

ОмГУ им. Ф.М. Достоевского  
Факультет культуры и искусств

# Культурное пространство **РУССКОГО МИРА**



Прекрасное существует вечно,  
оно не возникает, не уничтожается,  
не увеличивается, не убывает

*Платон*

**№3**

**2017**

Публикуется по решению редакционной коллегии журнала  
«Культурное пространство Русского мира»

---

№3 • 2017 г.

Периодичность – 4 раза в год

«Культурное пространство Русского мира» является мультидисциплинарным периодическим сетевым изданием, в котором освещается широкий тематический спектр научных проблем современности в области культуры и искусства.

**Цель издания** – публикация научных статей, представляющих собой результаты исследований проблемного или научно-практического характера.

**Авторами** «Культурного пространства Русского мира» могут быть преподаватели, научные сотрудники, магистранты, аспиранты, студенты (в соавторстве с научным руководителем), а также другие деятели культуры и искусства.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов

---

#### Свидетельство о регистрации СМИ

Федеральной службы по надзору в сфере  
связи, информационных технологий и  
массовых коммуникаций  
Эл № ФС77-68024 (сетевое издание)  
от 13 декабря 2016 года

#### Выходные данные

Культурное пространство Русского мира  
Учредитель: ФГБОУ ВО «ОмГУ  
им. Ф.М. Достоевского»  
Главный редактор: Чупахина Т.И.  
тел.: +7 (3812) 23-99-71,  
e-mail: FK@omsu.ru

© Авторы статей, 2017

© Редакция «Культурное пространство Русского мира», 2017

#### СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА И

## РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

**ЯКУБ**  
Алексей Валерьевич

доктор исторических наук, профессор, ректор  
ОмГУ им. Ф.М. Достоевского

**БЕЛИМ**  
Сергей Викторович

доктор физико-математических наук, профессор,  
проректор по научной работе  
ОмГУ им. Ф.М. Достоевского

**ЧУПАХИНА**  
Татьяна Ивановна

кандидат философских наук, доцент, декан факультета  
культуры и искусств ОмГУ им. Ф.М. Достоевского  
(главный редактор)

**БЫКОВА**  
Наталья Ивановна

кандидат педагогических наук, доцент, заведующий  
кафедрой кино-, фото-, видеотворчества, заместитель  
декана по научной и международной деятельности  
факультета культуры и искусств ОмГУ им. Ф.М.  
Достоевского (заместитель главного редактора)

**ШУМОВ**  
Максим  
Владимирович

старший преподаватель кафедры кино-, фото-,  
видеотворчества ОмГУ им. Ф.М. Достоевского  
(выпускающий редактор)

**ЕРМАКОВА**  
Ольга Львовна

кандидат филологических наук, доцент кафедры кино-,  
фото-, видеотворчества ОмГУ им. Ф.М. Достоевского  
(литературный редактор)

**ВОЛОЩЕНКО**  
Геннадий Григорьевич

доктор культурологии, профессор кафедры социально-  
культурной деятельности,  
ОмГУ им. Ф.М. Достоевского (г. Омск)

**ГЕНОВА**  
Нина Михайловна

доктор культурологии, заведующий кафедрой театрального  
искусства и актерского мастерства,  
ОмГУ им. Ф.М. Достоевского (г. Омск)

**ГРИГОРЬЕВА**  
Елена Ивановна

доктор культурологии, профессор кафедры социально-  
культурной деятельности, Московский городской  
педагогический университет (г. Москва)

**ЕФИМОВА**  
Наталья Ильинична

доктор искусствоведения, профессор, проректор по  
научной работе, ФГБОУ ВО «Академия хорового  
искусства имени В.С. Попова» (г. Москва)

**ЕРШОВ**  
Юрий Михайлович

доктор филологических наук, профессор, декан факультета  
журналистики, Национальный исследовательский Томский  
государственный университет (г. Томск)

- ЛАХТИНА**  
Ирина Андреевна  
кандидат педагогических наук, директор Омского областного колледжа культуры и искусств (г. Омск)
- ЛЕОНОВА**  
Бэла Арсеновна  
кандидат филологических наук, заведующий кафедрой теории и истории народной художественной культуры, Орловский государственный институт культуры (г. Орел)
- МИХАЙЛИК**  
Анатолий Григорьевич  
кандидат педагогических наук, профессор социологии и социальной работы, Николаевский межрегиональный институт развития человека «Открытый международный университет развития человека «Украина» (г. Николаев, Украина)
- МОНИНА**  
Наталья Петровна  
кандидат философских наук, заведующий кафедрой режиссуры театрализованных представлений, ОмГУ им. Ф.М. Достоевского (г. Омск)
- МОСКАЛЮК**  
Валентина Михайловна  
доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой философии культуры, политических и социальных процессов, Луганский национальный аграрный университет (г. Луганск, ЛНР)
- СТРЕЛЬЦОВА**  
Елена Юрьевна  
доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и истории народной художественной культуры, Московский государственный институт культуры (г. Москва)
- ФАТТАХОВА**  
Лейла Ринатовна  
кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментального исполнительства и музыкознания, ОмГУ им. Ф.М. Достоевского (г. Омск)
- ФЕДОРОВ**  
Александр Викторович  
доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой социокультурного развития личности, Таганрогский государственный педагогический институт им. А.П. Чехова (г. Таганрог)
- ХИЛЬКО**  
Николай Федорович  
доктор педагогических наук, профессор кафедры кино-, фото-, видеотворчества, ОмГУ им. Ф.М. Достоевского (г. Омск)
- ШИШИН**  
Михаил Юрьевич  
доктор философских наук, профессор, заместитель директора по научной работе, Институт архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета (г. Барнаул)
- ВОРОНКОВА**  
Юлия Владимировна  
секретарь руководителя факультета культуры и искусств ОмГУ им. Ф.М. Достоевского (технический секретарь)

## ОГЛАВЛЕНИЕ

## ФИЛОСОФИЯ

---

<b>Монина Наталья Петровна</b> ПРИЧИНЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕОЛОГИИ РУСОФОБИИ: РЕЛИГИОЗНЫЙ АСПЕКТ	6
<b>Трофимов Михаил Юрьевич</b> МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ СМЕРТЬ ЛИЧНОСТИ КАК ОТКАЗ ОТ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ	12

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

---

<b>Белокрыс Михаил Алексеевич</b> А. В. СВЕШНИКОВ В ЗАПАДНОЙ СИБИРИ: ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	19
<b>Генова Нина Михайловна</b> ЗАРУБЕЖНЫЕ СВЯЗИ ОМСКИХ ТЕАТРОВ: 90-Е ГОДЫ	35
<b>Николаева Лидия Яковлевна</b> СЕМАНТИКА ПЛЯСОВЫХ ФОРМ СВЯТОЧНОЙ ВЕЧЕРКИ	41
<b>Хилько Николай Федорович</b> КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ Г. ЯЛУТОРОВСКА ТЮМЕНСКОЙ ОБЛАСТИ В 50-Е-80-Е ГГ. XX В.	47

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

---

<b>Быкова Наталья Ивановна</b> КОМПОЗИЦИЯ КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ В ВИЗУАЛЬНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВ	54
<b>Чупахина Татьяна Ивановна</b> ИГРОВАЯ СТИХИЯ В МУЗЫКЕ И.Ф. СТРАВИНСКОГО	63
<b>Чупахина Татьяна Ивановна</b> <b>Чупахин Сергей Анатольевич</b> ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	69
<b>Шумов Максим Владимирович</b> ОБРАЗ ШУРИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ГАЙДАЯ	88

## ФИЛОЛОГИЯ

---

<b>Ермакова Ольга Львовна</b> ФАМИЛИИ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ АБИТУРИЕНТОВ, ОБРАЗОВАННЫЕ ОТ ЕВРЕЙСКИХ ИМЕН	96
--	----

## ПЕДАГОГИКА В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

<b>Белякова Елена Валерьевна</b>	—
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГЦНТ ОМСКОЙ ОБЛАСТИ И НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ САМОРАЗВИТИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ВУЗА	12 2
<b>Князькина Наталья Хуснулловна</b>	12
РАБОТА АКТЕРА НАД СКАЗКОЙ: ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗЫВАНИЯ	7
<b>Непомнящих Вероника Владимировна</b>	
ВАЛЕОЛОГИЧЕСКАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФА	13 3
<b>Окунев Павел Анатольевич</b>	
<b>Окунева Ирина Вячеславовна</b>	13
ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО А. С. АРЕНСКОГО	8
<b>Попов Алексей Сергеевич</b>	14
ВЛИЯНИЕ СМИ НА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ	6
<b>Сабанцева Татьяна Виталиевна</b>	15
ХОРЕОГРАФИЯ КАК ВИД ДВИГАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА	2

#### В ПОРЯДКЕ ДИСКУССИИ

<b>Секретова Людмила Валериановна</b>	—
КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМ. Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО – ПУТЬ ДЛИНОЮ 30 ЛЕТ	15 8
	16
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</b>	8
<b>ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ</b>	17
	1

---

# ФИЛОСОФИЯ

УДК 008

## ПРИЧИНЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕОЛОГИИ РУСОФОБИИ: РЕЛИГИОЗНЫЙ АСПЕКТ

**Монина Наталья Петровна**

кандидат философских наук,  
доцент кафедры хореографии,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского

Россия, г. Омск

e-mail: [monijulia@yandex.ru](mailto:monijulia@yandex.ru)

© Монина Н.П.

***Аннотация.** В фокусе данной работы - религиозные причины формирования идеологии русофобии. Автором выделены три основные составляющие русофобии: историческая, политическая и духовная. В ходе исследования выявлены основные вехи формирования предвзятого отношения к русской цивилизации и к России. Основными факторами, определившими русофобскую парадигму в духовном аспекте, являются восприятие России как восточной ойкумены христианского мира, а также противопоставление западного (католичество) и восточного (православие) христианства.*

***Ключевые слова:** русофобия, православие, католичество, уния, цивилизация, западный мир, Россия, христианство.*

Отношения России и Запада в настоящий момент переживают не лучшие времена. Все чаще политологами, историками, исследователями международных отношений артикулируется термин «русофобия». И дело здесь, на наш взгляд,

совсем не в модном сегодня понятии, а скорее в актуальности самой сути этой идеологии.

Русофобия как явление подразделяется на два типа: внешнюю, носителями которой являются представители иных государств и культур, и внутреннюю, характерную для граждан нашей страны. Также следует обратить внимание и на тот факт, что внешняя русофобия – явление исключительно западное, оно изначально отсутствовало в восточной политике и культуре.

Впервые термин «руссофобия» в научный обиход ввел известный русский поэт и общественный деятель Ф.И. Тютчев, произошло это в середине XIX века. Будучи славянофилом и человеком, который очень долго прожил и проработал в Европе, он писал, обращаясь к западникам:

Как перед ней ни гнитесь, господа,  
Вам не снискать признанья от Европы:  
В её глазах вы будете всегда  
Не слуги просвещенья, а холопы [5, с. 212].

Однако не следует думать, что боязнь или неприятие русских и России как таковой (а это и есть смысл понятия «руссофобия») – исключительно явление века XIX. Скорее наоборот, только в XIX веке особое отношение ко всему русскому приобрело определенное наименование, стало довольно явно проявляться и превратилось в объект историко-философской рефлексии.

Само явление руссофобии можно разделить на три базовые составляющие: историческую (как противостояния двух историй, двух цивилизаций – России и Запада), политическую (как противостояние двух политических, идеологических, геополитических систем, двух империалистических идей) и духовную (как противоборство религиозных аксиологических компонентов).

В центре внимания данной работы – духовный аспект формирования руссофобской идеологии. Речь пойдет в первую очередь о религиозных основах, истоках западной и русской цивилизаций, послуживших толчком к постоянному соперничеству. На первый взгляд, религиозная база для некоего противостояния отсутствует, ибо и Россия, и Запад в широком его понимании принадлежат к

одному христианскому миру – *Corpus christianum* (так еще в Средние века называли Европу). Однако после великой схизмы 1054 г. мы говорим о двух полюсах христианского мира – православии и католичестве, а позже, после Реформации, и о третьем – протестантизме.

Но такое корневое единство России и Запада было разрушено, в результате чего сформировалось два цивилизационных и культурных мира. Как верно отмечает В.Г. Лукьянов, «различия между современными цивилизациями во многом связаны с особенностями религий, ценностные системы которых своеобразным образом определяли формирование цивилизационного облика конкретных обществ» [1, с. 43].

Следует отметить, что негативное, пренебрежительное отношение западной цивилизации к Руси-России и к востоку в широком смысле этого слова – отнюдь не порождение средневекового мира, а сформированное еще задолго до этого, в период античности мировоззрение. Как верно отмечает О.Б. Неменский, «первую масштабную пропагандистскую кампанию по дискредитации Восточной (греческой) части Римской империи предпринял ещё Октавиан Август в период своей борьбы с Марком Антонием... именно тогда впервые были сформулированы основные идеологемы противопоставления «Запада» и «Востока» как противоположных и даже враждебных традиций...» [3, с. 4]. Европейский дискурс – это «стиль мышления, основанный на онтологическом и эпистемологическом различении «Востока» и «Запада» [4, с. 9].

