS OF PROTAGONIST'S CHARACTERS
IN THE NOVELS "TWELVE CHAIRS"
AND "THE GOLDEN CALVE" BY ILYA ILF
AND EUGENIY PETROV AND "ELDORADO" BY MOMO KAPOR**

Настоящая работа посвящена анализу образов главных героев: Остапа Бендера, героя романов Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев», «Золотой теленок», и Джонни Зайца, героя романа сербского писателя Момы Капора «Эльдорадо». Анализу подвергаются внешность героев, их внутренний мир, происхождение, особенности речи, оценивается их степень близости к архетипическому образу – герою плутовского романа. Работа носит сопоставительный характер.

Ключевые слова: Ильф и Петров, Момо Капор, роман, анализ, главные герои.

The article analyzes the main characters: Ostap Bender in Ilya Ilf's and Evgeny Petrov's novels "The Twelve Chairs" and "The Little Golden Calf" as well as Johny Zec, the main figure in the novel "Eldorado" by Serbian writer Momo Kapor. The goal of this study is to stress main overall and unique features of those heroic figures. The method of comparison is used in this study.

Keywords: Ilf and Petrov, Momo Kapor, novel, analysis, main characters.

Готовы ли мы осудить антигероя? Ответ на этот вопрос становится парадоксальным в ситуации, когда писатель ставит своего отрицательного героя в тяжелое положение материального искушения или в роль жертвы. В таких ситуациях у читателя появляется сочувствие к герою, даже если протагонист описывается как полное ничтожество. Возникает ли такое отношение по причине невозможности читателя объективно рассматривать персонажей или из-за обаяния главного героя, или же по причине

осознания читателем того, что речь идет о вымышленном мире, где надо ограничиваться одним литературным произведением и его правилами? [11, с. 13].

Таковыми героями являются Остап Бендер, один из самых знаменитых антигероев в русской и советской литературе, и Джонни Заяц, главный герой романа сербского писателя Момы Капора «Эльдорадо», опубликованного в 2005 году. Несмотря на то что популярность этих двух произведений и их героев сложно сравнивать, общность характеристик обоих героев заключается в том, что при своем «неидеальном» характере им удается вызвать симпатию у читателя, рассмешить его, и они как литературное явление сходны с традицией плутовского романа.

Оба героя ведут свое происхождение из низших социальных слоев, они не имеют определенной профессии, недобросовестны, хитры, ленивы, бродяжничают, просят милостыню, воруют, врут и живут на грани закона. О героях плутовских романов М. Бахтин писал следующее: «Им присуща своеобразная особенность и право – быть чужими в этом мире: ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения» [2, с. 309].

Наряду с типичными для этого жанра эпизодами в плутовских романах как произведениях, в которых повествуется о бедных героях, пытающихся выжить любимыми способами, зачастую описывается неприукрашенная реалистическая обстановка времени действия романов, а также состояние общества и государственных порядков того времени. Таким образом, Ильф и Петров знакомят читателя с молодым советским государством, которое переходит на новую экомоническую политику, тогда как у Момы Капора описывается капиталистическое государство без конкретизации какого-либо периода, с указанием только того, что пребывающее в хаосе общество живет под впечатлением чередования одних и тех же представителей политической элиты. Такое положение государства частично мотивирует введение плутовских героев, старающихся всякими интригами выжить в данной обстановке. Рассказчик в романе «Эльдорадо» сам говорит о своем герое, что его фамилия и имя, национальность и происхождение неизвестны, и это становится определяющим фактором его психологизации. В зависимости от места своего пребывания герой романа Капора сиюминутно ассимилируется: в обществе хорватов становится хорватом, в обществе черногорцев – черногорцем, иногда он

житель Белграда, а порой становится даже мусульманином. Можно даже говорить в определенной мере о его «говорящей» фамилии, так как она характеризует его поведение, будто идет речь об испуганном зайце, «слегка безумном, длиноухим, вечно бегущим от всех и вся» [7, с. 20] (пер. – М. Дж.).

Происхождение Остапа Сулеймана Берты Мария Бендера немного отличается, так как сам герой упоминает лишь одну деталь своего происхождения, а именно то, что его отец был турецкоподанным (явная отсылка к евреям-сионистам в Одессе), тогда как во второй части «Золотого теленка» называет себя Бендером-Задунайским. Если засомневаться в достоверности этих данных, можно говорить также и о неопределенности его происхождения. Он входит в городок в зеленом костюме, в лакированных туфлях, с шарфом на шее и астролябией в руке, без определенного места жительства, без пальто и без денег. Остап меняет профессию по следующей причине: «Живость характера, мешавшая ему посвятить себя какому-нибудь одному делу, постоянно кидала его в разные концы страны и теперь привела в Старгород без носков, без ключа, без квартиры и без денег» [5, с. 44].

Эта «живость» характера, конечно, не мешала ему посвятить себя какой-то одной работе и точно не указывала на его принципиальность и безразличие к деньгам, а демонстрировала присущее каждому герою плутовского романа стремление к самому выгодному делу, к жизни при минимальной работе. Основным поводом для такой характеристики может послужить сцена с Ипполитом Воробьяниновым, когда по неосторожности последнего главный герой узнает о спрятанных бриллиантах в двенадцати стульях Петуховой, что в качестве завязки ведет к началу погони за деньгами, которые уже не являлись средством обогащения, а стали смыслом жизни главного героя. «Лед тронулся, господа присяжные заседатели!». Остап становится техническим директором и главным руководителем концессии [5, с. 48].

Момо Капор же описывает своего героя Джонни Зайца как человека неопределенной внешности и возраста: не высокого, не низкого, не похожего ни на кого другого. Он тоже был бедным, как и Остап Бендер: «В великом обмане, который он придумал и спланировал, Зайчик не понимал, что он делает что-то недостойное. На самом деле он был мстителем, своего рода сербским Робин Гудом – тем, кто похищает у богатых и возвращает бедным, то есть лично себе» [7, с. 77] (пер. – М. Дж.).

Джонни Зайчик не смог найти своего места в обществе, он оказался на дне без профессии и поэтому начинает придумывать разные схемы и охотиться за капиталом. Операция «Долларовые денежки не разрушают домишки» начинается с учреждения Комитета охраны и поддержки сербского культурного наследия «Только серб спасает серба», членами которого становятся самые знаменитые литераторы, про которых никто и не слышал никогда. Джонни Зайчик рассчитывал на то, что они дадут ему несколько тысяч долларов, чтобы он стал членом этого общества, для этого он придумал множества званий и почестей, среди которых, пожалуй, самым красивым было звание рыцаря Ордена Сербского Золотого Руна [7, с. 43] (пер. – М. Дж.).

Одна из характерных черт героя плутовского романа заключается в том, что он не позволяет внешним обстоятельствам управлять его действиями, а, наоборот, стремится сам ими управлять. Об этом пишет Т. Афанасьева: «Бендеру нет места в советском обществе как человеку, жаждущему личной выгоды, с другой – он не враг, а яркая личность, ощущающая свою индивидуальность и способность изменить окружающий мир» [1, с. 12].

Именно так себя ведут и герои исследуемых романов: они играют и подражают, перформанс становится их способом жизни. Актерская игра героя меняется от одной сцены к другой: он становится то инспектором пожарной охраны, то шахматным гроссмейстером, то академическим живописцем, и этот ряд мог бы бесконечно продолжаться сменой одной маски на другую, манипуляциями и т. д. – всеми необходимыми действиями во имя ИХ величества Денег. «Шахматы! – говорил Остап. – Знаете ли вы, что такое шахматы? Они двигают вперед не только культуру, но и экономику! Знаете ли вы, что *шахматный клуб четырех коней* при правильной постановке дела сможет совершенно преобразить город Васюки? Остап со вчерашнего дня еще ничего не ел. Поэтому красноречие его было необыкновенно» [5, с. 222].

Общим для героев является и инстинкт выживания. Чем ближе они к полному провалу, тем сильнее становится этот инстинкт. Именно такие обстоятельства и вдохновляют Джонни Зайца придумать способ заработка на членских взносах его псевдоорганизации для эмигрантов. До этого он находился на самом дне жизни, в почти безвыходной обстановке, но потом он меняет свои изношенные туфли, ветхие, испачканные и потертые штаны на туфли от «Бали», рубашку от «Армани» и пальто от «Барбери». Он опускает свою удочку в Рейн и ждет, чтобы золотая рыбка клюнула.

В отличие от Остапа Бендера, красноречие Джонни Зайца является чуть менее выраженным, так как используемые им выражения в основном повторяются: он как большой льстец всегда повторяет собеседнику, что его идеи «замечательны, и не только. Они феноменальны». Достаточно красноречивый по причине регулярного чтения газет, что немаловажно для зарабатывания денег, Джонни получает совет всегда начинать свои беседы так: «Уважаемый господин Министр, господин Консул, господин Комадина, честные Отцы (несмотря на то что их не было), уважаемые дамы и господа, братья и сестры, на этом месте, в этом уважаемом доме и в так высоко ценимом обществе мне кажется (перерыв), и не только кажется (перерыв), но и верится (перерыв), и не только верится (перерыв), но и считаю (перерыв), и не только считаю (перерыв), а уже могу свободно утверждать...», и если до этого момента он не придумал, что сказать, тогда уже и заслужил, чтобы его освистали и выкинули» [7, с. 120] (пер. – М. Дж.).

Схожесть Бендера и Зайца заключается не только в том, что они соответствуют одному типу героя плутовских романов, но еще и в том, что Момо Капор, называя своего героя Великим Координатором Комитета «Только серб спасает серба», прямо указывает на параллель с Великим Комбинатором Остапом Бендером. Кроме того, в романе «Эльдорадо» мы обнаружили и другие отсылки к произведениям Ильфа и Петрова, такие как провозглашение Зайца рыцарем Ордена Сербского Золотого Руна, соответствующего ордену Золотого Руна Остапа, который он потом назовет орденом Золотого тельца. Однако интертекстуальная связь между русскими и сербскими текстами носит, скорее, постмодернистский характер, так как Момо Капор подчеркивает источник своего вдохновения путем отсылок и реминисценций: «Но наш верный читатель, вероятно, задастся вопросом, какова была конечная цель Джонни Зайца? И каковы цели подобных авантюристов вообще? Какова была цель Чичикова при покупке мертвых душ? Чтобы разбогатеть? Сколько? Гоголь ничего не говорит об этом. Как далеко зашли мечты Остапа Бендера, когда он мчался за двенадцатью стульями по всей России? Может быть, в Рио-де-Жанейро, где гуляют миллионы белых штанов, кто бы знал!» [7, с. 348] (пер. – М. Дж.).