Это противопоставление западного мира и восточного христианского мира в лице Византии, а позже и Руси-России не прекратилось, скорее даже усугубилось в христианскую эпоху. Русь, приняв христианство от Византии, а позже и став ее наследницей, становится основным объектом нападков со стороны Запада. Достаточно вспомнить как понимались в Европе термины, относящиеся к Восточной Римской империи. Например, французский словарь Larousse определяет византизм как «расположение духа, при котором люди склонны терять время за мудрёными и праздными дискуссиями на безынтересные темы» [цит. по 2, с. 158]. Да и само название «Византия» призвано было отделить,

отграничить собственно Римскую империю от ее восточных территорий. Этот негативный дискурс, сознание противопоставления и переняла на себя Русь.

Формальной причиной, по которой разошлись пути западного и восточного христианства, становится спор о Filioque («и Сына») – добавление к латинскому переводу Никео-Константинопольского символа веры, принятое Западной (Римской) церковью в XI веке в догмате о Троице: об исхождении Святого Духа не только от Бога-Отца, но и от Бога-Сына. Инициировав изменения в «Символе веры», Карл Великий положил начало активному противостоянию в недрах еще единой Церкви, закончившееся великой схизмой 1054 года. Таким образом, именно «каролингская эпоха вновь возродила и сделала актуальным западное самосознание, старые концепты «Orientalis» и «Occidentalis» [3, с. 5].

Помимо всего, западные историографы представили церковный раскол как «великий восточный раскол», в то время как следовало бы говорить о расколе на западе. Эта мистификация оказалась довольно живучей. И именно поэтому «история европейского христианства утвердила имидж греческого мира как неправильного, неверного, схизматического, а потому погрязшего в пороках и заслужившего свои беды» [3, с. 4].

К этой же парадигме принадлежит и так называемый Константинов дар – фальшивый документ, сфабрикованный еще в IX веке, суть которого состоит в том, что император Восточной Римской империи Константин передал понтифику Западной Римской империи в 315 г. контроль над Восточными Церквями и территориями. Этот документ, правда о котором стала известна лишь в 1430 г., сыграл значительную роль в формировании идеологии Запада, выставив Византию узурпатором наследия Римской империи.

В контексте все той же логики мы можем рассматривать и крестовый поход 1204 г., и полное бездействие и нежелание помочь Византии, гибнущей под натиском мусульман, завершившееся падением Константинополя в 1453 г.

Но еще до исчезновения с карты мира Византии западный мир не прекращал попыток наставить русские земли «на путь истинный» и внедрить на

них западное христианство. Еще в 967 г. Собор в Равенне заявил о важности объединения христиан в Восточной Европе. А после того как римским папой стал Григорий VII, «обращение России в католичество при поддержке немецких феодалов стало основным приоритетом. Именно с этого времени ведет начало Drang nach Osten...» [2, с. 160]. Следствием это становится довольно агрессивная внешняя политика Тевтонского Ордена, захватившего земли вплоть до Ливонии, и блестящий ответ им Александра Невского.

Вызовом Западу и еще одной составляющей для русофобской идеологии становится провозглашенная в 30-е гг. XVI в. иноком Филофеем концепция «Москва – третий Рим», по сути, заложившая основы национального самосознания. Провозгласив себя приемниками Византии, русские приняли на себя всю ту негативную оценку и противопоставление двух миров – западного и восточного, сформировавшиеся еще в бытность Восточной Римской империи. Хотя по сути концепция «Москва – третий Рим» всего лишь зафиксировала историческую ситуацию того времени, не толкая Россию к территориальным завоеваниям, об этом писал и И.Р. Шафаревич: «Эта теория не имела политического аспекта, не толкала Россию к какой-либо экспансии или православному миссионерству» [6, с. 5].

Появление в культурном пространстве Запады протестантизма ситуацию в отношении к России изменила несущественно.

Эпоха колониальных открытий, наложившая существенный отпечаток на менталитет западных, «цивилизованных» народов, не могла не отразиться и на отношении к России, в первую очередь к ее религии и культуре. О.Б. Неменский пишет: «весь XVI в. Запад большими усилиями стремился склонить московские светские и церковные власти к принятию унии. Катастрофический неуспех этих начинаний обусловил и утверждение образа России как экзистенциально чуждой и враждебной Западу страны. Страны, в отношении которой возможна только одна стратегия отношений – подчинить, чтобы обезопасить христианский мир» [3, с. 6].

Как верно отмечает французский историк Анри Безансон, границы западного мира сегодня совпадают с границей католицизма и готического

искусства: «Восточная граница Европы может быть представлена линией, соединяющей последние готические церкви... А дальше резко начинается территория византийского искусства» [цит. по 2, с. 167]. Очень часто это византийское искусство, а соответственно и народы, заселяющие территории, на которых оно распространено, воспринимаются как варварские, дикие, не принадлежащие к цивилизованной ойкумене.

Попытки насадить в России католическое вероучение предпринимались «цивилизованным миром» неоднократно: это и Брестская уния 1596 г., и захват Москвы 1612 г., и позиция католических епископов во время Крымской войны 1853-1856 гг., да и современная активная политика в отношении Украины и униатской церкви.

Таким образом, русофобия как идеология, несомненно, имеет в качестве одной из причин формирования религиозный аспект. Католический проект, предусматривавший создание мировой христианской империи, изначально воспринимал восточное христианство, и Россию, главную носительницу православного мировоззрения, как схизматиков, как некий альтернативный христианский проект, который нужно ослабить и уничтожить.

#### **Список использованной литературы**

1. Лукьянов В.Г. Русская религиозная аксиология. – СПб.: Алетейя, 2015. – 224 с.
2. Меттан Г. Запад – Россия: тысячелетняя война. – М.: Паулсен, 2016. – 464 с.
3. Неменский О.Б. Русофобия: Аналит. обзоры РИСИ; под ред. д-ра социол. наук И. А. Романова; Рос. ин-т стратег. исслед. – М.: РИСИ, 2014. – Вып. 5. – 48 с.
4. Саид Е.В. Ориентализм: Западные концепции Востока. – СПб.: Русский Мир, 2006/ Пер. с англ. А.В. Говорунова. – 637 с.
5. Тютчев Ф.И. Избранное. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 1996. – 444 с.
6. Шафаревич И.Р. Русофобия. – М.: Эксмо, 2005. – 94 с.

УДК 17

## МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ СМЕРТЬ ЛИЧНОСТИ КАК ОТКАЗ ОТ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

**Трофимов Михаил Юрьевич**

кандидат философских наук,  
доцент кафедры социально-культурной деятельности,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный университет  
им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск  
e-mail: [mic@bk.ru](mailto:mic@bk.ru)

*Аннотация.* Метафизическая смерть личности – это процесс деградации ее духовно-нравственного ядра; уничтожение в ней ее человеческой сущности. Человеческая сущность заключается в творческой преобразовательной деятельности. Культура есть совокупность способов и средств, обеспечивающих сохранение, воспроизводство и реализацию человеческой сущности. Культурная традиция – это организм, при помощи которого из поколения в поколение воспроизводится и передается человеческая сущность. Отрываясь от культурной традиции, человек погружается в свое индивидуалистическое существование, противопоставляет себя миру как целому и отчуждается от своей человеческой сущности. Порождая своим сознанием механистическое и фрагментарное восприятие мира, человек закрывается от метафизических знаний, т.е. метафизически умирает.

*Ключевые слова:* метафизика, метафизическая смерть, общечеловеческие ценности, человеческая сущность, культура, традиция, культурная традиция.

© Трофимов М.Ю.

Современному человеку с неокрепшей психикой и несформировавшимся мировоззрением достаточно сложно противостоять безнравственности, ведь она

зачастую подается как естественная реакция на те или иные социальные проблемы, искусно вливаясь в постмодернистскую картину мира через доступные коммуникативные каналы (средства массовой информации, социальные сети, художественное творчество). Перефразируя лозунги экзистенциальной философии, касающиеся свободы выбора подлинного человеческого Я, можно констатировать, что личность молодого человека эпохи постмодерна практически не выбирает метафизические основания (имея лишь иллюзию внутреннего выбора). Этот выбор «за» или «против» осуществляют агенты атомизированного общества, которые, конечно же, пренебрегают метафизикой нравственности («метафизика» от греч. *τα μετα τα φυσικά* – «то, что идет после физики» [3, с. 216.]), опирающейся на разумные основания человеческой жизни. В итоге уровень метафизической смертности возрастает, что еще больше ведет общество к социальной и культурной катастрофе.

Неслучайно многие толкователи Вед подчеркивают, что с точки зрения индуистского временного цикла современный человек уже живет в завершающую эпоху существования мира, так называемую Кáли-Югу (санскр. कली युग). Эта эпоха зла и насилия характеризуется тем, что люди утратят моральные ценности и станут зависимыми от порочных желаний [1, с. 251.]. Действительно, пресыщение желаниями, низводящими человека на животный уровень, лишает его способности к постижению метафизических оснований жизни. В условиях духовной деградации «темной эпохи» метафизическая смерть личности становится неизбежной, ведь сама социальная среда будет задавать сознанию эталоны, приводящие его к бытию к смерти. Транслирование данных эталонов будет осуществляться через науку, образование, искусство. В результате структура нравственного сознания окажется деформированной настолько, насколько снимутся границы противоположных понятий этического и неэтического, красивого и безобразного, истинного и ложного.

Метафизическая смерть есть процесс деградации духовно-нравственного ядра личности и угасания ее духовно-творческого начала. Можно сказать, что

метафизическая смерть – это сознательное уничтожение человеческого в человеке (истребление в нём его человеческой сущности).

Согласимся с небезызвестной точкой зрения русского философа В. С. Соловьёва, определяющего такие «первичные основы нравственной жизни», свойственные человеческой природе, как: стыд (по отношению к своей животности), жалость («ощущение чужого страдания»), благоговение («преклонение перед высшим») [5, с. 79–84]. Первое качество принадлежит всецело человеку, второе – свойственно многим животным, третье – встречается лишь у некоторых животных [5, с. 84–85]. Естественно, кроме выделенных качеств, суть человеческого в человеке составляют и другие качества, которые являются так называемыми общечеловеческими ценностями, или нравственными добродетелями. Среди них вера, надежда, любовь, нестяжательство, смирение, мужество, стремление к истине и ряд других ценностей, фиксирующих в себе человеческую сущность.

Стоит подчеркнуть, что человеческая сущность заключается в творческой преобразовательной деятельности. Поэтому культуру (несмотря на обилие дефиниций) можно определить, как совокупность способов и средств, обеспечивающих сохранение, воспроизводство и реализацию человеческой сущности. Исходя из этого определения, целью культуры является создание условий для раскрытия человеком своей сущности, т.е. условий его сохранения как творческого существа. Если же процессы сохранения, воспроизводства и реализации человеческой сущности из поколения в поколение деформируются, то культура умирает, общество деградирует и в конечном счете погибает.

Таким образом, когда от человека отчуждается его человеческая сущность, когда он не может отвлечься от своих животных интересов, когда он следует неразумным движениям своей души (т.е. страстям), тогда он теряет возможность творчески преобразовать мир и метафизически умирает. Стало быть, важнейшим онтологическим основанием метафизической смерти личности является ее сознательный отказ от следования культурным традициям, способным затормозить животные инстинкты и освободить человека от власти его биологической природы.

К сожалению, значительный вклад в разрушение понимания культурной традиции внес рационализм Нового времени, для которого давность традиции не являлась весомым аргументом в пользу ее положительной оценки. Человек же, отстаивающий традиционное поведение, считался приверженцем предрассудков [2, с. 255]. Устоявшееся на обыденном уровне представление о том, что культурная традиция делает личность неразумной и несвободной, т.к. она вынуждена не действовать самостоятельно, а подчиняться сложившимся в том или ином обществе шаблонам поведения, не выдерживает критики.

Человек метафизически мертвый как раз и заявляет, что культурная традиция подавляет его индивидуальность, ограничивает личную свободу, навязывая ему конкретные нормы, ценности, образцы активности независимо от его желаний и предпочтений. Между тем роль культурной традиции заключается не в том, чтобы поработить человека, а в том, чтобы освободить его от саморазрушения, страха, отчаяния, безнадежности и прочих негативных тенденций.

Обретая культурную традицию, человек соединяется с миром как целым и вместе с тем сохраняет свою уникальность. Так, архаический человек, выполняя традиционные действия, противостоял небытию-хаосу. Он ощущал наличие творческой силы, благодаря первобогам, предкам, жившим когда-то в эпоху «сакрального начала» (первотворения) и основавшим священную традицию [7, с. 85–89]. Иначе говоря, следуя традиции, человек стремился воссоздать первоначальную целостность однородного вечного бытия и приобщиться к пространству высших идеалов и их божественных носителей, осознавая себя органически связанным с миром, родом и людьми. «Архаический человек жил в постоянном присутствии небытия (хаоса). Эта напряженность человеческого существования снималась ритуалами, в которых «заново» творились и переживались традиционные нормы» [6, с. 216]. Таким образом, с помощью культурной традиции происходило очищение и воссоздание мира, обретение изначального целостного бытия, а вместе с тем воспроизведение и передача человеческой сущности – идеального образца, оставленного

первопредками. Традиция являлась системой «устойчивых органичных связей, естественным образом переходящих из поколения в поколение. Отсюда соблюдение традиционных норм есть следование универсальной иерархии некоего высшего порядка» [6, с. 211], благодаря которому общество становится сильным, прочным и развивающимся.

Культурная традиция «пробуждает в человеке творческий дух, который проявляется в том, что человек не приспособливается к внешней среде, а приспособливает эту среду под себя» [4, с. 287], опираясь в своей творческой жизнедеятельности на метафизические основания. Поступая по традиции, он пытается постичь объективные законы мира, раскрывая свои творческие способности, и по существу стремится овладеть всеобщим мировым движением. Следовательно, необходимость в культурной традиции проистекает изнутри самой личности; это не столько психологическая потребность, связанная с безопасностью и стабильностью жизни, сколько духовная потребность, актуализирующая человеческую сущность.