Герои обоих романов наделены и определенным стилем речи. Для Остапа характерным является красноречие, форма без содержания, «роскошные фразы царского режима». Одной из его главных идей становится тезис: «Дело будет поведено так, что никто ничего не поймет». Остап ис-

пользует чистый вербализм, он запутывает собеседника, использует его невежество, наивность, глупость, он кажется умным и заставляет собеседника согласиться со всем. Остап более умный и более успешный в обмане и мошенничестве, тем более что все остальные персонажи представлены не только как наивные невежды, но и как жадные, ослепленные своей корыстью, что главный герой умело использует [5, с. 99].

В произведениях Ильфа и Петрова важная разоблачительная роль отведена второстепенным персонажам: бывшему предводителю дворянства Кисе Воробьянинову, «гиганту мысли, отцу русской демократии и особе, приближенной к императору», и отцу Фёдору Вострикову, священнику, главному конкуренту Остапа. Крайне важно то, что оба эти персонажа не являются теми, за кого себя выдают. У Ипполита явно отсутствует дворянское поведение и осанка: из сотрудничества с Остапом он ничему не научился. Для отца Фёдора религиозность не имеет решительно никакого значения, он является одним из самых корыстолюбивых персонажей в романе, готовым продать все для того, чтобы заполучить стулья, в которых, возможно, находятся бриллианты. Галерея персонажей как первого, так и второго плана, разных по темпераменту, по своему духу и характеру характеризует принадлежность к мещанскому слою, поэтому мошенничества Бендера воспринимаются, скорее, как ряд забавных анекдотов [5, с. 99].

Такие герои встречаются и в романе «Эльдорадо». Они мещане, поэтому недостойны высокого положения, выгодных должностей и удобной жизни. Это можно считать одной из причин читательской симпатии к плутовскому герою и желания его триумфа. Это общество из кабака «Заря», состоящее из Профессора, поправляющего оценки за деньги; Врача, предоставляющего лекарства, рецепты и фальсифицированные больницы; Летчика – контрабандиста; таксиста Пайи, бесплатно перевозившего своих дружков; Миле Козявки, обменивавшего валюту; юриста Кале, составляющего жалобы, иски и заявки, а Заец для них печатал визитные карточки. Все они представители основных и самых ответственных профессий в стране. Несмотря на то, что к своей работе они относятся крайне безнравственно, такое поведение одновременно воспринимается как общепринятое, обыденное и как традиционный способ решения вопросов.

К параллелям между романами следует добавить и схожесть окружения главных героев. Почти одинаковыми персонажами являются Воробьянинов и Дуда. Оба эти персонажа достаточно пассивны вплоть

до самого конца романа, до решительного момента, когда в «12 стульях» Киса проявляет жестокость и перерезает горло Остапу, тогда как втершийся в доверие Дуда в качестве администратора и помощника Джонни Зайца в конце романа «Эльдорадо» забирает все деньги у главного героя, оставляя его без копейки.

Однако в продолжении приключений Остапа Бендера, в «Золотом теленке», когда в конце романа главный герой получает свой миллион, он проходит через несколько эмоциональных стадий: радостное удивление сменяется легкой грустью; главный герой не понимает, почему у него мир не перевернулся; потом у него появляется сожаление о том, что все его приключения закончились, и ему становится скучно. Он лишается своего миллиона и понимает, что в советском обществе этот миллион не может обеспечить ему никакие дополнительные возможности, и тем самым его конец можно воспринимать трагически, однако все-таки возникает впечатление, что герой и через это пройдет по причине своей никогда не исчезающей жизнерадостности, в отличие от Джонни Зайца, которого читатель больше жалеет.

Здесь следует еще раз обратить внимание на произведение «Золотой теленок», так как образ главного героя в этом романе претерпел большие изменения в личном плане, был создан намного более глубокий и сложный персонаж не только по отношению к герою романа «Эльдорадо», но и по отношению к Бендеру из романа «12 стульев». Отличие наблюдается и в образе главного героя, и в композиции романов. Произведение «12 стульев» представляет собой роман в эпизодах, более близкий плутовскому роману, тогда как «Золотой теленок» является в целом сатирическим произведением. В последнем романе главные и второстепенные персонажами – это серьезные враги и грабители. Антагонистом романа «Золотой теленок» становится Корейко, бандит, который был опаснее самого Бендера.

Одни литературоведы рассматривают Остапа как плута, другие – как трикстера. Мы отождествляем этого персонажа с плутом, так как само происхождение и понятие «трикстер» генеалогически связано со словом «плут». Эту проблему подробно рассматривал М. Липовецкий: «Изначально трикстер – понятие мифологическое; в Новое время (также называемое модерностью) к нему восходят культурные роли плута, шута, вора, авантюриста, самозванца, юродивого и так далее. <...> Если Остапа Бендера еще худо-бедно можно отнести к плутам (хотя его плутовство явно отличается от классических образцов хотя бы тем, что у него нет хо-

зяина)... Они очень разные, и при этом они все трикстеры» [8]. С другой стороны, Горелов и Зражевский отмечают разницу между концептами «плут» и «трикстер»: «Трикстер только обманывает, чтобы доказать, что он способен на это» [4]. Пожалуй, развернутую характеристику плутовского характера Остапа Бендера дает Вознесенская, хотя кажется, что автор сильно преувеличил положительные стороны главного героя: «Плут и авантюрист Остап Бендер – абсолютно благородный и порядочный человек. Вот это и есть его основное расхождение с Советской властью – неблагородной и непорядочной» [3].

Для того чтобы подчеркнуть схожести и отличия между главными героями рассматриваемых нами романов, необходимо вспомнить главные характеристики плутовского романа как такового: «Плуту роман центробежен. Поставленный в центр его композиции герой-плут (пикаро – у основоположников жанра испанцев), как правило, проживает большой кусок своей жизни (причем обычно сам рассказывая о ней), но принципиально не меняется. Главное в плутовском романе – не сам персонаж, а его движение, перемещение от одного хозяина и от одной плутни к другим» [9].

Как видно из цитаты, главное отступление от жанра плутовского романа в случае наших героев проявляется в том, что у обоих имеются сотрудники, а не хозяева, как у героя пикаро. Основные отличия Остапа Бендера и Джонни Зайца актуализируются преимущественно во втором произведении, в «Золотом теленке», и они касаются развития самого персонажа, тогда как Джонни не меняется на протяжении всего романа. Здесь следует подчеркнуть диапазон эмоции Остапа с момента приобретения им вожделенного миллиона до момента его потери, а также сцены обращения к индийскому философу с вопросом, в чем заключается смысл жизни. «Учитель говорит, – заявил переводчик, – что он сам приехал в вашу великую страну, чтобы узнать, в чем смысл жизни. Только там, где народное образование поставлено на такую высоту, как у вас, жизнь становится осмысленной. Коллектив...

– До свиданья, – быстро сказал великий комбинатор, – передайте учителю, что пришелец просит разрешения немедленно уйти» [6].

Вышеприведенная цитата красноречиво говорит о том, что герой так и не смог найти ответ на мучающий его вопрос. К этому следует добавить и сцену встречи со студентами в поезде, после которой усугубляются внутренние терзания главного героя. Именно в этой части «Золотого теленка» Остап Бендер перестает действовать как плутовской герой и при-

ближается к традиционным для русской классической литературы образам. Создается впечатление, что из-за всей этой погони за деньгами у героя незамеченной осталась какая-то иная, скрытая, цель, о которой он сам, наверное, не знал, – найти свое место под солнцем. Значение внутренних переживаний в финальных сценах романа отмечает Игорь Сухих: «Схватка с румынскими пограничниками и возвращение в СССР, который герой пытался покинуть, – демонстрация того, что и в том мире этому скитальцу нет места» [9]. Яков Лурье, однако, толкует конец романа совсем по-другому: «Если формально в “Золотом тельце” здоровая советская действительность торжествовала над командором, то моральным победителем в романе оказывался, скорее, Остап Бендер» [10].

Несмотря на то что Момо Капор ввел в свой роман прямые отсылки к знаменитым произведениям Ильфа и Петрова, разноаспектный анализ образов главных героев позволил установить, что они отличаются не только внешним сходством, неопределенным происхождением и местом жительства. Мы пришли к выводу о том, что Остап Бендер является намного более глубоким и сложным образом, чем Джонни Заец и по богатству словарного запаса, и по более хитро придуманным мошенничествам, и по способности убеждать свои жертвы. В образе Бендера воплощены вопросы и проблемы нравственного характера, которые можно было бы отнести к традиционным темам русской литературы. Момо Капор не ставил перед собой такие задачи – его Джонни Заец остается в сфере плутовского повествования, и, скорее, послужил автору материалом для сатирического изображения сербского общества и порядков. Однако итоговая общая судьба двух главных героев, когда они становятся жертвами мошенничества, обмана и кражи, еще раз сближает их. Их образы выделяются на фоне всеобщего обмана и лжи, и их полутрагический финал вызывает искреннее сочувствие. Таким образом, они представляют литературное воплощение народного представления о нравственности: ведь обмануть мошенников не грех.

Список литературы

1. Афанасьева Т. С. Литературная архетипика и мотивно-образная система дилогии И. Ильфа и Е. Петрова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Магниторск, 2009. – 186 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – Т. 1. – 504 с.

3. Вознесенская Ю. Дело гражданина Бендера [Электронный ресурс]. – URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2013/3/shagi-komandora.html> (дата обращения: 06.05.2020).
4. Горелов П. А., Зражевский С. А. Архетип трикстера в современном кинематографе // Бюллетень медицинских интернет-конференций [Электронный ресурс]. – URL: <https://medconfer.com/files/archive/2016-05/2016-05-35-A-6777.pdf> (дата обращения: 06.05.2020).
5. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. – М.: Эксмо, 2017. – 480 с.
6. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. – М.: Текст, 2016. – 432 с.
7. Капор М. Елдорадо. – Београд: Књига комерц, 2005. – 406 с.
8. Липовецкий М. Н. Трикстер в СССР [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/84> (дата обращения: 08.05.2020).
9. Сухих И. Н. Шаги Командора // Журнал Звезда [Электронный ресурс]. – URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2027> (дата обращения: 08.05.2020).
10. Лурье Я. С. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. – СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2005. – 76 с.
11. Milošević N. Negativni junak. – Beograd: Vuk Karadžić, 1965. – 214 с.

Раздел 7. ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО МЕНЕДЖМЕНТА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ И ВНУТРЕННЕГО ТУРИЗМА

*Кемеровский государственный
институт культуры*

*Кузнецова А. Е., студент,
Лазарева М. В.,
старший преподаватель*

ПРИМЕНЕНИЕ ИНСТРУМЕНТОВ ФАНДРАЙЗИНГА В РАБОТЕ УЧЕБНОГО ТЕАТРА

USING FUNDRAISING TOOLS IN THE WORK OF AN EDUCATIONAL THEATER

В данной статье рассматриваются возможность применения инструментов фандрайзинга в работе учебного театра КемГИК «Эксперимент», влияние инструментов фандрайзинга на деятельность учебного театра, наиболее эффективные инструменты и технологии для применения в работе театра; выявлен алгоритм ведения фандрайзингового проекта.

Ключевые слова: инструмент фандрайзинга, учебный театр, фандрайзинг.

This article discusses the possibility for using fundraising tools in the work of an educational theater “Experiment”, Kemerovo State Institute of Culture. The authors consider an impact of fundraising tools on the activity of an educational theater. In addition, the authors consider the most effective tools and technologies for using in the theater. Moreover, an algorithm for conducting a fundraising project is identified.

Keywords: fundraising tool, educational theater, fundraising.

В широком смысле к фандрайзингу относится деятельность по поиску финансовых средств, человеческих ресурсов и т. д., требуемых для обеспечения какой-либо деятельности. В узком смысле под фандрайзингом понимается поиск средств из альтернативных источников для формирования денежных фондов, который сводится еще и к поиску инвесторов.

Следует отметить, что последних в основном привлекают под проекты, конечной целью которых является извлечение прибыли.

Отличительной же особенностью фандрайзинга в сфере культуры является то, что средства привлекаются под некоммерческие проекты, которыми призваны заниматься различные виды некоммерческих организаций. Вопрос извлечения прибыли для них отходит на второй план, и основной целью становится не формирование основных фондов, а обеспечение деятельности, и прежде всего деятельности в сфере культуры. Подобным родом деятельности и занимаются учебные театры [2].

Театральный критик П. Руднев определяет учебный театр как театральное пространство, где показывают свои спектакли студенты театральных вузов. На спектакли продают недорогие билеты, студенты оттачивают мастерство на публике, на дипломные спектакли приходят кастинг-директора кино, директора и худруки театров, которые желают получить в труппу новых артистов и т. д. [4].

Все вышеизложенное определило актуальность темы исследования.

Цель исследования заключается в обосновании возможности применения инструментов фандрайзинга в работе учебного театра.

В соответствии с целью были определены задачи исследования: во-первых, дать определение основным ключевым понятиям, а также определить цели, задачи и виды фандрайзинга; во-вторых, выявить инструменты фандрайзинга, применение которых будет способствовать эффективному функционированию учебного театра «Эксперимент».

Следует уточнить, что в рамках данного исследования, под фандрайзингом следует понимать «работу по привлечению денежных средств граждан, бизнеса или государства в некоммерческий сектор, в том числе на благотворительность» [2].

Среди ресурсов, которые можно привлекать при помощи инструментов фандрайзинга выделяют: материальные ресурсы (денежные средства, товары и др.); нематериальные ресурсы (участие волонтеров, информационная поддержка, партнерские связи).

В соответствии с этими задачами фандрайзинга являются:

– поиск потенциальных доноров, в дальнейшем непрерывное взаимодействие с потенциальными и уже существующими донорами (установление и поддержание контакта, развитие взаимодействия);

– предоставление подробной информации о проекте и его целях, четкое обоснование потребностей организации в соответствии с заинтере-

сованностью потенциальных спонсоров или меценатов и их пониманием проблемы, освещаемой организацией;

- сбор средств и привлечение ресурсов;
- социальное партнерство;
- формирование благоприятного общественного мнения в поддержку деятельности проекта и его лиц;
- наработка авторитета и благонадежной репутации [3].

Учебный театр «Эксперимент» Кемеровского института культуры появился в феврале 2017 года. Он способствует развитию и оттачиванию профессиональных навыков как режиссеров, так и актёров. Труппа театра «Эксперимент» представлена студентами различных курсов направлений подготовки «Актёрское искусство» и «Народная художественная культура», профиль подготовки «Актёр драматического театра» и «Руководитель любительского театра». Театр несколько раз в год выпускает спектакли и показы на зрителя. Спектакли проводятся в аудиториях разных курсов, так как своей отдельной площадки у учебного театра нет. В свою очередь аудитории не оснащены карманами для хранения декораций, в каждой аудитории разное количество посадочных мест, все это также осложняет процесс работы учебного театра. Помимо этого, в учебном театре «Эксперимент» только одна ставка руководителя, в связи с чем в круг его обязанностей входит: распространение билетов; встреча зрителя и билечивание; PR-сопровождение спектаклей; работа со студентами и зрителем; ведение всей документации (составление заявлений, распоряжений, ведение бухгалтерии и др.).

Проанализировав научную статью «Тенденции учебного театра на рынке культурных услуг» были выявлены преимущества и недостатки функционирования учебного театра. К преимуществам работы учебного театра в вузе следует отнести: разнообразный репертуар; фиксированная цена билетов, которая имеет символический характер; несколько собственных информационных платформ; PR-сопровождение спектаклей в социальных сетях; полная и достоверная информация о спектаклях (афиша); формирование профессиональных компетенций и опыта работы студентов в учебном театре [1].

К недостаткам, негативно сказывающимся на работе учебного театра, следует отнести: отсутствие отдельной сценической площадки, со всеми возможностями ее оснащения; аудитории, недостаточно оборудованные светозвуковой аппаратурой, отсутствие зрительного зала; средняя (низкая) посещаемость спектаклей, из-за небольшого количества зрите-

лей, связанного с неполным использованием PR-технологий в работе учебного театра [1].

Во многих работах рассмотрены виды франдрайзинга, среди которых выделяют:

– внутренний франдрайзинг (где поиском финансирования и привлечением сторонних ресурсов занимаются непосредственно сотрудники некоммерческой организации);

– внешний франдрайзинг (связан с привлечением независимых консультантов по фандрайзингу или фандрайзинговых организаций);

– проектный франдрайзинг (поступление средств под реализацию конкретного проекта);

– оперативный франдрайзинг (поиск средств на текущие расходы проекта, некоммерческой организации и т. д.) [2; 3].

Анализ приведенных видов франдрайзинга позволяет сделать вывод, что в работе учебного театра на базе вуза культуры необходимо применять оперативный фандрайзинг, что позволит частично компенсировать недостатки функционирования, которые были определены нами ранее.

К базовым принципам франдрайзинга относятся: определенность, личность, долгосрочность, осведомленность, огласка, «копилка», благодарность [3]. Рассмотрим данные принципы в контексте реализации инструментов фандрайзинга на базе учебного театра «Эксперимент» (КемГИК).

Определенность, как принцип франдрайзинга, реализуется на практике через построение схемы фандрайзингового проекта, в которой следует учитывать бюджет проекта, пошаговый план проведения мероприятий, необходимые материальные ресурсы, транспортное обеспечение и многое другое. Заинтересованность спонсоров или меценатов в работе учебного театра должна заключаться в интересе к самой идее, осознании ее значимости.

Помочь в данном вопросе может качественная презентация проекта (спектакля). Следует пояснить, чем занимается учебный театр, какие шаги уже предприняты и на что требуются средства, в доступной и информативной форме.

Любая организация состоит из людей, поэтому обращаться за помощью к спонсорам или меценатам необходимо адресно, к руководителю организации или ответственному сотруднику, имея четкое понимание того, что близко и важно конкретной личности. Наличие только этих обстоятельств позволит донести важность его вклада в работу учебного те-

атра. Начать можно с адресной рассылки информации о театре предприятиям города, поздравлять их с праздниками, тем самым создавая интерес к театру.

Среди выпускников есть известные актеры и режиссёры, которые начинали свою карьеру в стенах вуза, и могли бы оказать спонсорскую поддержку учебному театру, однако они не располагают информацией о существующей проблеме. Так, например, ведущий актёр театра драмы им. Луначарского Иван Крылов является преподавателем актёрского мастерства в КемГИК. Благодаря его поддержке, студенты имеют возможность выступать на сцене драматического театра и показывать свои постановки в рамках проекта «Малая сцена» и др.

Долгосрочность отношений. Следует прикладывать максимум усилий, чтобы поддержка не осталась разовой. Стоит прорабатывать возможное долгосрочное партнерство, регулярно напоминать об увлекательных идеях и уникальных предложениях учебного театра потенциальным спонсорам, партнерам, меценатам.

Важный принцип предварительной работы с потенциальным спонсором или меценатом является осведомленность. В рамках данного принципа следует оценить, прямо или косвенно объём помощи, провести анализ финансового состояния, какие акции и какой суммой организация уже поддерживала, какие темы находят у руководителей отклик, на какие цели чаще жертвуют.

«Огласка». Большое значение при сборе средств имеет хороший охват аудитории, чем больше узнаваемость учебного театра и его отдельных постановок, тем лучше. Увеличить охват целевой аудитории можно посредством рекламы, причем желательно использовать максимальное количество каналов продвижения и рекламных носителей, не следует ограничиваться группами в 1–2 социальных сетях. В настоящий момент подобные договорные отношения выстроены с новостными порталами VSE 42, LikeTab, КАВЕР, Город Зовёт, Афиша 42.

«Копилка». Как говорят практики в вопросах фандрайзинга, не стоит пренебрегать маленькими суммами пожертвований частных доноров, так как даже небольшой, но сильный вклад зрителя, незначительный относительно необходимой в итоге суммы, будет иметь вес, сложившийся из подобных пожертвований.

Принцип благодарности в фандрайзинге невозможно переоценить. Ведь это основное, что получит в итоге донор за свой вклад и что может побудить его к дальнейшему участию на регулярной основе. Хорошим

тоном считается обеспечить эту правильную обратную связь с благотворителями – благодарить, называть имена, публиковать отзывы и т. д.

Таким образом, алгоритм ведения фандрайзингового проекта включает следующие этапы:

- донести информацию о деятельности организации, ее потребностях и ключевой миссии проекта до потенциальных спонсоров (доноров);
- определить целевую аудиторию проекта, среди которых деятельность учебного театра находит особый отклик, получить от спонсоров необходимые ресурсы;
- сформировать заинтересованность в регулярном жертвовании во благо продвижения деятельности проекта.