Отказываясь от культурной традиции, человек погружается в свое индивидуалистическое существование, противопоставляет себя миру или всеобщему мировому движению. Он становится самодостаточным индивидом или единичным атомом, оторванным от целого, ставящим отдельные цели. Его свободное самоценное существование и уникальность противостоит метафизическим основаниям, поэтому он разрушается сначала сам, а затем разрушает всё то, на что направляется его воля. Порождая неживое, механистичное и фрагментарное, человек отчуждается от своей человеческой сущности. Отказавшись от культурной традиции, он замыкается на своих переживаниях, эгоистических интересах и биосоциальных потребностях. Он не в силах проникнуть в мир метафизики, ибо последний постигается благодаря приобщению к целостной культурной традиции. Вместо этого посредством рассудочной деятельности человек раскалывает традицию, вырывая из органичной ткани те стереотипы мышления, которые позволяют ему достичь кратковременной выгоды. В итоге отношение к миру упрощается, общечеловеческие ценности объявляются ложными или извращаются, сознание

примитивизируется и человек неотвратимо устремляется к метафизической гибели.

#### **Список использованной литературы**

1. Владимиров А. В. Е. П. Блаватская об историческом Иисусе // Вестник космической эволюции. – 2012. – № 1. – С. 246–276
2. Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Декарт Р. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1989. – Т. 1. – С. 250–296
3. Метафизика // Краткий философский словарь / Под ред. А.П. Алексева. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2008. – С. 216 – 217
4. Смирнов М. Ю. Создание условий для активизации учебной деятельности студентов в процессе их обучения в вузе (на примере ОГИС) // Омский научный вестник. – 2006. – № 6 (41). – С. 285–290.
5. Соловьёв В. С. Оправдание добра. – М.: Республика, 1996. – 479 с.
6. Трофимов М. Ю. Метафизическое рождение. – Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2012. – 292 с.
7. Элиаде М. Миф о вечном возвращении (Архетипы и повторение) // Элиаде М. Космос и история. – М.: Наука, 1987. – С. 27–145

---

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 78.071.22

## А. В. СВЕШНИКОВ В ЗАПАДНОЙ СИБИРИ: ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

**Белокрыс Михаил Алексеевич**

кандидат культурологии, профессор,

заведующий кафедрой хорового дирижирования и сольного пения

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф. М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

e-mail: [grand@belokrys.org](mailto:grand@belokrys.org)

*Аннотация.* В статье раскрываются неизвестные страницы музыкальной культуры региона первой половины XX века, связанные с гастролями профессиональных хоровых коллективов, возглавляемых выдающимся хоровым дирижером А. В. Свешниковым. Анализируется освещение их в местной прессе, восприятие слушателями концертов, дается оценка их значения для развития традиций хорового исполнительства.

**Ключевые слова:** хоровое искусство, хоровые коллективы, хоровое исполнительство, гастрольно-концертная деятельность А. В. Свешникова.

© Белокрыс М.А.

В контексте музыкальной культуры России XX столетия выдающийся хормейстер А. В. Свешников (1890-1980), безусловно, занимает особое место. Знаковая фигура отечественного хорового искусства, он во многом определил вектор развития не только профессионального, но и любительского хорового исполнительства второй половины XX века. Интерес к его многогранной личности, к его исполнительской, педагогической, организаторской и общественной деятельности закономерен и объясним. Мастер и настоящий подвижник своего дела, впитавший лучшие традиции русской хоровой школы, утверждавший ее принципы в своей творческой деятельности, нёсший их в будущее, он создавал и руководил выдающимися певческими коллективами,

ставшими флагманами хоровой культуры не только СССР, но и всего мира. А.В. Свешников был организатором уникального заведения – Московского хорового училища, многие выпускники которого стали известными музыкальными деятелями (композиторами, хормейстерами, симфоническими дирижерами). Он активно способствовал созданию Всероссийского хорового общества, определил его направление, придал смысл музыкально-общественной деятельности. Общество было по-своему уникальной действенной организацией, долгие годы развивавшей и поддерживающей традиции любительского хорового исполнительства на всей территории СССР. Огромной популярностью у хормейстеров пользовались замечательные, мастерские обработки и переложения русских народных песен А. В. Свешникова («Ах ты, степь широкая», «Варяг», «Дороженька» и другие). Их пели не только профессиональные, учебные, но и любительские хоровые коллективы от Калининграда до Петропавловска-Камчатского. Наконец, много внимания уделял он государственной и общественной деятельности, будучи без малого три десятилетия ректором Московской консерватории. С гордостью носил звание профессора, народного артиста СССР.

В XXI столетии личность и деятельность А. В. Свешникова по-прежнему привлекают внимание музыкальной общественности. Ему посвящены статьи в периодических изданиях, сборниках, выпущена замечательная книга, содержащая не только его статьи по вопросам музыкального образования, о хоровом искусстве и исполнительстве, воспоминания современников, но и солидный библиографический раздел [11]. Издан уникальный по богатству представленных материалов сборник по итогам хорового фестиваля-конкурса на его родине в Коломне [14]. В сентябре 2015 года кафедрой хорового дирижирования Московской консерватории проведена Всероссийская научно-практическая конференция «Хоровая культура современной России: традиции и современность. К 125-летию со дня рождения А. В. Свешникова». Вместе с тем приходится констатировать, что многогранная творческая и общественная деятельность такой масштабной личности, как А. В. Свешников, еще не получила должного внимания историографов отечественной хоровой культуры.

В частности, до сих пор пока не освещенной остается его богатая гастрольно-концертная деятельность, не осмыслено его влияние на формирование «областных гнезд певческо-хоровой культуры» (термин Б. Асафьева) в культурном пространстве российской провинции. Не выявлен «градус» взаимодействия и взаимопонимания, возникавшего в концертах между исполнителями и слушателями.

В центре внимания настоящей статьи – история двух гастрольных поездок Мастера в Сибирь. Сведения о них, «рассыпанные» в труднодоступных местных периодических изданиях, прочно «забыты» музыковедами, не учтены библиографами, занимающимися изучением творчества музыканта, не вписаны в хронику его творческой жизни [21, с. 263–264].

Как представляется, важной чертой творческого облика А.В. Свешникова, помимо огромного таланта и трудолюбия, была ярко выраженная тяга к просветительству. Он легко «снимался» с места и отправлялся вместе с коллективами в дальние длительные и утомительные поездки. Возможно, в этом в определенной степени проявились унаследованные им принципы гастрольно-концертной практики руководителей русских «передвижных» капелл XIX – начала XX века. Д. А. Агренов-Славянский, Ю. Н. Голицын, А. А. Архангельский, В. Г. Завадский, А. П. Карагеоргиевич и другие, гастролируя со своими хоровыми коллективами, считали необходимым добираться до самых отдаленных уголков России. Они знакомили широкую публику с русской народной песней, отечественной и зарубежной классикой, утверждали образцы национальной вокально-хоровой культуры, служили примером для провинциальных любительских хоровых коллективов. Здесь достаточно привести пример гастролей капеллы Д. А. Агренова-Славянского, который зимой 1874 года, не страшась трудностей зимнего пути и морозов, смело отправился со своей капеллой за Урал, дав концерты во многих городах Сибири от Омска до Иркутска [2, с. 120–124]. Не исключено, что и А. В. Свешников, будучи уроженцем Коломны, немалое количество лет работавший на периферии, испытывал определенную тягу к провинции.

В марте 1937 года А. В. Свешников был назначен художественным руководителем и главным дирижером Ленинградской академической хоровой капеллы. После тяжелой болезни и смерти ее многолетнего руководителя М. Г. Климова (1881–1937), после кратковременного художественного руководства капеллой Н. М. Данилина коллектив переживал критический период своего существования. Фактически прекратилась его концертная деятельность [10, с. 60]. Необходима была коренная реформа старейшего русского хора. «Сохранив лучших опытных певцов, – писал Д. Л. Локшин, – А. В. Свешников усилил состав хора, привлек в него молодых певцов из музыкальных учебных заведений и хоровой самодеятельности <...> значительно изменил репертуар и исполнительскую манеру хора. Изучение песенного и хорового репертуара способствовало выработке активного, эмоционального исполнения, что приближало Капеллу к советскому слушателю» [6, с. 30]. Для А. В. Свешникова, несомненно, это был нелегкий этап творческой жизни, на котором он встретил не только поддержку, но и противостояние. «Обновление коллектива за счет участников хоровой самодеятельности сопровождалось поднятием роли учебно-воспитательной работы. Певцам хора, – отмечает В. П. Ильин, – приученным к самостоятельной подготовке голосового аппарата, была предложена каждодневная, непривычная для них методика – система распеваний, направленная на совершенствование вокальной техники» [5, с. 142]. Но упорным трудом, настойчивостью, ясным пониманием цели хормейстер преодолел все трудности. «Под руководством А. В. Свешникова капелла много гастролирует в Ленинграде и за его пределами. В 1938 году состоялись большие гастроли по городам Российской Федерации и братских республик» [4, с. 120]. К 1940 году репертуар капеллы насчитывал более 200 произведений, пропорционально представлявших сочинения советских авторов, композиторов-классиков, обработки народных песен.

В мае 1940 года состоялся показ искусства Ленинграда в Москве, в котором приняла участие и Ленинградская хоровая капелла под управлением А. В. Свешникова. Её выступление в рамках этого впечатляющего форума вызвало всеобщее одобрение. Газета «Правда» писала: «Художественные

традиции, приобретенные капеллой за два с четвертью века ее существования, отнюдь не являются мёртвым капиталом. Замечательное песенное искусство русского народа, так же, как и западноевропейская классика, имеет в лице капеллы выдающегося и ревностного пропагандиста <...> Капелла создает свой неповторимый стиль исполнения во всех жанрах» («Правда». 1940, 25 мая). По итогам московского показа А. В. Свешников был награжден орденом Трудового Красного Знамени. А в августе того же года капелла отправилась на гастроли, главной задачей которых было культурное обслуживание городов «всесоюзной кочегарки» — Кузнецкого каменноугольного бассейна.

Приезд на гастроли в Западную Сибирь Ленинградской академической капеллы, насчитывающей в своем составе более сотни хористов, был сам по себе явлением неординарным. Крупные художественные коллективы высочайшего исполнительского уровня появлялись здесь не часто. Местные ныне труднодоступные периодические издания той поры, зафиксировавшие скудные данные о концертах капеллы, оперативные критические отзывы о них сибирских музыковедов, другие документы дают возможность не только составить маршрут и хронологию этой поездки. На основании изучения имеющихся материалов попытаемся дать характеристику художественного уровня коллектива, реконструировать впечатления сибиряков от его выступлений.

Гастроли коллектива начались в университетском Томске, музыкальная общественность которого с нетерпением их ожидала. Предваряя предстоящее событие художественной жизни города, авторитетный томский музыкант М. Маломед писал: «У нас, в Томске, гастроли капеллы должны сыграть исключительную роль. Они познакомят зрителя с корифеями музыкального творчества из области хорового пения <...> Художественный руководитель капеллы А. В. Свешников – отличный педагог и настоящий мастер хорового искусства. Знакомство с мастерством музыкального творчества отдаленных эпох для зрителя Томска – явление чрезвычайно редкое. Все хоры, которые до сих пор посещали наш город, имели акцент больше на фольклор и отчасти советскую музыку, классиков они не затрагивали» [7]. Первоначально в Томске были

запланированы только два концерта капеллы в помещении цирка – 22 и 23 августа 1940 года. Но уже после первого из них, прошедшего с огромным успехом, выступления хора продлили на 24 и 25 августа (Красное знамя. 1940, 18, 20, 22, 23, 25 августа).

После трех триумфальных концертов капеллы 25 августа в газете появилась содержательная в профессиональном плане рецензия, дающая представление о качественном уровне концертных программ ленинградских артистов, восприятию их томичами. Ее автором была томская пианистка М. Мацулевич [см. примеч. 2]. Отметив выступления капеллы в необычной «амфитеатральной обстановке цирка», она смело сопоставила их по значению со знаменитыми историческими «цирковыми» концертами А. Г. Рубинштейна. Давая высокую оценку мастерству хора, подчеркнула и роль дирижера: «Творчески-исполнительское мастерство этого старейшего хорового коллектива с его традиционным художественным опытом сказывается во всем: в подборе репертуара, в высокоталантливой обработке материала руководителем капеллы, орденоносцем А. В. Свешниковым, в подлинном совершенстве подачи материала коллективом». Указав, что репертуар капеллы охватывает широкий диапазон: «от старой фламандской школы до наших дней», рецензент подчеркнула, что стиль ее исполнения «необычайно гибок. Одинаково доступны ей и полифоническая глубина старых мастеров многоголосия <...>, и бодрая простота гармоний Даргомыжского («Буря мглою...»), и милая ласковость швейцарской песенки «Вернулся май», и задорный подчеркнутый ритм испанской народной песни, отрывистые акценты «Лявоники». Вместе с тем из исполненных капеллой сочинений она особо остановилась на масштабном «Ковыле» Ю. С. Сахновского, «необыкновенно» удавшемся «и по выполнению сложной гармонии, по речитативным элементам во 2-й половине. Это произведение по музыкальной тематике и гармоническим оборотам несколько напоминает музыку Бородина» [17].