Эти этапы необходимо использовать в развитии учебного театра, что позволит наладить связи со спонсорами, инвесторами (донорами) и вывести учебный театр на новую ступень рынка культурных услуг. Однако для этого необходимо обратиться к инструментам фандрайзинга по привлечению ресурсов, которые были обобщены в ходе анализа литературных источников в соответствии со второй задачей данного исследования:

- персональное обращение с просьбой о финансировании к донорам, спонсорам, благотворителям в личной беседе;
- обращение по телефону – проведение телефонных переговоров с потенциальными благотворителями с целью установления контактов, назначения встречи, выяснения перспектив будущего финансирования;
- прямое письменное обращение к потенциальным благотворителям, почтовые рассылки с предложением сделать пожертвование; креативные формы использования данного инструмента повышают его эффективность;
- проведение массовых акций для привлечения средств – аукционов, презентаций, выставок, обедов и других мероприятий;
- участие в грантовых конкурсах;
- публичные устные выступления на конференциях, митингах, семинарах, в теле- и радиопрограммах с целью привлечения внимания к организации или ее проекту и поиска спонсоров для его реализации;
- участие в партнерских проектах, привлечение благотворителей к совместному участию путем направления писем-предложений;
- использование ящиков для сбора пожертвований;
- привлечение волонтеров для осуществления деятельности организации или при проведении разовых акций, что позволяет НКО бесплатно получить различные виды нематериальных ресурсов;

– участие в проектах, финансируемых государством, при котором создается основа для социального партнерства и долгосрочного сотрудничества между государственными структурами и третьим сектором;

– рассылка писем благодарности участникам благотворительных и иных мероприятий, организованных НКО, с целью установления более тесных контактов и привлечения к сотрудничеству на регулярной основе;

– размещение рекламных статей в СМИ, видеороликов, плакатов и баннеров в Интернете, распространение буклетов и календарей, привлекающих внимание к проблеме, которая требует решения;

– членские взносы и оказание возмездных услуг как способ самофинансирования;

– использование ресурсов Интернета для поиска потенциальных доноров и благотворителей, создание собственных web-страниц с описанием целей и программ организации, страниц в социальных сетях.

Дальнейший анализ работы учебного театра при помощи метода включенного наблюдения позволил выявить, что в настоящее время в учебном театре «Эксперимент» применяются следующие инструменты:

– проведение массовых акций для привлечения средств – аукционов, презентаций, выставок, обедов и других мероприятий;

– участие в партнерских проектах, привлечение благотворителей к совместному участию путем направления писем-предложений;

– использование ящиков для сбора пожертвований;

– размещение рекламных статей в СМИ, видеороликов, плакатов и баннеров в Интернете, распространение буклетов и календарей, привлекающих внимание к проблеме, которая требует решения;

– использование ресурсов Интернета для поиска потенциальных доноров и благотворителей, создание собственных web-страниц с описанием целей и программ организации, страниц в социальных сетях.

В дальнейшем планируется применение иных инструментов фандрайзинга, среди которых: публичные устные выступления на конференциях, митингах, семинарах, в теле- и радиопрограммах с целью привлечения внимания к организации или ее проекту и поиска спонсоров для его реализации; участие в партнерских проектах, привлечение благотворителей к совместному участию путем направления писем-предложений; привлечение волонтеров для осуществления деятельности организации или при проведении разовых акций, что позволит учебному театру бесплатно получить различные виды нематериальных ресурсов; участие в проектах,

финансируемых государством, при котором создается основа для социального партнерства и долгосрочного сотрудничества между государственными структурами и третьим сектором.

Таким образом, при ответе на вопрос: «Какие инструменты фандрайзинга необходимо применять в работе учебного театра?» – мы пришли к следующим выводам.

Во-первых, создание сайта учебного театра – это не только успешный способ привлечь потенциальную помощь волонтеров и спонсоров, работа сайта позволит организовать PR-сопровождение на принципиально новом высоком уровне. Реализация данного инструмента уже принята в разработку, идет сбор и классификация уже имеющегося материала, монтаж и т. д.

Во-вторых, применение технологий «cause related marketing», основанных на привлечении: в первом случае – зрителя (потребителя) к финансированию учебного театра, что дает потребителю чувство сопричастности; а во втором случае – организаций, которые уже имеют собственные благотворительные фонды или проекты. Предмет заинтересованности организации в данном сотрудничестве – чаще всего «косвенная отдача», которая выражается в повышении узнаваемости организации или формирование положительного имиджа.

В-третьих, необходимо расширить штат работников учебного театра, так как один человек не может руководить всем. Необходимо разделение обязанностей по секторам, чтобы каждый человек занимался своими задачами. В коллективе должно быть минимум пять человек. Чем слаженнее будет персонал, тем быстрее будут достигаться цели. К тому же в штат учебного театра необходим профессионал, который будет заниматься переговорами с потенциальными донорами, волонтерами и т. д.

Список литературы

1. Кузнецова А. Е. Тенденции учебного театра на рынке культурных услуг // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст. – Кемерово: КемГИК, 2018. – С. 66–72.
2. Куликова Ю. П. Культурология и искусствоведение [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fandrayzing-v-sfere-kultury>.
3. Романов А. Е. Что такое фандрайзинг [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rfbr.ru/pics/22394ref/file.pdf>.
4. Руднев П. А. Что такое учебный театр? [Электронный ресурс]. – URL: https://thequestion.ru/questions/73845/chto_takoe_uchebnyi_teatr_4ee16ae4.

ЯРМАРКА КАК СРЕДСТВО ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ТУРИСТИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА РЕГИОНОВ БЕЛАРУСИ

FAIR AS A WAY FOR POPULARIZING THE TOURISM POTENTIAL OF BELARUSIAN REGIONS

Рассматриваются вопросы популяризации туристического потенциала Зельвинского района Гродненской области посредством проведения Анненской ярмарки.

Ключевые слова: ярмарка, туризм, туристический потенциал региона, объекты историко-культурного наследия, Анненская ярмарка, Республика Беларусь.

The article considers the issues of popularizing the tourism potential of Zelva district, Grodno region, within the framework of Ann's Fair.

Keywords: fair, tourism, tourism potential of the region, objects of historical and cultural heritage, Ann's Fair, Republic of Belarus.

Включение историко-культурного, природного наследия Республики Беларусь в сферу международного туризма – актуальная задача как для органов государственного управления (Министерства спорта и туризма Республики Беларусь, Национального агентства по туризму), так и для ведомственных, (не)государственных общественных объединений являющихся активными субъектами туристического бизнеса (например, Республиканского союза туристических организаций, Республиканского союза туристической индустрии). Определение единых подходов по вопросам эффективного использования историко-культурного наследия в туристическом бизнесе с учетом соблюдения интересов всех участников (государства, коммерческих и некоммерческих организаций, туристов) и законодательства страны в области охраны материального наследия позволяет выявить и максимально использовать весь их явный и скрытый потенциал. К явному потенциалу необходимо отнести: экономический эффект от использования объектов историко-культурного наследия в туристических целях, их инвестиционную привлекательность (как для международных организаций, так и для частных лиц), а также возможность

развития малого и среднего бизнеса как элементов туристической дестинации. Как отмечает О. А. Барма, на экономическую составляющую туристического бизнеса оказывает влияние «туристическая привлекательность территории <...> развитая транспортная инфраструктура; конкурентоспособная ценовая политика <...> проработанный продуктовый портфель <...>, что позволяет органам государственной власти и представителям частных бизнес-структур разрабатывать и осуществлять проекты (с высоким экономическим потенциалом) в сфере туризма» [3, с. 22]. Под скрытым потенциалом мы понимаем возможность реализации международных туристических проектов, целью которых является: формирование имиджа страны как туристического центра региона/мира, лоббирование интересов резидентов белорусского бизнеса на международном рынке туристических товаров и услуг, формирование конкурентоспособного национального туристического продукта. Важной составляющей в данном контексте является возможность государства оказывать влияние на туристическую политику стран-соседей, а также наращивать свой туристический потенциал за счет внутренних и внешних (корпоративных) ресурсов.

Под туристическим потенциалом понимается вся совокупность природных, культурно-исторических и социально-экономических предпосылок для организации туристской деятельности на определенной территории. Туристический потенциал Республики Беларусь базируется на многообразии, красоте и первозданности природы страны, уникальности историко-культурного наследия и состоит из объектов, имеющих историческую, культурную, архитектурную значимость, памятных мест, связанных с уникальными традициями, отражающими быт людей, проживающих как в больших и малых городах, так и в сельской местности.

До начала XXI столетия в развитии туризма на территории Республики Беларусь доминировал принцип «географического центризма» – туристическими центрами выступали преимущественно областные города и столица – Минск, а также населенные пункты, находящиеся вблизи ведущих транспортных магистралей. Объекты культурного, природного наследия, расположенные в «глубине» регионов, оставались в основном незадействованными, несмотря на то, что отражали историческую память не только белорусского народа, но и народов, исторически проживающих на территории современной Беларуси (например, историю русского, украинского, еврейского, татарского, польского населения). Но с появлением в регионах туристических дестинаций европейского уровня, принятием на уровне области/региона нормативно-правовых актов, способствующих

развитию туризма, а также активное использование инструментов маркетинговых коммуникаций, туристические организации начали активно включать регионы в свои туристические маршруты, что способствовало увеличению как внутреннего, так и въездного туризма.

Для позиционирования и продвижения объектов историко-культурного, природного наследия региона органы местной власти, представители учреждений социокультурной сферы используют различные маркетинговые технологии, в том числе и технологии событийного маркетинга – проведение концертов, фестивалей, ярмарок, тематика которых отражает историю региона в контексте истории страны. Основная цель данных мероприятий – привлечение внимания субъектов туристического бизнеса (и не только резидентов Республики Беларусь) к туристическому потенциалу региона и одновременно содействие его популяризации. Интерес в контексте данного исследования представляет такое явление, как ярмарка – соединение двух направлений – экономического и социокультурного. По оценке Н. В. Ижиковой, «Актуальность изучения ярмарки определяется самим существом ее коммуникативных функций, которые она выполняет на протяжении всей своей истории: объединение людей для обмена разнообразными результатами их деятельности, регулирование процессов социокультурной, экономической интеграции» [5].

Ярмарка рассматривается не только как пространство делового общения, но и как способ удовлетворения культурно-досуговых, эстетических, познавательных потребностей людей – участие в карнавальных шествиях, цирковых показах, уличных театральных представлениях, посещение достопримечательностей выступают для многих основной целью посещения ярмарок. Как отмечает А. Киштымов, «ярмарки в течение нескольких столетий являлись сердцем белорусской торговли и предпринимательства. <...> Здесь рождалась деловая инициатива, заключались экономические союзы, создавались новые капиталы. В то же время на ярмарке не только торговали – здесь проводились различные культурные мероприятия, <...> сюда приезжали артисты театра и другие мастера по развлечению народа: циркачи, балаганщики» [2].

Пример такой ярмарки, гармонично сочетающей экономическую и социокультурную составляющую, – Анненская ярмарка, с XVIII века являющаяся визитной карточкой западно-белорусских земель и функционирующая на территории городского поселка Зельва.

Свою документированную историю Анненская ярмарка ведет с 1721 года, когда Антоний Казимир Сапега получил право проводить

в Зельве ежегодную ярмарку, которая на последующие 130 лет определила торговую политику всего региона. Ярмарку посещали представители купеческих гильдий Западной и Восточной Европы, Азии, а эксклюзивным товаром, своеобразным брендом, были лошади.

Популярности Анненской ярмарки сопутствовало и географическое месторасположение Зельвы – на пересечении торговых путей из Москвы в Варшаву, из Киева в Вильнюс, а также наличие водной артерии, благодаря которой Зельва имела свой речной порт, что также сопутствовало развитию торговых и культурных связей с окружающими странами.

В середине XIX века, после революционных событий 1830–1831 годов, Зельва, как населенный пункт, оставшись без властной поддержки и финансовых дотаций, перестал развиваться, а вместе с ним стала утрачивать свою значимость для торговцев и Анненская ярмарка. Несмотря на это, до начала XX века ярмарка проводилась, но основными рыночными игроками на ней были местные купцы.

В конце XX века в рамках государственной политики экономического развития регионов, администрация Зельвенского района приняла решение возродить традиции проведения Анненской ярмарки и сделать ее визитной карточкой не только Зельвенщины, но и всей западной Беларуси. В настоящее время Анненская ярмарка рассматривается как один из успешных реализованных социокультурных проектов региона.

Концепция проведения современной Анненской ярмарки сочетает в себе лучшие исторические традиции «кирмашевой» торговли и технологий популяризации и продвижения ресурсного потенциала региона, в том числе и туризма.

Традиционными для Анненской ярмарки, помимо процессов купли-продажи товаров, являются выступление представителей конноспортивных школ Гродненской области, проведение рыцарских турниров, концертов с участием звезд белорусской эстрады и приглашенных артистов из Германии, Литвы, Польши, а также музыкальных, цирковых, хореографических коллективов. Насыщенная концертная программа привлекает туристов, не только жителей Гродненской области, но и представителей соседних стран.

Также на Анненской ярмарке среди жителей и гостей города обычно проводят конкурсы (на оформление конных повозок, конкурс «Карававев», «Стилизованного костюма», «Оформления балкона в стиле XVIII века», «Работ декоративно-прокладочного искусства», «Фотоснимков и видеосюжетов на тему “Анненской ярмарки”») и выставку коней. С 2014

года в конкурсную программу включены состязания по рыбной ловле и приготовлению ухи [1].

Одной из отличительных черт Анненской ярмарки является использование для проведения конкурсных программ стилизованных костюмов XVIII века, а также демонстрация элементов крестьянского быта на импровизированных подворьях и участках сельскохозяйственных организаций района.

Принимая во внимание интерес к Анненской ярмарке со стороны жителей Республики Беларусь и жителей ближнего и дальнего зарубежья, местные органы власти стремятся использовать ярмарку для презентации туристического потенциала района [7]. Через распространение рекламных буклетов, показ презентационных роликов, а также выступлений коллективов народной самодеятельности гостей города знакомят с достопримечательностями района, предлагают совершить экскурсию по туристическим маршрутам Зельвенщины: например, «К духовным святыням зельвенского края» (автобусный), «Зелёная лента» (велосипедный), «Неизвестная Зельвянка» (водный) [7].

На территории Зельвенского района находится 54 памятника истории, 12 – архитектуры, 22 – археологии. Наиболее ценными объектами историко-культурного наследия являются – Водяная мельница, Свято-Троицкая церковь, Костёл Святой Троицы, Сынковичская церковь-крепость Святого Архангела Михаила, Деречинская Спасо-Преображенская церковь и др.; природный – государственный биологический заказник республиканского значения «Медухово», охотничий заказник областного значения «Старосельский» [4]. Благодаря наличию данных объектов, а также функционированию агроусадб и сельскохозяйственных организаций на территории района можно организовывать, кроме событийного туризма (ежегодное посещение Анненской ярмарки), культурного туризма (посещение объектов материального наследия), экологического туризма, такие виды как: сельский туризм, агротуризм.

В 2010 году появилась возможность реализовывать туристический потенциал региона в рамках программ развития ООН и Европейского союза – «Устойчивое развитие на местном уровне». В рамках программы была разработана Стратегия Зельвенского района по развитию туристической отрасли, а также создан Зеленый маршрут «Зэльвенскі дыярыуш» – каталог всех имеющихся на территории района природных и культурных объектов и мест [2].

Для раскрытия туристического потенциала района особый интерес представляют и музеи, созданные на базе учреждений общего среднего образования (например, Историко-краеведческий музей ГУО «Князевская средняя школа», Краеведческий музей ГУО «Каролинская средняя школа», Народный историко-краеведческий музей «Светоч» УО «Государственная средняя школа № 3 г. п. Зельва», Музей Боевой Славы ГУО «Учебно-педагогический комплекс Мижеричский детский сад – базовая школа», Музей «Природа и человек» ГУО «Деречинский детский сад – средняя школа») [6]. Возможность беспрепятственного доступа к музейным коллекциям вышеперечисленных музеев позволяет развивать такой вид туризма, как музейный туризм, который сегодня набирает популярность в Западной Европе.

Для привлечения внимания субъектов туристического бизнеса и самих туристов к туристическому потенциалу Зельвенского района, в том числе и через проведение Анненской ярмарки, руководству района и учреждениям социокультурной сферы, чья творческо-производственная деятельность является объектом туристического бизнеса, по нашему мнению, необходимо провести комплекс маркетинговых мероприятий:

1. Разработка плана продвижения Анненской ярмарки, а вместе с ней и всего туристического потенциала района. Необходим туристический продукт, способный оказать влияние на потребительское поведение не только и не столько туристов, сколько на субъектов туристического бизнеса, чтобы заинтересовать последних во включении региона в свой туристический продукт. Несмотря на то, что Анненская ярмарка входит в план брендовых мероприятий Гродненской области, необходимо постоянно искать «фишки», отражающие современные социокультурные тренды (например, делать упор на экологический туризм, содействовать удовлетворению познавательных потребностей туристов). Данная работа должна быть основана на корпоративном взаимодействии.

2. Создание рекламной продукции и ее последующее размещение на web-сайтах органов местной власти, учреждений и организаций региона и их персональных страницах в социальных сетях, а также на туристических порталах регионального и государственного значения. Создание качественной рекламной продукции с дублированием материала на иностранных языках (английский, немецкий, французский, китайский) позволит увеличить охват потенциальной целевой аудитории и будет доступно для индексирования зарубежными веб-краулерами.

3. Формирование краеведческого видеоконтента (виртуальные экскурсии, видеожурналы и т. д.) и его размещение на популярных видеохостингах (например, YouTube).

4. Разработка брендовых хештегов, позволяющих пользователям быстро находить информацию о самом районе, о его туристическом потенциале, об условиях организации туристических программ. Необходимо понимать, что хештеги должны быть краткими, лаконичными и отражать географические, топонимические, мифологические, религиозные особенности региона.

5. Создание QR-кодов на ресурсы, отражающие информацию о туристическом потенциале района. Как показывает практика, развитие интернет-технологий дало возможность человеку совершать минимум действий для получения результата. Создание QR-кодов позволит туристам, представителям туристической организации быстро находить информацию о культурном наследии района и также быстро распространять ее по своим каналам.

6. Распространение среди субъектов туристической отрасли страны и стран-соседей пресс-релизов с краткой информацией о туристическом потенциале района, о проведении Анненской ярмарки, а также о возможности использования имеющихся туристических дестинаций в организации туристических маршрутов.

7. Производство сувенирной продукции с фирменным логотипом и другими элементами айдентики как Анненской ярмарки, так и всех объектов культурного и природного наследия региона.

8. Установка указателей туристической навигации на объекты историко-культурного, природного наследия. По территории Зельвенского района проходят республиканские автомобильные дороги (например: Слоним – Мосты – Скидель – граница Литовской Республики), железнодорожная линия (Гродно – Барановичи – Минск), а расстояние от Зельвы до границы с Республикой Польша составляет 49 км, до Литовской Республики – 130 км, что говорит об удобном географическом месторасположении района и наличии путей скоростного транспортного сообщения, поэтому установка максимального количества указателей туристической навигации позволит увеличить приток туристов, особенно тех, кто осуществляет индивидуальные туры.

9. Взаимодействие с органами власти городов-побратимов для взаимной рекламы своих туристических продуктов и услуг через официальные web-сайты.

Таким образом, организация и проведение Анненской ярмарки содействует:

1) привлечению внимания жителей Республики Беларусь и стран ближнего и дальнего зарубежья, а также субъектов туристического бизнеса к культурно-историческому потенциалу Зельвенского района;

2) включению объектов историко-культурного, природного наследия Зельвенского района в туристические маршруты регионального, республиканского, международного значения;

3) формированию имиджа района как туристического центра Гродненского региона в области культурного (музейного), сельского, событийного туризма, агротуризма;

4) привлечению спонсоров, инвесторов из числа международных организаций и частных лиц, деятельность которых связана с туристическим бизнесом, что поспособствует развитию туристических направлений района, созданию конкурентоспособного туристического продукта.

Список литературы

1. Анненская ярмарка [Электронный ресурс] // Зельвенская районная библиотека: сайт. – URL: <http://zelvacbs.by> (дата обращения: 26.04.2020).
2. Анненская ярмарка: исторический бренд и финансовый ресурс [Электронный ресурс] // Праца. – 2013. – 4 сент. – URL: <https://zelwa.by/annenskaya-yarmarka-istoricheskij-brend-i-finansovuj-resurs> (дата обращения: 26.04.2020).
3. Барма О. А. Позиционирование культурно-исторического наследия Республики Беларусь посредством интернет-проектов // Электронное информационное пространство для науки, образования, культуры: мат-лы VI Всерос. науч.-практ. конф., г. Орел, 20 дек. 2018 года / науч. ред. и сост. Д. Н. Грибков; Орлов. гос. ин-т культуры [и др.]. – Орел, 2019. – С. 22–28.
4. Зельва туристическая. Туристско-информационный центр Зельвенского района [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://wellnesssc.grodno.by/94-annenskaya-yarmarka-v-zelve-2018.html> (дата обращения: 26.04.2020).
5. Ижикова Н. В. Ярмарка в социально-экономическом и культурологическом аспектах [Электронный ресурс] // Человек и наука: сайт. – URL: <http://cheloveknauka.com/yarmarka-v-sotsialno-ekonomicheskom-i-kulturologicheskom-aspektah> (дата обращения: 26.04.2020).