Не прошла М. Мацулевич и мимо таких тонких деталей, характеризующих вокальную технику капеллы, как идеальная дикция хора «даже при самых быстрых темпах», «изумительное» пианиссимо, широкий, превосходящий

«обычные хоровые нормы» диапазон верхних голосов, полифоническое мастерство в «восьмиголосном хоре». Подмечены были ею и особенности вокального звучания хора при исполнении инструментальных переложений: «Вообще капелла означает хор без всякого инструментального сопровождения. Но оно в исполнении <...> капеллы живет тут же, в хоре, в голосах, в мастерской имитации инструментов голосовыми средствами. Вы точно слышите в аккомпанирующих голосах нежную вибрацию скрипок и густое пиццикато контрабасов». В качестве примера М. Мацулевич привела воплощение «Грез» Р. Шумана, представших «в показе капеллы шедевром хорового бессловесного исполнения». По её оценке, выступления капеллы в Томске были восприняты как «подлинный музыкальный праздник» [9].

Из Томска капелла направилась по железной дороге в Кемерово, где концерты были объявлены на 27 и 28 августа (К приезду Ленинградской капеллы // Кузбасс. 1940, 25 августа; 27 августа). По их следам в газете появилась рецензия местного критика Дм. Усольцева, резко контрастирующая по стилю и содержанию с материалом томской газеты. Выдавала она в авторе человека, недостаточно образованного в области музыкального искусства, но зато хорошо ориентировавшегося в политической конъюнктуре того времени. С позиции советского музыковедческого мифотворчества он начал статью с рассказа о печальной судьбе людей искусства в «черные годы феодализма, самодержавия»: Н. Паганини, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана. Перечисление продолжилось напоминаниями об А. Г. Рубинштейне, «затравленном царизмом» и сбежавшем за границу», о М. И. Глинке, которого «также безжалостно травили царские сатрапы», и он «был вынужден скрываться за границей». А в качестве примера условий для творческого труда, созданных советским композиторам и артистам «для творческого труда», привел выступления капеллы, на которых «кемеровцы восторгались хоровым искусством». Но сквозь мифологический флёр статьи, обязательные в таких случаях здравицы «великому Сталину», можно разглядеть и ценные для нас детали. Так, кемеровская публика бурными аплодисментами встречала отрывки из опер западноевропейских композиторов,

«Ковыль» Ю. С. Сахновского, спетый «изумительно», произведения И. О. Дунаевского, белорусские и украинские народные песни, «Дубинушку» (скорее всего, П. Г. Чесноков), исполнявшиеся с «изумительным мастерством». «Особенно важно для характеристики мастерства артистов отметить то, – отметил Дм. Усольцев, – что они успешно разрешили труднейшую из задач музыкального искусства – воспроизведение хором того, что написано для инструментов». В завершение статьи он еще раз продемонстрировал знание таблицы о рангах в советской музыке, порекомендовав «дружному коллективу капеллы включить в свой репертуар отрывки из любимых народом опер, таких, как «В бурю» Т. Хренникова, «Тихий Дон» И. Дзержинского» [12].

Следующим пунктом в маршруте капеллы был Ленинск-Кузнецкий, где ее концерт прошел 29 августа 1940 года во дворце культуры («Ленинский шахтер». 1940, 29 августа). Затем, предположительно, состоялись выступления хора в Киселевске и Прокопьевске. Их датировка требует дополнительных разысканий, так как соответствующая информация в местных периодических изданиях не отложилась («В бой за уголь». 1940, август, сентябрь; «Ударник Кузбасса». 1940, август, сентябрь). 31 августа и 1 сентября капелла уже пела со сцены дворца металлургов в Сталинске (Новокузнецк). В появившемся анонсе о ее приезде наравне с фамилией художественного руководителя и главного дирижера А. В. Свешникова впервые упомянута и фамилия второго дирижера-хормейстера – «орденоносец Кудрявцева» («Большевицкая сталь». 1940, 30 августа; 1 сентября). Считаем, что этими концертами могла дирижировать ученица М. Г. Климова, Е. П. Кудрявцева, ставшая ближайшим помощником А. В. Свешникова, много лет затем отдавшая работе в капелле. Впоследствии Е. П. Кудрявцева – известный хормейстер, профессор Ленинградской консерватории, воспитавшая немало талантливых дирижеров. К сожалению, печатных откликов на эти события культурной жизни города металлургов, впечатлений о них слушателей нами не найдено. Последним пунктом гастролей капеллы в Кузбассе были Осинники, где единственный концерт назначили на 4 сентября в клубе им. Сталина. Вновь в газетном анонсе названа фамилия дирижера – Е. П. Кудрявцева, упомянуты старейшие артисты капеллы –

Н. Оверко, П. Левандо, А. Тытянко («За уголь». 1940, 1 сентября). Но подробности и об этом концерте нами не обнаружены. Из Осинников капелла выехала по железной дороге в Новосибирск.

В периодической печати неофициальной столицы Сибири заблаговременно появилась информационная статья. В ней кратко описывался творческий путь старейшего русского хора со времени основания хора Государевых певчих дьяков, определялось его значение для развития отечественной музыкальной культуры, репертуар. Подчеркнуто было, что капелла «создает свой неповторимый стиль исполнения во всех жанрах богатейшего репертуара прошлых веков и песнях современных композиторов» («Советская Сибирь». 1940, 4 сентября). В Новосибирске капелла дала всего два концерта в летнем театре сада им. Сталина – 7 и 8 сентября 1940 года. Прошли они при переполненном зале, дирижировал ими сам А. В. Свешников. Тремя днями позднее в газете появилась рецензия, написанная преподавателем детской музыкальной школы А. Ф. Штейном. Для нас важны его свидетельства и оценки не только как непосредственного слушателя выступлений, но и как высокообразованного потомственного музыканта. Это был бывший профессор Ленинградской консерватории по кафедре фортепиано, попавший в Сибирь в 1933 году. Нет сомнения, что, много лет проживая в северной столице, А. Ф. Штейн неоднократно слушал капеллу под началом М. Г. Климова. И в его звуковых представлениях непременно должно было возникнуть симультанное сопоставление звучания «двух разных капелл» в разные временные периоды. И, по-видимому, на этой основе и должна была формироваться критическая оценка мастерства двух виднейших деятелей русской хоровой культуры, уровня певческого искусства возглавляемого ими коллектива.

А. Ф. Штейн, в частности, писал: «Выступления капеллы были для Новосибирска настоящим музыкальным праздником. Трудно выразить словами то впечатление, которое производит на слушателя мощное звучание этого изумительного ансамбля. Чистота интонации, техническое мастерство и безукоризненная дикция в сочетании с высокой художественной

выразительностью ставят капеллу на одну из высших ступеней в области хорового искусства». Зафиксировал рецензент и эффектные детали воплощения отдельных произведений. Например, в исполнении «Грёз» Р. Шумана отмечено, что «полнота, мягкость басов при совершенстве и чистоте гармонии создают полное впечатление звучащего органа. В швейцарской народной песне «Вернулся май» хор воспроизводит звучание оркестрового сопровождения». Принял он и интерпретацию восьмиколесного хора А. Лотти, двуххорного мотета И. С. Баха, исполненных «с большим художественным вкусом и предельным художественным совершенством». Дал оценку деятельности самого руководителя капеллы, подметив, на наш взгляд, некоторые характерные черты творческого облика А. В. Свешникова: «Много нужно было затратить руководителю капеллы настойчивого труда, много проявить творческой мысли и горячей любви к искусству, чтобы достичь всех тех тончайших оттенков, которых требует исполнение такой разнообразной программы». В заключение А. Ф. Штейн выразил сожаление, что капелла дала в Новосибирске только два концерта [16]. Таким образом, можно не сомневаться в том, что под управлением А. В. Свешникова капелла достойно выдержала виртуальное творческое соревнование с капеллой периода руководства ею не менее талантливого хормейстера М. Г. Климова.

На возвратном пути в Ленинград капелла посетила и стоящий на Транссибирской железнодорожной магистрали Омск. Ее выступления были объявлены на 19, 20, 21, 22 и 23 сентября 1940 года («Омская правда». 1940, 5, 10, 14, 19 сентября). Уже само количество предстоящих концертов свидетельствовало о неподдельном интересе, проявленном здесь к творчеству старейшего русского хора. В местной прессе был помещен краткий очерк его истории и творческой деятельности (К предстоящим концертам Ленинградской академической капеллы // Омская правда. 1940, 13 сентября). Это было время, когда в городе осуществлялись крупные культурные проекты: открыта филармония, в её составе начал успешно действовать симфонический оркестр, велась подготовительная работа по созданию профессионального академического хора [3, с. 16-22]. По имеющимся в нашем распоряжении

данным, три запланированных концерта прошли в летнем театре городского сада, два – в клубе им. З. Лобкова. Уже после первого знакомства омичей с искусством капеллы в газете появилась оперативная рецензия. Примечательно, что её автор В. А. Штаркер был не профессиональным музыкантом, а любителем, врачом по профессии [см. примеч. 3]. Из его статьи можно заключить, что в омских концертных программах А. В. Свешников сделал акцент на народные песни. «Необычайная звучность голосов исполнителей, – отметил критик, – спаянность коллектива могут служить лучшим образцом для других ансамблей. Исполняемые капеллой революционные и народные песни стали близкими аудитории <...> Коллектив глубоко овладел стилем народной песни, художественной простотой и выразительностью. Передача произведения Сахновского – «Ковыль» и Домбровского — «Проводы на Дальний Восток» трогала до глубины души. Необычайно проникновенно исполнены были грузинская народная песня «Сулико» и «Грезы» Шумана. В «Болеро» Сен-Санса, в испанской народной песне исполнители проявили громадный артистический темперамент и подъём».

Прозвучали в концертах для омичей и образцы «культурного наследия прошлого»: сочинения И. С. Баха («сложнейший двуххорный мотет»), А. Лотти («восьмиголосный хор»), О. Лассо («Эхо»), Д. Верди («Ратаплан»). «В этих классических произведениях, – писал автор заметки, – капелла показала свое высокое техническое мастерство и знание стиля изображаемой эпохи». Подводя итог своим впечатлениям от концерта, В. А. Штаркер констатировал: «Успех, выпавший на долю Ленинградской государственной капеллы, ее талантливейшего художественного руководителя А. В. Свешникова, а также солистов Огородникова, Мамонтова, Прокофьева и Подшиваловой, вполне заслужен» [15]. Надо полагать, что и остальные концерты в Омске прошли на столь же высоком творческом уровне и надолго запомнились любителям музыки. Профессиональные же омские музыканты получили возможность познакомиться с высокохудожественным исполнительским мастерством.

Из Омска капелла направилась в Ленинград, надолго распрощавшись с Сибирью. Но для А. В. Свешникова этот период оказался не столь продолжительным. В начале 1941 года, как известно, его назначают художественным руководителем Государственного хора Союза ССР, который должен был стать образцом профессионального хорового искусства страны. По газетным рецензиям, зафиксированным библиографами, видно, что почти сразу же А. В. Свешников отправился с хором на гастроли по маршруту Подольск, Ярославль, Орск, Чкалов (Оренбург), Челябинск, Нижний Тагил [20, с. 263–264]. Но вскоре все творческие планы хора перечеркнула начавшаяся Великая Отечественная война. Государственный хор Союза ССР оказался в эвакуации в Средней Азии. Ареал его выступлений теперь ограничивался городами Востока, Урала и Сибири.

В мае 1942 года коллектив еще давал концерты в Ташкенте, а в августе его ожидали в Омске одновременно с Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Н. Рахлина. Знаковым событием предстоящих гастролей двух главных коллективов страны должно было стать исполнение оркестром седьмой Ленинградской симфонии Д. Д. Шостаковича. На этом фокусировалось внимание партийных и советских органов области и города, общественности. Руководство Областного радиокомитета обязали транслировать симфонию по местному радио. В условиях военного времени оркестр задержался с приездом, и гастроли в Омске открылись концертами Государственного хора СССР. 15 и 16 августа хор пел со сцены летнего театра городского сада, а 17 августа — в помещении Театра юного зрителя. Выступления оркестра начались только с 25 августа, а седьмая симфония Д. Д. Шостаковича была сыграна только 29 августа 1942 года. Исполнение этого эпохального сочинения, безусловно, имело не только сильнейший художественный, морально-психологический, но и политический эффект [1, с. 192–193]. Можно было бы предполагать, что на этом эмоциональном фоне впечатления о концертах певческого коллектива, оценка его значимости и мастерства могли оказаться в тени. Но в единственной обнаруженной нами рецензии, посвященной гастролям двух коллективов, ее автор Л. С. Марьясин

уделил равное внимание исполнительскому искусству и оркестра, и хора [см. примеч. 1]. В частности, касаясь выступлений Государственного хора, он писал: «Хор Союза ССР, созданный несколько лет назад, должен был стать образцом и, вместе с тем, работать над расширением хорового репертуара. Художественный руководитель хора, заслуженный артист республики А. В. Свешников в работе с этим высококвалифицированным коллективом добился ярких достижений. Хороший ансамбль, превосходный строй, ровное звучание во всех регистрах, яркая тембровая окраска, разнообразие оттенков — все это, конечно, в сочетании с весьма значительной техникой позволяет говорить о хоре Союза ССР как о лучшем хоровом коллективе страны» [8].

Коснулся рецензент в общих чертах и программы концертов, дав оценки исполненным хором произведений. Среди них «чудесно прозвучала <...> «Песня о татарском полоне» – Римского-Корсакова – одно из немногих оригинальных произведений, исполненных в концерте. Главное же место в программе занимали переложения. Весьма интересным было исполнение «Эхо» Орландо Лассо, «Испанской серенады» в обработке Свешникова, «Американской шуточной». В этих эффектных и виртуозных пьесах хор и его руководители показали много выдумки, изобретательности и мастерства». Примечательно, что рецензия не имела сплошь хвалебного характера. Критик, например, посчитал, что «в поисках нового репертуара хор как бы несколько уклонился от своей столбовой дороги. Мы мало слышали в концерте русских народных песен и песен других народов СССР». Свое мнение он аргументировал тем, что «самым большим успехом пользовалась исполненная с большой силой украинская «Ревет и стонет». Выступления оркестра и хора Союза ССР Л. С. Марьясин посчитал «большим праздником советской музыкальной культуры [15].

С заключительными словами рецензента можно согласиться вполне. Концерты крупнейших советских коллективов, прошедшие в военное время в напряженно и трудно живущем городе, переполненном эвакуированными из разных регионов страны, были для всех действительно настоящим праздником. Но ограничивать эффект их воздействия на публику только «праздничностью»

было бы неправильно. Программу, исполненную хором, можно рассматривать и как своеобразный культурный текст, считать ее важным коммуникативным каналом [13, с. 223]. Звучание «Татарского полона» Н. А. Римского-Корсакова, исторической песни, повествующей о встрече в «полоне» матери с дочерью, например, должно было восприниматься слушателями как народная трагедия, созвучная идеям и образам Великой Отечественной войны. Успеху «Американской шуточной» могло способствовать то, что песня в определенной степени олицетворяла собой американский народ, оказывающий СССР в войне материальную помощь по ленд-лизу. И неслучайно самым большим успехом в одном из концертов хора, как отметил критик, пользовалась украинская народная песня «Ревет и стонет Днепр широкий». Возможно, это можно объяснить тем, что среди слушателей концерта должны были присутствовать рабочие и инженерно-технические служащие оборонных заводов, эвакуированных в начале войны из Украины в Омск, остро переживавшие за судьбу родных городов.

Представленный материал о гастролях в Сибири хоровых коллективов под управлением А. В. Свешникова не только дополнительный штрих к биографии и творческому облику выдающегося русского музыканта. Как представляется, проведенные им сибирские концерты следует расценивать как своеобразный фактор художественной «подпитки», активный стимулятор местной культуротворческой работы, долговременный ориентир для развития хоровой культуры региона. Они дают нам представление о том, как устанавливались духовно-энергетические связи столичных культурных центров с глубинными городами России. Все это обогащает наши знания по истории сибирской и – шире – отечественной хоровой культуры XX столетия.

#### **Список использованной литературы**

1. Белокрыс М.А. Музыкальный Омск в годы Великой Отечественной войны: потери и обретения // Двадцатый век. Музыка войны и мира: Материалы международной научной конференции / ред.-сост. Е.С. Власова, К.В. Зенкин, М.А. Карачевская. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 616 с., нот., ил.

2. Белокрыс М. А. Странствующие хоровые капеллы России в социокультурном пространстве Западной Сибири (вторая половина XIX – начало XX в.) // Русский вопрос: история и современность. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Омск: изд. дом «Наука», 2005.
3. Белокрыс М. А. Хор Омского областного радиокомитета: из истории музыкальной культуры Прииртышья // Гармония. Альманах / Сост. Т.И, Чупахина. Н.И. Быкова; редкол.: О.Л. Ермакова, С.В. Камышникова, Е.Э. Комарова. – Омск: ЛИТЕРА, 2016.
4. Ершов А. Старейший русский хор: Ленинградская государственная академическая хоровая капелла имени М. И. Глинки. Л.: «Советский композитор», 1978.
5. Ильин В.П. А.В. Свешников в Ленинградской капелле // Русская хоровая культура. История. Традиции. Современные проблемы. СПб.: Сб. научн. трудов СПб-ской гос. академии культуры, 1995.
6. Локшин Д. Л. Ленинградская Государственная академическая капелла им. М. И. Глинки. М.: Гос. муз. изд., 1955.
7. Маломед М. К предстоящим гастролям Ленинградской государственной академической капеллы // Красное знамя, 1940. – 18 августа.
8. Марьясин Л. Праздник советской музыкальной культуры // Омская правда, 1942 – 2 сентября
9. Мацулевич М. Концерт Ленинградской государственной академической капеллы // Красное знамя, 1940. – 25 августа.
10. Музалевский В. Старейший русский хор. 1713 – 1938. Л.: «Искусство», 1938.
11. Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания/сост. С.С. Калинин. М.: Музыка, 1998. 328 с.: нот., илл.
12. Усольцев Д. Концерты Ленинградской капеллы // Кузбасс, 1940. – 31 августа.
13. Флиер А.Я., Полетаева М.А. Тезаурус основных понятий культурологии: Учебное пособие. – М.: МГУКИ, 2008. – 284 с.
- 14.. Хоровые традиции Подмосковья. Хоровой фестиваль-конкурс «А. В. Свешников и современность» : [сб. материалов] / ред.-сост. И. Иванова. – Коломна: Лига. 2014. 96 с.: илл.
15. Штаркер В. Концерты Ленинградской академической капеллы // Омская правда, 1940. – 20 сентября.
16. Штейн А. Ф. Замечательный концерт // Советская Сибирь, 1940. – 11 сентября.

**Примечания**

1. Марьясин Лазарь Семенович (1899 – ок. 1952) — скрипач, музыкальный критик, педагог. Окончил Московскую консерваторию в 1928 г. В 1930-е гг. вел класс скрипки в музыкальном техникуме (училище) при Московской консерватории. В годы Великой Отечественной войны оказался в эвакуации в Омске, преподавал в музыкальном училище, музыкальной школе, на базе которой создал детский струнный оркестр. Следил за гастрольно-концертной жизнью города, написал немало профессиональных критических заметок, рецензий на наиболее важные концерты. В сентябре 1943 г. возвратился в Москву.
2. Мацулевич Магда Францевна (1897-1984) – одна из легендарных фигур музыкальной культуры Сибири. В 1917 г. окончила Петроградскую консерваторию по классу фортепиано. Работала в Новгороде, в 1938 г. арестована органами НКВД, в мае 1939 г. оправдана. Уехала в Томск, преподавала фортепиано в Томском музыкальном училище, с 1942 г. была его директором. В 1945 г. вновь репрессирована, в 1953 г. освобождена из места заключения, реабилитирована. Впоследствии преподавала в Новокузнецке в детской музыкальной школе.
3. Штаркер Вячеслав Анатольевич (1882 - после 1954) – доктор медицинских наук, профессор Омского медицинского института. Окончил медицинский факультет Московского университета (1907). Любитель и знаток музыкального искусства, незаурядный скрипач-солист, организатор струнного и вокального квартетов. Руководил музыкальной секцией Дома ученых, читал лекции по истории музыки в студенческих общежитиях. Предположительно, к опыту музыкально-критической деятельности в сентябре 1940 г. он обратился под сильным влиянием концертов Ленинградской академической хоровой капеллы.

УДК 792

**ЗАРУБЕЖНЫЕ СВЯЗИ ОМСКИХ ТЕАТРОВ: 90-Е ГОДЫ****Генова Нина Михайловна**

доктор культурологии, профессор,  
 заведующий кафедрой театрального искусства и актёрского мастерства,  
 ФГБОУ ВО «Омский государственный университет  
 им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск

e-mail: [kafedra.tiam@mail.ru](mailto:kafedra.tiam@mail.ru)

*Аннотация.* В статье представлена краткая история зарубежных связей омских театров в 90-е годы XX века. Описывается формирование международных театральных сезонов Сибири, участие омских театров в мировом театральном процессе. Анализируется совместная работа театральных деятелей Омского региона, Америки, Японии, Германии, Польши, Италии.

*Ключевые слова:* театр, международные гастроли, искусство, культурная политика.

В 90-е годы XX века омские театры переживали очень сложное время. Ситуация была обусловлена не только развалом Советского Союза, переходом к рынку, дефицитом талантливых личностей. Суть проблемы оказалась глубже и сложнее. Стремительные перемены в политической и экономической жизни страны привели к большим переменам в жизни театральных артистов. Мышление деятелей театров оказалось не подготовленным к реальному повороту, случившемуся в начале 90-х годов. Не был осмыслен тот факт, что выживаемость театров будет во многом зависеть от таланта, энергии, предприимчивости театральных менеджеров, их способности обеспечить театр необходимыми финансовыми, материальными ресурсами. Однако в самые сложные для искусства годы омские театры выстояли и в чём-то даже укрепили свои позиции. Серьёзную поддержку оказали разработанные по инициативе областного Комитета по культуре и искусству и принятые Главой администрации Омской области в 1992 году решения, направленные на социальную защиту и экономическую поддержку учреждений культуры. Обеспечение условий для развития театрального дела стало одной из главных задач культурной политики региона.

© Генова Н.М.

До 1991 года Омск был так называемым «режимным» городом, закрытым для посещения иностранцев. Это было связано с необходимостью соблюдения секретности в связи с работой промышленности на оборонные нужды. Выбор

пьес театрами и их решение поставило зрителя, привыкшего к определённом театральному языку, в довольно сложную ситуацию.

В театральных сезонах 90-х зритель находился в состоянии растерянности: один театр заявлял о проводимых экспериментах, настраивая зрителя на определённое восприятие и оставляя в недоумении после спектакля. Академический театр драмы, к примеру, включил в свой репертуар произведения западных авторов, содержание пьес которых действительно являло своеобразный эксперимент. То, что три из пяти премьер были поставлены ещё и зарубежными режиссёрами, требовало от зрителя понимания современной европейской театральной эстетики, которая в свою очередь была обусловлена сложной фрейдистской психологией персонажей.

Зритель, воспитанный на классике и производственной советской драматургии, растерялся настолько, что ему не в состоянии была помочь даже информация о драматургах, сопровождающая программы. Непонятные сюжеты и столь же непонятная театральная эстетика, требующие интеллектуального напряжения и значительного культурного багажа за душой, поставили зрителя в довольно сложное положение: либо признания полной неподготовленности к восприятию театрального действия, что, естественно, требует объективного анализа собственного художественно-эстетического состояния и верности критериев, либо вынесения приговора спектаклям, ориентированным на другого зрителя. Процесс довольно сложный и неоднозначный, затрагивающий (и не только в экономическом плане) обе стороны: театр и зрителя. Когда вопрос выживания не только культурного, но физического коснулся буквально каждого, у театра с его огромными материальными затратами появилась проблема, весьма существенная для творческого коллектива, поисков такого языка искусства, который был бы свидетельством уровня мировых тенденций и сохранения собственного зрителя.

В академическом театре драмы «Лысая певичка» Э. Ионеско в постановке Паоло Эмилио Линда смотрелась зрителем на одном дыхании. С напряжением следил он (зритель) за игрой актёров, которая заслуживает самых высоких похвал. Казалось бы, одно имя автора известного представителя театра абсурда

должно было насторожить зрителя. Пьесы Ионеско, Беккета требуют высочайшего актёрского мастерства, отточенной техники. И в этом зрители смогли убедиться на спектакле. Именно благодаря блистательному актёрскому ансамблю, синхронности действия и мысли зрители смогли уловить, как это ни парадоксально, логику абсурда: однообразие жизни, проблем, поступков порождает потрясающую похожесть разных людей. И при этом персонажи артистов театра драмы В. Алексеева, Ю. Ицкова, Т. Филоненко, Н. Живодёровой обладали и собственной индивидуальностью. Высочайший профессионализм помог актёрам показать зрителю процесс превращения различного в идентичное, противоположного в тождественное и подумать о собственной нивелировке. Ёмкость содержания предполагала непрерывный поток сознания как персонажей пьесы, так и зрителя.

Сценография Паоло Эмили Ланда сразу настраивала на замкнутый мир персонажей, отгороженный от микроклимата надёжными стенами. Музыка Моцарта, Шопена, Стравинского, весьма выразительный штрих в общей картине спектакля, заставляла подумать о том, что же там, за этими стенами? И убедиться в однообразии разнообразного, быстротечности вечного. Итальянские постановщики – режиссёр-сценограф, хореограф П. Маффиолетти, ассистент режиссёра Р. Стокки сумели найти адекватное воплощение пьесы Э. Ионеско русскими актёрами. И искры этой гармонии нашли в сердцах зрителя благодатную почву.

Летом 1990 года в Омск были приглашены Изабелла Цивиньска, режиссёр из Польши и художник П. Добкенцкий. Для постановки была выбрана пьеса Мольера «Гартюф». Так начались Международные театральные сезоны Сибири.

Генрих Барановский, художественный руководитель «Трансформтеатра», поставил на омской сцене собственную версию «Униженных и оскорблённых» Достоевского, спектакль «Балкон» Жене. Режиссёр из Стокгольма Мария Фрид сделала два спектакля: «Ночь Трибад» Энквиста и «Игру снов» Стриндберга. Все пьесы пошли впервые на омской сцене.

В декабре 1991 года омский театр драмы и «Милуоки Репертори Театр» (США) в рамках программы творческого и делового сотрудничества при поддержке комитета по культуре и искусству приняли решение провести в Омске семинар «Стратегия и тактика выживания некоммерческого театра». В семинаре принимали участие представители из семи стран: Германии, Голландии, Италии, Польши, США, Швеции, России. Различные условия жизни никогда не мешали сближению народов. Встреча была призвана помочь театрам Америки, Европы, России найти путь к сердцам зрителей.

Совсем немного времени оставалось до того дня, когда на сцену театра вышли актёры и из Америки (май 92). А дальше – встречи, работа, гастроли, успех... Нельзя забывать о самом главном: о том, благодаря чему всё происшедшее стало возможным. Здесь и факторы времени: творческая свобода театра и экономическая независимость, а также открытие Омска для всех. И, конечно, создание необходимых условий со стороны государственных органов Омского региона.

В июле 1993 года состоялся второй Российско-американо-японский семинар «Стратегия и тактика выживания некоммерческого театра в современном мире». Второй семинар был более плодотворным. Вопросов отнюдь не убавилось. Например, особенность российского театра – абсолютный приоритет художественной идеи. Это удивило американцев, ведь у них всё зависит от финансового состояния театра. Иностранцев интересовало, как же существует российский театр со стабильной большой труппой, с возможностью прожить с любимым спектаклем много лет, видеть и наблюдать любимого артиста в разных ролях многие годы. Старший редактор Берлинского телевидения Криста Фогель начала в июне 1993 года снимать фильм об Омске, омском театре драмы.

Развивая контакты с зарубежными партнёрами, нужно было надеяться прежде всего на свои силы. Как бы ни была заманчива встреча с зарубежным режиссёром, она связана с известной степенью риска. И речь идёт не только о театральном успехе или неудаче. Омский театр приобретал новых друзей. Быть может, это тоже был шаг к созданию общеевропейского дома.

Летом 1991 года 20 актёров и актрис театра драмы участвовали в г. Ремшайде (Германия) в инсценировке по роману Достоевского «Униженные и оскорблённые». Что осталось в памяти? По рецензиям в газетах и беседах с актёрами, был зрительный зал, затаивший дыхание и забывший, что актёры играли на русском языке. Зрители понимали всё, т.к. происходящее на сцене едва ли поддавалось выражению словами, а больше языком жеста, мимики, движений тела. Поистине, искусство театра говорило на международном языке.

Эксперимент в очередной раз доказал известную истину: искусством без границ могут быть не только музыка и живопись. Именно в театре, на сцене возможно работать, используя достижения культуры Европы, создавая, быть может, транснациональный театр, в котором различия дают удивительно богатые результаты. Для молодых актёров открылись новые международные горизонты. Пять актёров театра драмы: Юрий Ицков, Наталья и Моисей Василиади, Надежда Живодёрова, Андрей Никитинских – были приглашены в Польшу. На сей раз это была пьеса Ибсена «Привидения». Два состава репетировали пьесу в Варшаве: первый – омские артисты, а второй – польские. Премьера состоялась в сентябре 1993 года. В скором времени театр отправился на гастроли в Польшу показать «Тартюфа», «Лекаря поневоле» Мольера и «Наплыв» Юрия Князева. Поездка проходила по маршруту Варшава-Познань.

Омский драматический театр представил в Милуоки (США) самобытную и современную музыкальную драму «Московские кухни». Гастроли прошли в Пабот-театре. Нужно сказать, что Омск и Милуоки стали городами-побратимами. Организатор гастролей Омского государственного театра драмы, «Милуоки Репертори Театр», обещал американцам «событие века». И действительно, спектакль Юлия Клима «Московские кухни» оправдал прогноз. Эта постановка режиссёра Вячеслава Кокорина – образец проникновенной, подвижной, местами сардонического юмора драматургии, искусно выразившей глубокие откровения посредством песни. Вот что писал о своих впечатлениях от гастролей сам Юлий Ким: «Меня поразила реакция: американцы дышали во время этого спектакля так же, как дышат здесь в России. Они смеялись,

замирали, иногда скучали – но очень мало. И восторгались, даже плакали. Все мысли, которые там были – до них дошли. В двух словах: «М.К.» – это сочинение в интонации и форме бардовских песен: одна песня перетекает в другую, или они прослаиваются каким-то разговором, иногда – прозаическим, иногда в виде какого-то речитатива, а в целом представляет собой такую сюиту, имеющую свой сюжет, этот сюжет является историей одной компании «шестидесятников» [1].

В тот момент, когда режиссёрский театр в Европе попал в кризисное состояние, потому что духовные основы, из которых развивалась система, находились в стремительном изменении, спектакли Омского театра оказываются полностью созданными актёрами его необыкновенного ансамбля. Мир, отражение которого ещё можно найти в далёкой Сибири..., является выдающимся напоминанием..., испытанием духовностью, чистотой, неизменностью восприятия, которые исходят к нам от исполнителей этого театра.

В 90-е годы в театре для детей и молодёжи (ТЮЗ) прошли гастроли молодёжного театра из Голландии «Роза Сонневанк», показавшего омичам одноактную комедию «Сердце». Артисты омского государственного музыкального театра дважды выезжали в Китай, установив дружеские контакты и сотрудничество по теме «Русская классика в Китае». Американская пьеса пришла и в музыкальный театр. Здесь был поставлен постановочной группой из США во главе с режиссёром Уорнером Крокером мюзикл «Чарли-бар».

Истинная культура, опирающаяся на национальные корни, профессиональное искусство обладают огромной силой сопротивления. Без подъёма культуры российской провинции культурная политика государства обречена на неудачу, ибо, как говорили древние, жизнь коротка, а искусство вечно. Во все времена культура всегда была и остаётся источником полноценной жизни российских людей, пробуждая мысль, сохраняя общение.

#### **Список использованной литературы**

1. Горбунова О. Письма зрителю // Письма из театра: журнал / Академический театр драмы. Омск, 1993. – С. 64.

УДК 793.3

## СЕМАНТИКА ПЛЯСОВЫХ ФОРМ СВЯТОЧНОЙ ВЕЧЕРКИ

**Николаева Лидия Яковлевна**

доцент кафедры хореографии,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный университет  
им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.

e-mail: [nikilaevalidiya@yandex.ru](mailto:nikilaevalidiya@yandex.ru)

*Аннотация.* В статье рассматривается место и значение хореографических форм в структуре традиционных собраний молодежи Западной Сибири первой половины XX в. Особое внимание уделено святочным вечеркам, в контексте которых функционировали значительные группы песенно-танцевальных и плясовых форм народной хореографии. Характеризуются основные формы традиционной пляски, являющиеся обязательным элементом молодежной вечерки. Выявляется обрядово-семантическая и функциональная направленность различных видов пляски, их взаимосвязь с содержательной стороной молодежной вечерки.

*Ключевые слова:* традиционная народная культура, святочная вечерка, пляска, формы пляски.

Традиционная танцевальная культура русского населения Западной Сибири сегодня все чаще становится предметом научного исследования. Значительный интерес вызывают жанры народной хореографии, включенные в структуру праздников и обрядов как необходимые составляющие, несущие определенные смысловые, организующие, коммуникативные и иные ответственные нагрузки. Наиболее ярко самобытные формы танцевальной культуры Западной Сибири представлены в структуре

© Николаева Л.Я.

традиционных молодежных собраний (вечерок), которые проводились в зимний период праздников на Святки с 25 декабря (Рождество) по 6 января (Крещение Господне). По мнению М.М. Громыко, святочные вечерки отличались от других подобного рода развлечений «наибольшим многообразием игр и форм художественного творчества крестьянской молодёжи (хорового, хореографического, театрального, поэтического), а также максимальным накалом праздничного веселья» [1, с. 243].

Танцевальный репертуар святочной вечерки в Западной Сибири, как и во многих других регионах России, представляет собой сложное явление, объединяющее различные формы народной хореографии: игровые и орнаментальные хороводы, пляски, кадрили под песни (частушки) и инструментальные наигрыши. Фрагментарное описание традиционных хореографических форм сибирской святочной вечерки можно найти в трудах Е.Я. Аркина, С.Г. Гидеона, Е.М. Бородиной, О.В. Крахалевой, Т.Г. Леоновой, Н.В. Леоновой, А.М. Мехнецова, Л.А. Мухомедшиной, О.Ю. Фурман и других исследователей. При всей ценности существующих работ необходимо констатировать, что большая часть исследований посвящена сибирскому музыкальному фольклору (в том числе хороводным и игровым песням). Однако один из важнейших компонентов хореографической составляющей молодежной вечерки – народная пляска, ее обрядово-семантические и функциональные особенности остаются недостаточно изученными.

По определению А.М. Мехнецова, пляска – это танец с «выраженным ритмо-акцентным началом, определяющим вид и характер движения и образующим смысловую основу художественной формы» [2, с. 92]. В святочном праздничном цикле плясовые формы были направлены прежде всего на знакомство и общение молодёжи предбрачного возраста. Как пишет Г.П. Парадовская, «...В пляске познакомились, присматривались друг к другу. На гуляньях складывались будущие брачные пары» [3, с. 81]. Одной из важнейших форм пляски, в которой реализуется содержательная сторона святочной вечерки, является парная пляска «с отчётливо выраженной брачной направленностью (обыгрывание оппозиционной пары: мужское – женское)» [4, с. 93]. Основу

парной пляски составляла брачная игра между мужчиной и женщиной, в итоге приводящая исполнителей к соединению в пару. Содержание парной пляски влияло на ее форму, выбор рисунка, движенческий комплекс и наличие того или иного игрового момента.

В Западной Сибири широкое распространение получили парно-массовые пляски, в которых основным структурным элементом была пара (юноша и девушка). Именно внутри пары, между юношей и девушкой идет взаимодействие, развиваются взаимоотношения. При этом в парно-массовых танцах могло участвовать разное количество пар, но это не влияло на суть отношений. Рисунки в парно-массовых танцах предполагали развитие именно внутрипарных отношений [5, с. 31]. Парно-массовая пляска связана со специфической формой выражения, где важная роль принадлежит пространственной композиции (общий круг), расположению партнеров («лицом к лицу»), особым структурным элементам (касания и поцелуи).

Сибирские парно-массовые пляски развивались по кругу, где основным смыслообразующим элементом пляски была смена партнеров и образование новых пар («Подгорная» Новосибирской области). Наиболее ярко тема выбора партнера проявлялась в парно-массовых плясках с поцелуями («Чижик с поцелуем», «Полька с пляской, поцелуями и переходами» Омской области). Понятно, что в данном контексте поцелуй выступал в игровом характере. Многие исследователи отмечают, что магические, продуцирующие функции поцелуя в этот период были утрачены [6, с. 9].

Закрепление устоявшихся пар мы наблюдаем в некоторых формах сибирской кадрили, особенностью которых являлось совместное действие партнеров (общие переходы, повторяющиеся движения). Как правильно заметила исследователь сибирского фольклора Н.С. Кутафина, «в кадрилиях часто «сплясываются» будущие брачные пары, ибо главным условием для успешного сотворчества является полное взаимопонимание танцевального «дуэта». <...> Как и в будущей семейной жизни, от девушки требуется «послушание и смиренномудрие»: она должна «приладиться» к

исполнительской манере кавалера, угадывая вперёд (в условиях импровизации) его танцевальные «желания»: количество поворотов, направленность движения, создание-сотворчество нового танцевального элемента» [7, с. 137]. Можно предположить, что музыкально-ритмическая и танцевально-пластическая согласованность партнеров в исполнении кадрили знаменовало собой символическое соединение пары. Заметим, что порядок исполнения кадрили, так же, как и выбор пары, осуществлялся только мужчинами. Таким образом, структурно-лексические особенности сибирских кадрили подтверждали их брачную семантику, присущую парным (парно-массовым) пляскам в целом.

Помимо парных форм пляски во время вечерки могли исполняться одиночные пляски (женская/мужская), которые были основаны на демонстрации личностного, импровизационного творчества исполнителя. Изначальная обрядово-семантическая направленность женской пляски была связана с продуцирующей магией календарно-земледельческих и свадебных обрядов. Особенности мужской пляски восходили к ритуальному приготовлению к активным действиям (брачной, боевой, трудовой направленности) и имели «ярко выраженные демонстрационные функции: возбуждение энергетического потенциала, проявление силы, свободы волеизъявления, «выходки» [8, с. 93]. Значимую роль в раскрытии семантики одиночной пляски (женской/мужской) приобретает система выразительных средств, включающая в себя следующие элементы: жест, поза, мимика, танцевальное движение, темп и ритм. Для женской пляски характерна особая пластика рук и обилие дробей («чечётки»), различное сочетание которых создавало своеобразный ритмический рисунок пляски. Стилиевые черты мужской сибирской пляски заключались в особом умении плясать «ломая сапоги» («ломая колени»).

Следующей формой пляски, характеризующей танцевальный репертуар святочной вечерки, выступает групповая пляска («Круговая», «Цыганочка» и др.). На семантическом уровне групповые пляски способствовали единению молодёжной группы. Совместное исполнение групповых форм пляски порождало атмосферу соучастия, сопричастности к некоему общему действию, к общему эмоциональному настрою. Это объединяет, сплачивает, способствует

вырабатыванию навыков координировать свои действия с поведением других участников (например, исполнение единого пространственного рисунка или танцевального движения), чувствовать и учитывать их реакцию. Кроме того, выразительные средства групповой пляски (дробь, присядки, хлопучки, кружения и др.) в совокупности с мимической игрой, пением, музыкой, удовлетворяя естественные «гимнастические» [9, с. 20] потребности тела, давали молодежи физическую и эмоционально-психологическую разрядку.