6. Музеи Зельвенского района [Электронный ресурс] // Зельвенская районная библиотека: сайт. – URL: <http://zelvacbs.by> (дата обращения: 26.04.2020).
7. Чем на Зельвенщине планируют привлекать туристов [Электронный ресурс] // Зельвенский районный исполнительный комитет: сайт. – URL: <http://zelva.grodno-region.by/ru/zelva-news-ru/view/chem-na-zelvenschine-planirujut-privlekat-turistov-10718-2019> (дата обращения: 26.04.2020).

*Белорусский государственный
университет культуры
и искусств*

*Балащенко Т. Д., студент,
Барма О. А., магистр педагогических
наук, старший преподаватель*

РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

DEVELOPING CULTURAL TOURISM IN REPUBLIC OF BELARUS NOWADAYS

В статье рассматриваются факторы, оказывающие влияние на развитие культурного туризма в Республике Беларусь. По мнению автора, развитие культурного туризма зависит как от географического месторасположения страны и его культурного потенциала, так и от уровня информационного сопровождения туристической деятельности.

Ключевые слова: туризм, культурный туризм, объекты историко-культурного наследия, Республика Беларусь.

The paper examines the factors influencing the development of cultural tourism in Republic of Belarus. The authors think, the development of cultural tourism depends on the geographical location of the country, cultural potential and the level of tourism information support.

Keywords: tourism, cultural tourism, historic and cultural heritage objects, Republic of Belarus.

Туризм в XXI веке – динамично развивающаяся отрасль народного хозяйства, оказывающая существенное влияние на развитие всех сфер национальной экономики (сферу материального производства и сферу услуг). Последнее во многом и определяет содержательный контекст госу-

дарственной политики в области туризма: начиная от ее правового регулирования (например, принятие Закона Республики Беларусь «О туризме») и реализации государственных программ развития всех ее секторов (например, Государственная программа «Беларусь гостеприимная» на 2016–2020 годы), заканчивая включением туризма (как отрасли народного хозяйства) в план стратегии устойчивого экономического развития страны (Национальная стратегия устойчивого социально-экономического развития Республики Беларусь на период до 2030 года, раздел 5.5.2 «Туризм») [7]. Содействуя развитию туристической отрасли, государство не только повышает свой экономический потенциал, но и потенциал субъектов, задействованных в туристической отрасли – производителей туристических услуг и продуктов, их партнеров (туристических операторов и агентов); организаций, предоставляющих услуги по размещению, питанию, перевозке туристов; торговых предприятий и учреждений социокультурной сферы, удовлетворяющих индивидуальные/групповые потребности туристов (в том числе и рекреационные), рекламно-информационных предприятий, оказывающих рекламную поддержку. Развитие туризма увеличивает его долю в формировании ВВП, обеспечивает создание дополнительных рабочих мест (в частности в регионах), повышает имидж страны как туристического центра региона/мира, что позволяет привлечь инвестиции (от международных организаций, частных лиц), лоббировать свои интересы в международных организациях и комитетах.

Основными тенденциями, которые оказывают влияние на развитие туризма в Республике Беларусь, являются: глобализация, регионализация, внедрение информационно-коммуникационных технологий, совершенствование законодательной базы, разработка программ индивидуального обслуживания и реализации проектов «корпоративной» лояльности. Все вышеуказанные тенденции определяют интенсивность потребительского поведения туристов, формируют их вкусовые предпочтения и, соответственно, задают направления деятельности для всех субъектов туристической отрасли.

В последние десятилетия в Республике Беларусь, как и в мировой практике, наблюдается стремительное развитие культурного туризма. Его основой, как отмечают Е. В. Рябова и Н. Н. Королев, «является историко-культурный потенциал страны, включающий всю социокультурную среду с традициями и обычаями, особенностями бытовой и хозяйственной деятельности. Историко-культурное наследие используется не только в экскурсионных турах, но и в поездках с целью отдыха, в деловых путешеств-

виях...» [5, с. 65–66]. Культурный туризм позволяет не только получать новые впечатления от знакомства с объектами историко-культурного наследия, представителями иной культуры и соприкосновения с результатами творческо-производственной деятельности учреждений социокультурной сферы, но и способствует формированию индивидуальности человека, в основе которой лежит понимание культуры как инструмента и средства для своего развития. Как отмечает С. А. Пациенко, культурный туризм включает в себя: «Путешествия людей, мотивированных именно культурой – познавательные туры, культурные поездки, с целью посещения театров, поездки на фестивали, посещение достопримечательностей, памятников архитектуры и искусства» [6, с. 8]. Преимуществами культурного туризма по отношению к другим видам туристической деятельности являются: способность генерировать повторные посещения (ежегодно повторяющиеся праздники, фестивали, театральные и музейные проекты и акции); широкий спектр и выбор предоставляемых услуг (тематические экскурсии, музыкальные вечера, уличные и театральные представления); возможность самостоятельной организации туров (наличие сайтов бронирования и оплата гостиничных услуг, покупка в режиме онлайн билетов, использование информационных ресурсов туристического характера). Важным моментом является возможность бесплатного посещения объектов историко-культурного наследия (например, церквей, костелов, открытых для свободного входа); бесплатных музеев (функционирующих при государственных организациях и ведомствах), а также низкий уровень ценовой политики учреждений социокультурной сферы – музеев, галерей.

В рамках анализа теоретического и фактографического материала по теме исследования нами был выявлен ряд факторов, оказывающих влияние на развитие культурного туризма в Республике Беларусь. Среди наиболее существенных факторов – выгодное географическое месторасположение Беларуси, наличие объектов историко-культурного наследия, отражающих историческую память не только белорусского народа, но и народов-соседей, народов, переселенных на территорию современной Беларуси в XVI–XX веках, функционирование государственных и частных организаций, сервисные услуги которых направлены на удовлетворение познавательных, культурных, рекреационных потребностей; развитая система информационного сопровождения деятельности субъектов туристической отрасли и смежных отраслей.

Республика Беларусь располагается в центральной части Европы, на стыке западной и восточной цивилизаций, на границе европейской и византийско-русской культурных традиций, что позволяет ей выступать регионом целевых и транзитных туристских путешествий. Территория страны характеризуется компактностью (страну можно пересечь за 8–10 часов), отсутствием природных барьеров, а также наличием обширных лесных массивов и водных артерий, что повышает туристическую привлекательность для жителей стран, в которых преобладает городской тип жизни.

Геополитическое положение страны повлияло на то, что в течение всей своей истории белорусские земли выполняют функцию «культурного моста» между народами восточной и западной цивилизаций. Процессы слияния культур Запада и Востока оказали воздействие на формирование уникального историко-культурного наследия, которое является главным активом для развития культурного туризма. В Государственный список историко-культурных ценностей входит более 5,5 тысяч объектов, среди которых самобытные памятники археологии, архитектуры, монументального и изобразительного искусства разнообразных стилей и исторических эпох. Комплекс мер, предусмотренных государственными программами по защите историко-культурного наследия и развитию туристической сферы, позволил активно использовать объекты историко-культурного наследия в качестве главного туристского ресурса. По оценке О. И. Фоменок, «богатое историко-культурное наследие и общность истории и культуры Республики Беларусь со странами-соседами является основанием для развития культурно-познавательного туризма за счет формирования туристических и экскурсионных маршрутов для разных категорий населения по местам важных исторических событий и деятельности выдающихся исторических личностей, проживавших на территории нашей страны» [9, с. 187].

С целью увеличения привлекательности страны на международном рынке туристических продуктов и услуг было организовано безвизовое пребывание на территории страны для иностранных граждан (преследующих туристические цели) сроком до 30 суток через пункт пропуска в Национальном аэропорту Минск и до 15 суток в безвизовой зоне «Брест-Гродно» (в соответствии с Указом Президента Республики Беларуси № 8 от 9 января 2017 года «Об установлении безвизового порядка въезда и выезда иностранных граждан» [2] и Указом Президента Республики Беларуси № 300 от 7 августа 2019 года «Об установлении безвизового порядка

въезда и выезда иностранных граждан») [1]. Введение безвизового режима въезда туристов на территорию иностранного государства, по мнению Е. С. Корнева «облегчает реализацию турфирмами экспортируемых таким государством туристических услуг (поскольку оформление виз сопряжено с рядом проблем, связанных как с организацией работы зарубежных консульств, так и с процедурами оформления виз, которые приходится преодолевать турфирмам), и делает туристическую поездку более доступной» [4, с. 291]. Также стоит отметить, что благодаря безвизовому режиму значительно увеличивается количество самостоятельно организованных туристами поездок, многие из которых носят спонтанный характер.

Значимая роль в развитии культурного туризма в Республике Беларусь отводится учреждениям культуры и, в первую очередь, музеям. Выступая трансляторами исторической памяти, занимаясь сохранением историко-культурного наследия, музеи активно включены в организацию туристических туров. В Республике Беларусь насчитывается более 150 музеев, среди которых исторические дворцово-парковые ансамбли и средневековые замки, усадьбы и дома известных личностей, хранилища богатых коллекций и уютные тематические мини-музеи. Все музеи предлагают широкий спектр сервисных услуг, начиная от экскурсионного обслуживания и тематических лекций, заканчивая проведением мастер-классов и социокультурных проектов. Многие музеи страны принимают участие в международной акции «Ночь музеев», что позволяет привлечь организованные туристические группы. На территории больших городов (столица и областные центры) функционируют музеи, предоставляющие бесплатный доступ к своим музейным экспозициям (например, Музей часов, Музей Министерства внутренних дел Республики Беларусь, Музей пожарного и аварийно-спасательного дела и др.). Сегодня на территории Республики Беларусь быстрыми темпами развивается музейный туризм как составная часть культурного туризма.

Принимая во внимание специфику культурного туризма, важная роль отводится театрам, кинотеатрам, картинным галереям, творческо-производственная деятельность которых является объектом рассматриваемого нами вида туризма. Проведение вышеперечисленными учреждениями различных культурных акций и проектов (например, Минский международный рождественский оперный форум и Вечера в замке Радзивиллов, организуемые Национальным академическим Большим театром оперы и балета Республики Беларусь) выступает основой для реализации различных туристических программ со стороны субъектов туристическо-

го бизнеса. Билеты для посещения театральных постановок, художественных выставок можно приобрести в режиме онлайн посредством билетных операторов – Ticketpro.by, KVIТKI.BY.

Необходимым компонентом развития культурного туризма является хорошая транспортная инфраструктура (возможность осуществлять поездки внутри страны с использованием железнодорожного, автомобильного, воздушного транспорта, а также аренда частного транспорта); сформированная сеть объектов ресторанного и гостиничного бизнеса (разных ценовых категорий). Виртуальные сервисы предоставляют возможность туристам, туристическим организациям совершать онлайн-покупки (заказ) билетов для поездки в общественном транспорте (например, продажа билетов на автобусы пригородного, междугородного, международного сообщения через сайт INFOBUS.BY, на поезда Белорусской железной дороги – RW.BY), информация об услугах и ценовой политике отелей и гостиниц размещена на сайте Booking.com.

Республика Беларусь – место проведения различных по своему содержанию и масштабу культурных мероприятий, которые являются брендом страны (отдельного региона) и привлекают туристов со всего мира. Среди них: «Славянский базар в Витебске», «Театральны куфар» (Минск), «Золотой шлягер» (Могилев), «Белая Вежа» (Брест) и т. д.

Большую роль в развитии культурного туризма отводится его информационному сопровождению, так как информация, представленная, в первую очередь, в интернет-пространстве, оказывает непосредственное влияние на поведение туристов при планировании ими маршрута своего тура. Информация об особенностях посещения и правилах пребывания иностранных граждан на территории Республики Беларуси (правила визового/безвизового режима), объектах историко-культурного наследия, функционирующих объектах туристской инфраструктуры, ресторанного и гостиничного бизнеса представлена на официальных web-сайтах государственных органов (belarus.by/ru, belarus.travel) туристических компаний (viapol.by), учреждений и организаций культуры (kupalauski.by, musicaltheatre.by), тематических интернет-проектов (museums.by) [3]. Для предоставления информации туристам, находящимся на территории страны, созданы и функционируют туристические информационные центры.

Характеризуя факторы, оказывающие влияние на развитие культурного туризма в Республике Беларусь, считаем необходимым отметить и проблемы, не позволяющие максимально полно использовать весь ре-

сурсный потенциал страны (учреждений и организаций, задействованных в туристическом бизнесе), среди них можно выделить следующие:

1) большинство объектов историко-культурного наследия, активно включенные в туристические маршруты, находятся в столице, областных городах или в населенных пунктах, расположенных возле крупных (железнодорожных) магистралей. Объекты, чье географическое месторасположение удаленно от «больших дорог», остаются преимущественно не задействованными в туристическом бизнесе;

2) несмотря на развитую инфраструктуру, большинство белорусских гостиниц (особенно в регионах) не сертифицированы по международным системам, что не позволяет туристам определить, какие услуги и на каком уровне будут им предоставлены в качестве основных, а какие как дополнительные;

3) большая часть сотрудников ресторанов, гостиниц, учреждений социокультурной сферы не владеют иностранным языком (в первую очередь английским), что не позволяет более полно использовать весь их ресурсный потенциал;

4) в белорусском сегменте Интернета функционирует большое количество интернет-ресурсов, информационный контент которых может быть использован туристами для планирования своих путешествий. Но только половина данных ресурсов дублирует свой информационный контент на иностранных языках, преимущественно на английском. Дублирование материала на немецком, французском, арабском, китайском является, как правило, больше исключением, чем нормой. На многих сайтах и вовсе отсутствует информация на иностранном языке;

5) несмотря на функционирование системы туристических информационных центров, большинство специалистов отмечают неэффективность их размещения, а также организации работы. Так, по оценке Д. Г. Решетник, Е. А. Карнаух и А. Н. Решетникова: «Количество и региональная структура сети ТИЦ требуют оптимизации. Ряд ТИЦ создан на базе государственных учреждений спортивного профиля без учета существующей и перспективной структуры туристских потоков и реальных потребностей в их информационном обслуживании. Отсутствует интернет-ресурс с полным, регулярно обновляющимся перечнем действующих ТИЦ с указанием их адресов, режима работы, сайтов, аккаунтов в социальных сетях» [8, с. 361].

Исходя из вышеизложенного, можно сделать следующие выводы:

1) культурный туризм является одним из самых перспективных направлений туристической отрасли Республики Беларусь, в силу своей все-

сезонности, способности генерировать повторные посещения, возможности предоставления широкого спектра услуг, а также в связи с интересом туристов к другим культурам, их уникальному историко-культурному наследию;

2) Республика Беларусь обладает большим ресурсным потенциалом для развития культурного туризма за счет эффективного использования уже имеющихся факторов (географического месторасположения страны, богатого историко-культурного наследия, активно развивающейся туристской и транспортной инфраструктуры);

3) для более эффективного функционирования туристической сферы, в том числе создания конкурентоспособного туристического продукта в сфере культурного туризма, по нашему мнению, необходимо предпринять следующие меры: увеличивать количество информации о достопримечательностях в интернет-пространстве на иностранных языках; развивать туристические информационные центры и оптимизировать их работу с учетом мировых требований к данным учреждениям; повышать языковой уровень сотрудников учреждений и организаций, задействованных в туристической отрасли и смежных отраслях, для увеличения качества предоставляемых услуг.

Список литературы

1. Об установлении безвизового порядка въезда и выезда иностранных граждан [Электронный ресурс]: Указ Президента Республики Беларусь № 300 от 7 августа 2019 года. – URL: <http://president.gov.by/uploads/documents/2019/300uk.pdf> (дата обращения: 25.04.2020).
2. Об установлении безвизового порядка въезда и выезда иностранных граждан [Электронный ресурс]: Указ Президента Республики Беларусь № 8 от 9 января 2017 года. – URL: http://pravo.by/upload/docs/op/R31700008_1484082000.pdf (дата обращения: 25.04.2020).
3. Барма О. А. Информационное сопровождение туристической деятельности в Республике Беларусь // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квітня 2020 р. / за ред. проф. В. М. Шейка та інш. – Харків: ХДАК, 2020. – С. 239–240.
4. Корнева Е. С. Меры по упрощению формальностей, связанных с осуществлением международного туризма // Актуальные проблемы экономики и права: тезисы докладов II Междунар. науч.-практ. конф., Ба-

- рановичи, 29–30 апр. 2010 года / М-во образования Респ. Беларусь, Барановичский гос. ун-т; [редкол.: Е. И. Платоненко (гл. ред.) и др.]. – Барановичи: БарГУ, 2010. – С. 290–291.
5. Королев Н. Н., Рябова Е. В. Реализация туристического потенциала историко-культурного наследия Беларуси [Электронный ресурс] // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 64–70. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-turisticheskogo-potentsiala-istoriko-kulturnogo-naslediya-belarusi> (дата обращения: 25.04.2020).
 6. Культурный туризм [Электронный ресурс]: учеб.-метод. комплекс / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, Фак. культурологии и социокультурной деятельности, каф. менеджмента социокультурной деятельности; сост. С. А. Пациенко. – Минск, 2018. – 64 с. – URL: <http://repository.buk.by/handle/123456789/17099?show=full> (дата обращения: 25.04.2020).
 7. Национальная стратегия устойчивого социально-экономического развития Республики Беларусь на период до 2030 года [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.economy.gov.by/uploads/files/NSUR2030/Natsionalnaja-strategija-ustojchivogo-sotsialno-ekonomicheskogo-razvitija-Respubliki-Belarus-na-period-do-2030-goda.pdf> (дата обращения: 25.04.2020).
 8. Решетников Д. Г., Карнаух Е. А., Решетникова А. Н. Совершенствование функционирования сети туристско-информационных центров Беларуси [Электронный ресурс] // Беларусь в современном мире = Беларусь у сучасным свеце: мат-лы XVIII Междунар. науч. конф., посвящ. 98-летию образования Белорус. гос. ун-та, Минск, 30 окт. 2019 года / Белорус. гос. ун-т; редкол.: В. Г. Шадурский (пред.) [и др.]. – Минск: БГУ, 2019. – С. 358–364. – URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/239664/1/358-364.pdf> (дата обращения: 25.04.2020).
 9. Фоменок О. И. Основные проблемы развития рынка туристско-экскурсионных услуг в Республике Беларусь [Электронный ресурс] // Университетский спорт в современном образовательном социуме: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 23–24 апр. 2015 года: в 4 ч. / М-во спорта и туризма Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т физ. культуры; [редкол.: Т. Д. Полякова (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2015. – Ч. 4: Инновационные технологии в сфере туризма, гостеприимства, рекреации и экскурсоведения. – С. 183–187. – URL: <http://elib.sportedu.by/handle/123456789/1276> (дата обращения: 25.04.2020).

КВЕСТ-ЭКСКУРСИЯ КАК ОДНА ИЗ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ЭКСКУРСИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

QUEST-TOUR AS ONE OF THE INNOVATIVE TECHNOLOGIES OF EXCURSION ACTIVITY

В статье рассматриваются понятие, сущность и признаки квест-экскурсии. Квест-экскурсия является новым течением, которое дает возможность объединить игру и экскурсионную деятельность. Квест-экскурсия, являясь одним из видов экскурсионной деятельности, проводится без экскурсовода в традиционном понимании, комбинация квеста (игры) и экскурсии позволяют лучше усвоить материал.

Ключевые слова: экскурсия, квест, квест-экскурсия.

The article discusses the concept, essence and characteristics of quest-tour. Quest-tour is a new type of excursion, providing a possibility to combine the game and s excursion activity. Quest-tour, being one of the types of excursion activity carried out without a guide in the traditional sense, is a combination of quest (games) and tours allowing for better learning the material.

Keywords: tour, quest, quest-tour.

На сегодняшний день неотъемлемая часть экскурсионного дела – это создание, продвижение и утверждение экскурсионных продуктов, соответственно туристская индустрия предъявляет высокие требования к созданию, подготовке и внедрению экскурсий. Главным источником развития внутреннего туризма является экскурсия с применением инновационных технологий. Для того чтобы соответствовать современным реалиям, туроператорам, чье функционирование направлено, прежде всего, на экскурсионную деятельность, необходимо следить за тенденцией потребительского спроса, иметь свою характерную «фишку», а также практиковать дифференцированный подход к обслуживанию разных социальных групп.

Поскольку квест-экскурсия является новым видом экскурсионной деятельности, то на сегодняшний день отсутствует его точное определение. Н. Д. Алексеева, А. В. Свистунова, Е. В. Нехаева, Г. П. Долженко и

другие отечественные ученые написали ряд работ по данному вопросу (см. [1–4]). Определение квест-экскурсии можно сформулировать, отталкиваясь от значений слов «квест» и «экскурсия».

В переводе с английского языка «квест» означает «поиск, поиск приключений, а также исполнение рыцарского обета». В античной мифологии под квестом понимали метод построения сюжета – путешествие персонажа к определенной цели, в ходе которого преодолевались трудности и преграды. Этот метод построения сюжета также использовал английский писатель Дж. Р. Р. Толкиен в своих работах «Хоббит» и «Властелин колец».