Следует сказать, что большинство сибирских плясок исполнялось под плясовые песни и частушки. Пляска под частушку являлась коммуникативным актом, в котором посредством вербальных (текст частушек) и невербальных (танцевальных движений) форм общения происходило «выяснение отношений» между партнёрами. Тематические особенности исполняемых частушек зависели от уровня отношений и статуса исполнителей. Так, во время пляски ее участники с помощью частушек могли выражать свое отношение к парню, подруге, воздействовать друг на друга, обозначать социальный статус девушки, раскрывать свои чувства и переживания.

Как показало исследование, танцевальный репертуар святочной вечерки представлен разнообразными формами народной пляски, составляющими весь плясовой комплекс традиционной танцевальной культуры Западной Сибири. В структуре святочной вечерки плясовые формы выступали средством коммуникации, служили своеобразным механизмом передачи необходимой информации, устанавливали и регламентировали социальные отношения, участвовали в моделировании реальной социально-бытовой жизни крестьянской молодёжи.

#### Список использованной литературы

1. Громько М.М. Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX в. – М., 1986. – 243 с.
2. Мехнецов А.М. Народная традиционная культура: Статьи и материалы. К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории / сост. Е.А. Валевская, К.А. Мехнецова; Вст. ст. Г.В. Лобковой. — СПб.: Нестор-История, 2014. С. 92

3. Народная традиционная культура Вологодской области/сост., науч. ред. А.М. Мехнецов. – Вологда, 2005. – Т. 1: Фольклор и этнография среднего течения Сухоны, ч. 1 Песни, хороводы, инструментальная музыка в обрядах и праздниках годового круга/А.М. Мехнецов (рук.авт.кол.), Г.В. Лобкова, И.В. Королькова [и др.]. 448 с.
4. Мехнецов А.М. Народная традиционная культура. – 93 с.
5. Богданов Г.Ф. Работа над танцевальной речью: учебно-методическое пособие. – М.: ВЦХТ, 2006. – 31 с.
6. Хороводные и игровые песни Сибири / Сост. Ф.Ф. Болонев, М.Н. Мельников. Новосибирск: Наука, 1985. – С. 9
7. Кутафина Н.С. Традиционная «Толстая» кадрили, сохранившаяся на территории Новосибирской области // I Сибирский форум фольклористов: Тезисы докладов. Новосибирск: Академиздат, 2016. – С. 136 – 138.
8. Мехнецов А.М. Народная традиционная культура. – 93 с.
9. Вашкевич Н.Н. История хореографии всех времен и народов. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство Планета Музыки», 2009. – 20 с.

УДК 314.174 (008: 338.23)

## КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ Г. ЯЛУТОРОВСКА ТЮМЕНСКОЙ ОБЛАСТИ В 50-Е-80-Е ГГ. XX В.

**Хилько Николай Федорович**

доцент, доктор педагогических наук,  
профессор кафедры кино-, фото-, видеотворчества  
ФГБОУ ВО «Омский государственный университет  
им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск

e-mail: [fedorovich59@mail.ru](mailto:fedorovich59@mail.ru)

*Аннотация.* Предметом исследования настоящей статьи является культурный ландшафт среднего сибирского города в поздний советский период отечественной истории. Цель работы: изучение особенностей культурного ландшафта Ялutorовска в отношении культурных слоев, достопримечательностей и сохранения исторической памяти города. Методология статьи заключается в комплексном использовании культурно-географического, историко-культурного и культурно-деятельностного подходов. Результаты исследования заключаются в установлении определенных особенностей облика и образа города Ялutorовска, заключенных в особенностях его ландшафта. Область применения результатов: деятельность учреждений культуры Сибири, направленных на сохранение историко-культурного наследия регионов.

Научная новизна полученных результатов определяется оригинальностью подходов к комплексному изучению культурного ландшафта среднего города Сибири. Исследование привело к следующим выводам: рассмотренные особенности комплекса памятников Ялutorовска в составе культурного ландшафта говорят, во-первых, об их большом количестве, достаточном для характеристики исторического города и культурного центра Западной Сибири, во-вторых, об их многоаспектности. Все это характеризует высокий уровень формирования культуры памяти города в рассматриваемый период.

**Ключевые слова:** культурный ландшафт, культурный слой, культура памяти города, средний город, поздний советский период, достопримечательности, архитектурное наследие, историческая память, памятники, образ и облик города, историко-культурное наследие.

© Хилько Н.Ф.

В поздний советский период, то есть в период позднего социализма, развитие культурного ландшафта происходило неравномерно на всей территории бывшего Советского Союза. Надо полагать, что это было связано с изменениями в функционировании советской идеологии, которые «отразились на том, как происходило участие советских граждан в идеологических мероприятиях и ритуалах системы в период позднего социализма (особенно в 1960-1980-е годы, то есть до начала перестройки» [6].

Методология статьи заключается в комплексном использовании культурно-географического, историко-культурного и культурно-деятельностного подходов. Следует согласиться с мнением Р.Ф. Туровского, что изначально в первом приближении культурный ландшафт рассматривается наряду с природным и даже помимо его [4].

Следует заметить, что культурный слой в период своего накопления становится все более значимым в ландшафте и со временем превращается в доминирующий фактор его дальнейшего развития [3, с. 11].

В этом же направлении развивает свою мысль Ю.А. Веденин, который представляет культурный ландшафт как «целостную территориально локализованную совокупность тел и явлений, сформировавшуюся в результате взаимодействия природных процессов и разнообразной деятельности человека. При этом результаты его деятельности воплощаются в объектах материальной и духовной культуры» [1, с. 49].

Природный ландшафт города Ялutorовска обусловлен его расположением на левом берегу реки Тобол (левый приток Иртыша) в лесостепной зоне Западной Сибири в северной части Тургайской долины. К юго-западу от города расположен лесной массив, к северо-западу – болота [5]. Окружение лесами и болотами создавало условия защиты города от неприятеля. В советское время ландшафтные особенности обусловили возможность привлечения притока туристов, паломников в связи с наличием множества исторических достопримечательностей и культовых зданий. Например, роща декабристов – это памятник природы регионального значения. Она была одним из любимых мест прогулки декабристов в городе. В роще в советское время проводилось много праздников и городских мероприятий [3].

Интересным ансамблем зданий, органично вписанных в природу, является вид на город с храмом в центре, видимый с колеса обозрения в городском парке. Парк по территории небольшой, основан в 60-е годы и содержал ряд игровых аттракционов и танцверанду. Этот вид придает городу образ города-храма, города-музея под открытым небом с острогом, вереницей купеческих и крестьянских каменных и деревянных домов, во многих из которых жили

декабристы. По праву Ялуторовск имеет статус исторического города. Ему свойственны торжественность, провинциальная простота и уют.

К достопримечательностям города досоветского периода относится прежде всего несомненный шедевр архитектуры гостиница «Ретро», построенная в стиле неоклассицизма, имеющая лепные украшения на крыше, при въезде в дом, элементы старинной русской усадьбы. Большое значение как объекты архитектурного наследия имеют множество старых деревянных домов с резными украшениями, Успенско-Никольский храм, превосходный собор Сретения Господня (конец 18 – начало 20 века), реконструированный Ялуторовский острог, в котором воссоздана атмосфера начала русской истории (17 век), к которому ведет аллея с фонарями, скамьями и памятными камнями. Из каменных зданий большое культурное значение имеют главное здание железнодорожного вокзала, особняк купчихи Мясниковой, торговые ряды (конец 19 – начало 20 века), здание уездного училища (начало 20 века), здание музея «Дом природы». Сочетание пышности резных наличников со строгостью каменных зданий создает колорит архитектурного контраста старины и современности, позволяет увидеть столкновение разных эпох, стилей и событий в истории города.

Нужно отметить хорошую сохранность памятников архитектуры досоветского периода в период 50-х-80-х годов XX века, так как в большинстве своем они дошли до нашего времени.

Интересен факт: в 1948 году культура города лишилась главного своего «очага» – в целях экономии бюджетных средств был расформирован колхозно-совхозный театр, и актеры перешли на другие сценические площадки. Вместо него появился районный Дом культуры. В мае 1947 года возникла самостоятельная детская библиотека, которая вместе с библиотекой для взрослых размещалась на первом этаже бывшего купеческого особняка Лисицына. Литература для детей и взрослых не отличалась разнообразием: по данным 1948 года она насчитывала 4587 дореволюционных изданий, но и они выдавались только с разрешения РК ВКП(б). Позднее книги были переданы

музею. В 1958 году появились детские музыкальная и спортивная школы. В честь первого полета человека в космос в 1966 году был построен летний кинотеатр «Восток», который был популярным местом отдыха горожан.

Городской центр складывается вдоль улицы Ленина. Здесь появилось административное здание горкома партии и горисполкома, кинотеатр «Юбилейный» на 400 мест, универмаг, гостиница «Россия», детская музыкальная школа. Обозначились архитектурные контуры трех площадей: привокзальной, рыночной и центральной. К 1992 году количество мест в клубных учреждениях достигло 2404 [3, с. 85, 125].

Изложенные факты говорят о том, что в городе в 50-е-80-е годы не всегда было следование типовому планированию застройки. При этом интенсивно шло строительство учреждений культуры, усиливалась их наполняемость формами культурного досуга для населения. И это при том, что облик города был в культурном отношении полицентричным, многоплощадным, насыщенным многообразными очагами культуры, деятельность которых была гибкой, полифункциональной, дифференцированной для взрослых и детей. Все это позволяет говорить о зрелом уровне культуры среднего города.

К дошедшим до наших дней достопримечательностям советского периода относятся здания центра национальных культур (1964 г.), Дворца культуры в стиле модернизма, Дома культуры (1954-1956 гг.) – архитектурного сооружения с колоннами в стиле неоклассицизма.

Пространство исторической памяти города в поздний советский период характеризуется обилием скульптурных и мемориальных композиций: памятник основателям Ялуторовска П. Ульянову и В. Гилеву (скульптор В. Шарапов), памятник В. Суворову (скульптор В. Шарапов), памятник олигарху и меценату С. И. Мамонтову (тот же скульптор), памятник воинам-лесозаводцам, погибшим в годы Великой Отечественной войны; памятник декабристам, хозяйственная водонапорная башня (памятник быта 19 века), памятник В.И. Ленину, В. Матросову, памятник участникам подавления кулацко-эсеровского мятежа в 1921 г., памятный камень в честь основания города (1659 г.), памятный камень в честь нахождения в городе декабристов (1829–1856 гг.), расположенный на

аллее памяти; памятник А.С. Пушкину, стела с гербом города, памятник девяти декабристам и стела на Привокзальной площади, стела в память героев Великой Отечественной войны, 16. памятник трактору [2].

Исследование привело к следующим выводам. Рассмотренные особенности комплекса памятников Ялуторовска в составе советского культурного ландшафта говорит, во-первых, об их большом количестве, достаточном для характеристики исторического города и культурного центра Западной Сибири, во-вторых, об их многоаспектности (3 памятника-бренда города, 8 памятников дореволюционной истории, 6 памятников-символов советской эпохи, включая героям гражданской и Великой Отечественной войн). Все это характеризует высокий уровень формирования культуры памяти города в рассматриваемый период.

Архитектурный и исторический облик Ялуторовска придает городу образ города-храма, города-музея под открытым небом с острогом, вереницей купеческих и крестьянских каменных и деревянных домов, во многих из которых жили декабристы. По праву он имеет статус исторического города. Ему свойственны торжественность, провинциальная простота и уют.

#### **Список использованной литературы**

1. Веденин, Ю.А. Очерки по географии искусства. СПб, 1997. – 326 с.
2. Десять лучших достопримечательностей Ялуторовска // Режим доступа: [http://www.isilgan.ru/2013/07/blog-post\\_8050.html](http://www.isilgan.ru/2013/07/blog-post_8050.html) [Дата посещения сайта 14.09.2017 г.]
3. Иванов, В.А. Ялуторовск: след в истории. – Тюмень: ГУП ТО «Тюменский издательский дом», 2003. – 280 с.
4. Туровский, Р.Ф. Культурные ландшафты России. М. : Институт наследия, 1994. – 245 с.
5. Фото достопримечательностей России и мира // Режим доступа: <http://www.isilgan.ru>). [Дата посещения сайта 14.09.2017 г.]
6. Юрчак, А. Поздний социализм и последнее советское поколение // Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/authors/y/yurchak>. [Дата посещения сайта 12.09.2017 г.]

7. Ялutorовск // Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. [Дата посещения сайта 14.09.2017 г.]

---

---

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 791.43/45

**КОМПОЗИЦИЯ  
КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
ПРИЕМ В ВИЗУАЛЬНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВ**

**Быкова Наталья Ивановна**

кандидат педагогических наук,  
заведующий кафедрой кино-, фото-, видеотворчества,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный университет  
им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.  
e-mail: [bukovani@mail.ru](mailto:bukovani@mail.ru)

**Аннотация.** Предметом исследования является композиция как структурообразующий и художественный прием. Автором анализируются принципы построения композиции в визуальных искусствах. Изучается вопрос о том, как централизованная и децентрализованная композиция влияет на восприятие увиденного материала. Художественное своеобразие симметрии и асимметрии в композиции изучается на примере картин известных русских художников. Основными методами данного исследования являются сравнительно-исторический и аналитический. Сопоставительный анализ полотен живописцев позволяет выявить тенденции взаимодействия и взаимовлияния визуальных искусств.

В исследовании анализируются картины И. К. Айвазовского «Девятый вал», И. М. Прянишникова «Порожняки», К. П. Брюллова «Всадница».

**Ключевые слова:** композиция, художественный прием, искусство кино, художественный образ, кинематограф.

Одним из критериев художественности в искусстве, в том числе в искусстве кино, является композиция произведения, его важнейший структурный и содержательный концепт. Композиция (от лат. *compositi* – составление, сочинение) – это построение художественного произведения обусловленное его содержанием и во многом определяющее его восприятие.

© Быкова Н.И.

В искусстве кино мы имеем дело с дихотомией понятия «композиция» одной стороны, фильм, как цельное и завершённое произведение, имеет свою определённую структуру, построенную на смыслообразующих содержательных и художественных компонентах, следовательно, речь может идти о композиции фильма в целом. С другой стороны, принято говорить о композиции отдельного кадра, о внутрикадровом пространстве.

Композиция кадра – это расположение всех видимых в кадре объектов, придающих изображению значимость и целостность. Единство изображения достигается сочетанием находящихся в кадре предметов, соотношением линии горизонта и всех остальных горизонтальных и вертикальных линий, цветовым решением и особенностями освещения.

Современные визуальные искусства, такие, как искусство кино и фотографии, традиционно изучают особенности построения композиции на примере традиционных видов искусств. Композиция фильма как единого произведения опирается на законы построения литературного произведения и театральные приемы. Когда речь идет о композиции кадра, рациональнее ориентироваться на классические принципы построения композиции, вырабатываемые на протяжении многих веков изобразительным искусством.

Вопрос о законах построения художественного произведения – это вопрос, отношение к которому неоднократно менялось в разные исторические периоды и в связи с ориентацией на тот или иной стиль или направление в искусстве. Переосмысление композиционных приемов происходит в результате достаточно сложных явлений в мировом искусстве в целом. Серьезные процессы изменения принципов построения композиции в визуальных искусствах кардинально видоизменяются с изобретением фотографии в XIX веке.

Во-первых, можно говорить о том, что именно фотография заставляет задуматься о том, что должно быть предметом изображения в визуальном искусстве и как необходимо представлять тот или иной объект зрителю. В частности, одним из критериев в изобразительном искусстве на протяжении долгого времени являлся принцип реалистически достоверного воспроизведения действительности, особенно когда речь шла о портретной и пейзажной живописи.

Фотография, которая достаточно быстро приобретает популярность, воспринимается на первом этапе своего существования как реалистически достоверная копия окружающего мира. Таким образом, перед живописцами уже не стоит задача как можно более точно передать изображаемый объект. Эту функцию принимает на себя фотоискусство. Достаточно произвести несколько технических манипуляций, и в кадр попадает требуемый объект, человек или явление природы. Колоссальные затраты на то, чтобы изобразить то же самое на полотне художника, уже не имеют смысла.

Начинают пересматриваться многие каноны, в том числе принципы

построения композиции в живописи. На первое место выдвигаются иные критерии художественности. Интерес вызывают необычные ракурсы, своеобразное цветовое решение, некий структурный дисбаланс.

Анализируя взаимоотношения живописи и фотоискусства, следует обратить внимание на тот факт, что этот процесс протекал крайне неоднозначно. На этапе становления аудиовизуальных искусств именно живопись как старший вид искусства с отработанными приемами и технологиями оказывает наибольшее влияние на фотографию и кино.

Процесс взаимодействия видов искусств постепенно видоизменяется. Широкое распространение и массовая популярность фотографии и кино позволяют аудиовизуальным искусствам в свою очередь оказывать влияние на живопись. В дальнейшем развитие всех визуальных искусств протекает в процессе взаимовлияния. Появляющиеся интересные тенденции в живописи, начинают активно использоваться фотографами и режиссерами и наоборот. Взаимодействие разных видов искусств в конце XIX века – начале XX века становится достаточно плодотворным.

В этот период именно композиция является одним из аспектов, который подвергается серьезному переосмыслению. Намечается тенденция нарушения классических канонов, стремление к дисбалансу, переосмыслению планов и ракурсов.

Вопрос о том, насколько сбалансированной и уравновешенной должна быть композиция – это один из важнейших вопросов художественного решения картины или пространства в кадре.

Необходимо учитывать, что уравновешенная композиция воспринимается легко, но может привести к тому, что зритель быстро потеряет интерес к изображаемому. Лишь многокомпонентная структура может длительное время удерживать внимание зрителя. После того как взгляд прошелся по изображению и установил главный объект и значимость второстепенных объектов, довольно часто все остальное становится неинтересным.

Информация, которая заложена художником в картине, считывается в ином режиме, чем информация в кадре фильма. Рассматривая произведение

живописи, зритель имеет возможность уделить изучению картины достаточно времени, чтобы осмыслить все увиденное. Ограниченный хронометраж фильма или телевизионного сюжета не позволяет предоставить столько времени. Следовательно, перед оператором или режиссером стоят более сложные задачи.

С одной стороны, необходимо поддерживать внимание зрителя, который должен обязательно увидеть все объекты в кадре, для того чтобы осмыслить заложенную в кадре информацию. С другой стороны, информация должна быть доступной для визуального восприятия.

Кадр будет привлекать внимание зрителя, если соотношение всех компонентов внутрикадровой композиции не будет слишком очевидным. Любое изображение зритель рассматривает более внимательно, если в его сознании или подсознании возникает больше вариантов трактовки увиденных образов.

С другой стороны, законы психологии восприятия художественного творчества говорят о том, что сознательное и бессознательное восприятие зрительного образа стремится к наименьшему сопротивлению. Если приходится рассматривать перегруженный набор зрительных элементов в кадре, внимание достаточно быстро переключается на другой предмет, порой не связанный с темой изображения, в этом случае основная информация в кадре теряется и не воспринимается зрителем.

Вопрос о сбалансированности и уравновешенности всех компонентов внутрикадровой композиции достаточно сложен. Оценка содержательной уравновешенности и эстетической значимости композиции во многом зависит от визуальных акцентов, расставленных режиссером, от целей и задач того или иного эпизода.

Взгляд зрителя может быть привлечен к наиболее важным с точки зрения замысла объектам в кадре различными приемами: это и наполняемость пространства в кадре деталями, и тональные акценты, и различные структурные элементы, обеспечивающие единство изображения.

Визуальные искусства ориентируются на тот факт, что композиционный баланс достаточно часто вызывает чувство спокойствия, ощущение гармонии. И наоборот, дисбаланс, применяемый при построении композиции, может спровоцировать у смотрящего ощущения беспокойства и чувство тревоги.

Довольно часто композиционная асимметрия помогает передать движение либо подчеркнуть состояние героя. Можно сказать, что нарушение уравновешенности композиции воздействует на зрителя в первую очередь эмоционально, порой создавая напряженную атмосферу, порой вызывая ощущение беспокойства за судьбу героя.

Можно выделить несколько целей использования асимметрии в композиции (см. рис. № 1).



Рисунок 1. Асимметрия в композиции

Также размышляя о дисбалансе в композиции, следует отметить, что сочетание симметрии и асимметрии дает возможность усиливать впечатление от отображаемых конфликтов. Асимметрию создают линии горизонтальные, вертикальные и диагональные, а также объекты, находящиеся на этих линиях.

Изобразительное искусство на протяжении многих столетий стремилось к тенденции сбалансировать все элементы изображения в некое гармоническое единство.

В живописи в конце XIX века во многом благодаря развитию фотоискусства получает развитие концепция диссонанса, в основе которой лежит сознательное разрушение гармоничного единства с целью повышения уровня эмоционального восприятия увиденного.

Размышляя об асимметрии в композиции, необходимо понимать, что хаотичное нагромождение излишних деталей приводит к разрушению единства восприятия увиденного, поэтому, используя асимметрию для передачи

эмоционального напряжения, необходимо и художнику, и оператору крайне продуманно и геометрически точно выстраивать расположение всех деталей, которые попадают в кадр или будут изображены на полотне. Можно условно говорить о том, что это «сбалансированный дисбаланс».

Классический пример использования диагонали для передачи движения в композиции художественного произведения – работа русского художника Иллариона Михайловича Прянишникова «Порожняки» (1872 год).

На картине художник изобразил обоз. Несколько саней движутся по заснеженной дороге. По всей вероятности, люди возвращаются, после того как отвезли в город какой-то товар. Крупным планом на последних санях изображен молодой человек, съезжившийся от холода. Колористика картины выдержана в традиционных тонах: серо-голубой фон, создаваемый снегом и снежной дымкой, и серо-коричневые оттенки повозок, людей и животных. Животный мир представлен достаточно разнообразно: это и лошади, и вороны, и бегущий пес.

Интересное решение принимает художник, изображая линию горизонта. Справа снежная поземка заволакивает дорогу, стирая грань между небом и землей. Левая часть полотна, сторона, в направлении которой сворачивает обоз, отмечена ярким цветовым пятном: это отблески догорающей зари. Линия горизонта прослеживается достаточно четко, как бы привлекая внимание к дальней дороге, по которой следует обоз.

Художник небольшими по объему предметами создает нарушающую статику диагональ, наклонную по отношению к границам изображения, что позволяет легко привлечь внимание к нужным деталям.

Диагональ создается линиями уходящего вдаль обоза и расположением собаки. То есть играющий со снегом в правой нижней части картины пес становится началом пересекающей диагональной линии, которая продолжается уменьшающимися вдали обозами.

Именно диагональ позволяет направить взгляд вглубь. Таким образом, двигаясь по диагонали, объект уменьшается, удаляясь, что позволяет и в живописи, и в кинематографе более эффективно использовать пространство для

передачи движения.

Показательна в этом отношении одна из самых знаменитых картин известного русского художника Ивана Константиновича Айвазовского «Девятый вал» (1850 год).

Статика в изобразительном искусстве преодолевается при помощи различных художественных приемов, в том числе благодаря компонованию всех элементов в единое целое. На полотне И. К. Айвазовского «Девятый вал» движение волн в первую очередь передается композицией. Лодка располагается в левом нижнем углу, по центру мы видим линию горизонта, которую пересекают гребни волн.

В основе композиции две пересекающиеся диагонали: лодка движется из левого нижнего угла по диагонали в правый угол к точке схода линий на горизонте, где соединяются две стихии: море и небо. Три волны пересекают изображение по второй диагонали. Визуально возникает интересный эффект: волны также перекачиваются, как и лодка, из левого нижнего угла по диагонали в правый угол, разрывая линию горизонта, однако гребни волн создают три параллельные диагонали, как бы идущие из правого нижнего угла в левый.

Именно диагональ позволяет показать волны объемно, помогает воссоздать пространство моря, в котором пытаются спастись потерпевшие кораблекрушение. Облака, стремительно бегущие по небу, пенистые волны и люди, пытающиеся бороться со стихией, представляют законченную и целостную композицию полотна.

На художественное решение работает колористика картины, свет и цвет. В частности, зрители, рассматривающие картину, обращают первоначально внимание на солнечную дымку, блики солнечных лучей на волнах моря, завитки волн и только потом видят людей.

Можно сделать вывод, что именно асимметричная композиция подчеркивает силу стихии, мощь моря и величие неба. Человек лишь малая часть природы, поэтому спасшиеся располагаются не на центральной точке схода линий.

Сила и величие стихии, изображаемой И. К. Айвазовским в картине «Девятый вал», также передается при помощи изменяющейся цветовой гаммы. Например, объемные облака в левой части холста постепенно покрываются воздушной дымкой в правой части. Солнечные лучи начинают слегка разгонять туман, и поэтому грань между небом и морем практически теряется. Солнце слегка подсвечивает девятый вал, который отликает изумрудными тонами, а далее цвет волны принимает темно-синие оттенки.

Несколько иной принцип изображения движения использует известный русский художник Карл Павлович Брюллов в работе «Всадница» (1832 год).

Композиция картины отличается четкой геометрической уравновешенностью: вертикальные линии, создаваемые колонной, гармонично сочетаются с диагональными линиями дороги, балкона и перилл.

Все элементы изображения уравновешены. Образ девочки на балконе уравновешен в диагонально противоположном углу изображением собаки. Темное световое пятно дороги в левом нижнем углу уравновешено темными кронами деревьев в правом верхнем углу.

Экспрессию на данном полотне создает во многом цветное решение: предгрозовый пейзаж с бегущими по небу перистыми облаками и накренившимися от ветра стволами деревьев. На переднем плане всадница, сидящая на прекрасном скакуне, движение которого также во многом создается благодаря колористическому решению. Шкура животного переливается оттенками и отликает бликами от грозовой вспышки. В одно мгновение мы видим в движении и людей, и животных.

Композиционный центр картины — это, конечно же, всадница, грациозным движением пытающаяся остановить лошадь, вставшую на дыбы. В то же время образ всадницы статичен, а динамизм изображению придают находящиеся в движении образы второго плана. Это выбежавшая на балкон девочка и две собаки, создающие вторую диагональ, благодаря которой в картине статика главного персонажа гармонично сочетается с динамикой движения животных и напряженным состоянием природы во время грозы.

В визуальных искусствах, как в искусстве кино, так и в живописи, важнейшую роль играет светотональный акцент. Изображение на картине и в кадре гармонично, когда композиционный и светотональный центр совпадают со смысловым. Именно такой принцип построения мы видим в картине К. Брюллова «Всадница».

На киноэкране неустойчивая композиция так же, как и в живописи, создается либо диагональными линиями, либо смещением сюжетно-смыслового центра к краю кадра. Например, сцена, в которой герой снят крупным планом у левой или правой границы кадра, будет работать на создание эмоционального напряжения, так как подсознательно создается ощущение нарушения гармонии, дискомфорт.

Таким образом, в современном искусстве кино классические каноны внутрикадровой композиции неразрывно связаны