Создатели компьютерных игр в 1970-х годах позаимствовали понятие «квест» и стали понимать под этим термином компьютерные игры, целью которых считается перемещение к определенной, конечной цели. Достигнуть цель возможно только при условии прохождения разных преград с помощью поиска, решения вопросов и головоломок, взаимодействия с другими персонажами.

Учитывая вышесказанное, можно отметить то, что квест миновал многолетний путь, однако все же сберег собственную сущность – перемещение к определенной цели посредством преодоления преград. Квест – это игра, где необходимо показать логическое мышление, для того чтобы отыскать нужную информацию с целью свершения конечной цели.

Сейчас квест-экскурсия представляет собой сочетание классической экскурсии и игры (квеста), что и является ее сущностью. Под экскурсией понимают организованный процесс посещения достопримечательностей. Квест – это игра, где участникам предстоит научиться работать с источниками информации, найти ту или иную информацию, а также правильно использовать найденную информацию.

Признаки квест-экскурсии:

- наличие группы экскурсантов;
- продолжительность экскурсии от одного академического часа до одного дня;
- подготовка маршрута и заданий высококвалифицированным экскурсоводом;
- осмотр экскурсионных или музейных объектов;
- знакомство с объектами экспозиции;
- наличие цели, к которой надо прийти, преодолев препятствия и выполнив все задания;
- определенная тема или легенда.

Стоит отметить отличительные признаки квест-экскурсии:

- экскурсант может не подстраиваться под время организованной группы;
- квест-экскурсию можно пройти в кругу своей компании, не привлекая незнакомых;
- маршрут можно проходить в своем темпе;
- нет доплаты за каждого участника;
- оплата за экскурсию не пропадет, если участник не пришел вовремя.

К сегодняшнему дню квест-экскурсия также применяется в музейной деятельности. Квест-экскурсия в музее позволяет совместить игру и экскурсию для изучения объектов экспозиции в музее.

Примерами успешного внедрения квест-экскурсий в экскурсионную деятельность в музее являются: Русский музей (Санкт-Петербург), Музей Дарвина (Москва), Исторический музей (Москва), Третьяковская галерея (Москва) и т. д. [1].

Часто бывает, что квесты выходят за пределы зданий и охватывают городское пространство, в том числе включая элементы ориентирования. Так, в 2014 году Молодежный центр в Вологде организовал «Городские квесты» [3].

В Республике Бурятия в настоящее время развивается только направление музейных квестов, которые в основном ориентированы на дошкольников, детей младшего и среднего возраста.

Как утверждают сотрудники некоторых турагентств, предложение квест-экскурсий в турагентствах находится только на стадии планирования и разработки. Для развития квест-экскурсий в нашем регионе созданы все условия.

В итоге внедрения квест-экскурсии как инноваторского продукта в экскурсионной деятельности улучшается качество, а также повышается конкурентоспособность экскурсионных услуг и, кроме того, извлечение дополнительной выгоды для туристского рынка [2]. Помимо этого, квест-экскурсия предполагает минимум усилий и расходов, в отличие от экскурсии в классическом представлении, так что считается экономически выигрышным. Отмеченные условия игры, содержащие задачи, предполагающие решения, кроме того, наличие сюжета, сформировывают базу инновационного продукта.

Основное превосходство квест-экскурсии состоит в независимом исследовании предметов демонстрации с применением сюжета игры, ко-

торый любопытен экскурсантам, участники находятся в неизвестных жизненных ситуациях, обучаются взаимодействовать и давать прогноз действиям других людей.

Квест-экскурсия дает возможность отступить от экскурсии в классическом представлении, сделать ее более запоминающейся и увлекательной, а также увеличить качество и конкурентоспособность туристских услуг.

Список литературы

1. Алексеева Н. Д., Рябова Е. В. Квест-экскурсия как инновационная форма экскурсионной деятельности // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Серия: Педагогика, психология. – 2015. – № 1. – С. 14–17.
2. Кутыева Э. Р., Поспелова С. В. Квест-экскурсия как форма современной экскурсионной деятельности // Менеджмент XXI века: антикризисные стратегии и управление рисками: сб. науч. ст. по мат-лам XV Междунар. науч.-практ. конф. – СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, ин-т экономики и управления, 2015. – С. 214–216.
3. Кургина С. О., Копцева М. Г., Суржиков В. И. Квест-экскурсия как инновационная форма экскурсионного продукта // АНИ: экономика и управление. – 2017. – № 3 (20). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kvest-ekskursiya-kak-innovatsionnaya-forma-ekskursionnogo-produkta>.
4. Нехаева Н. Е., Морозкина К. В. Туристский квест как инновационная форма экскурсии // Инновации в науке. – 2017. – № 7–1 (68). – С. 46–48.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Раздел 1. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	
Третья симфония Ильи Хейфеца как пример эпико-драматического симфонизма	
<i>Черемных Г. А., Гаврилова Л. В. (г. Красноярск, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского).....</i>	5
Симфоническая поэма «Калина красная» Евгения Светланова в контексте тембровой драматургии	
<i>Горбунов А. И., Карташова Т. В. (г. Саратов, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова).....</i>	11
Полихудожественные аспекты музыкально-патриотического воспитания школьников	
<i>Смышляева Ю. В., Захарченко В. С. (г. Хабаровск, Хабаровский государственный институт культуры).....</i>	18
Формирование вокально-хоровых навыков на занятиях по хору (на произведениях песенного творчества З. П. Винокурова)	
<i>Дьяконова М. Е., Добжанская О. Э. (г. Якутск, Арктический государственный институт культуры и искусств).....</i>	24
Роль деятельности Т. Ф. Белоусовой в развитии музыкальной жизни г. Междуреченска	
<i>Жук А. В., Поморцева Н. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	30
Детская музыка в репертуаре концертных организаций	
<i>Пилюгина А. С., Умнова И. Г. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	37
Раздел 2. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	
Взаимодействие музея с маломобильными посетителями: практические задачи и способы решения	
<i>Шевлягин А. А., Шляхтина Л. М. (г. Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный институт культуры).....</i>	43
Развитие правовой культуры подростков средствами культурно-досуговой деятельности в учреждении дополнительного образования детей	
<i>Алексеева М. С., Васильковская М. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	49

Духовно-нравственные ценности и идеалы в традиционной культуре чеченского народа	
<i>Берсанов И. А., Лазарева Л. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	55
Траектория образовательного процесса на пути становления высококвалифицированного специалиста по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность»	
<i>Каркавина А. А., Федоришина С. О., Костылев С. В. (г. Красноярск, Сибирский федеральный университет)</i>	62
Роль ведущего тематического концерта для старшеклассников в общеобразовательной школе	
<i>Суханова А. Д., Лазарева Л. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	68
Раздел 3. СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ РЕШЕНИЯ	
Народные истоки в российском театре	
<i>Булгаков А. Е., Нехвядович Л. И. (г. Барнаул, Алтайский государственный университет)</i>	74
Концепция успешного спектакля для детей («Что случилось с крокодиллом», Кемеровский театр для детей и молодежи)	
<i>Береснева М. Ю., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	79
Сценографические принципы Светланы Нестеровой: идеи и воплощение	
<i>Ханова Д. А., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	85
Соотношение режиссерских приемов и режиссерского решения в постановочной практике	
<i>Бондаренко Д. Е., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	91
Готовность постановки: этапы формирования режиссёрских авторкритериев	
<i>Жиделёва А. С., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	98
Воспитание сценического внимания средствами фольклорной игры	
<i>Каленский В. А., Прокопова Н. Л. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	103

Раздел 4. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

К вопросу о толерантно ориентированных играх в современных праздниках (на примере Омска и Омской области)

Яковлева А. И., Павлов А. Ю. (г. Омск, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского)..... 110

Прогнозирование единого праздничного пространства в контексте межкультурной коммуникации при создании сценария праздничных форм культуры

Ларченко А. А., Кузьмина О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 116

Возможности кинетического кода в современных художественно-зрелищных формах искусства

Матюнина А. В., Яковлева Т. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 120

Раздел 5. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Импровизация как стимул развития исполнительских навыков артиста-танцовщика ансамбля современного танца

Кушакова К. С., Сидоров А. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 127

Специфика использования игровых методов обучения детей младшего школьного возраста на занятиях современного (уличного) танца

Шаклеина А. А., Чурашов А. Г. (г. Челябинск, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет)..... 132

Телеутский танец как составная часть общей культуры тюркоязычных народов

Шабина М. А., Палилей А. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 136

Актуальность исследования тувинского сценического танца на современном этапе

Монгуш Н. М., Бердник М. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 142

Значение актерского тренинга в коллективе современной хореографии на примере театра танца «Эгида»

Куркина Д. А., Вернигора О. Н. (г. Барнаул, Алтайский государственный институт культуры)..... 148

Раздел 6. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Синестезия как стилистическое средство в немецком рекламном тексте

Черных А. В., Бец М. В. (г. Новосибирск, Новосибирский государственный театральный институт)..... 154

Невеста-ведьма в повести Н. В. Гоголя «Вий»

Жаворонкова М. Ю., Ходанен Л. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный университет)..... 160

Расширение границ синонимического ряда лексемы «музыка» в сознании носителей русского языка

Автайкина К. В., Деева Н. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 165

Анализ образов главных героев в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильи Ильфа и Евгения Петрова и «Эльдорадо» Момо Капора

Джорджевич М., Благоевич Н. (Философский факультет Университета в Нише, Сербия)..... 170

Раздел 7. ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО МЕНЕДЖМЕНТА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ И ВНУТРЕННЕГО ТУРИЗМА

Применение инструментов фандрайзинга в работе учебного театра

Кузнецова А. Е., Лазарева М. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 180

Ярмарка как средство популяризации туристического потенциала регионов Беларуси

Лойко Е. С., Барма О. А. (г. Минск, Белорусский государственный университет культуры и искусств)..... 188

Развитие культурного туризма в Республике Беларусь на современном этапе

Балащенко Т. Д., Барма О. А. (г. Минск, Белорусский государственный университет культуры и искусств)..... 196

Квест-экскурсия как одна из инновационных технологий экскурсионной деятельности

Бишиева С. Д., Старкова И. И. (г. Улан-Удэ, Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова)..... 205

Научное издание

**КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО:
ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ**

Национальный проект «Культура»
Федеральный проект «Творческие люди»

Сборник научных статей

ТОМ II

Редакторы: *Т. В. Сафарова, Н. Ю. Мальцева*
Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*
Дизайн обложки – *С. В. Половников*
Компьютерная верстка – *М. Б. Сорокина*

Подписано в печать 30.09.2020. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 11,4. Усл. печ. л. 12,4.
Тираж 500 экз. Заказ № 59.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru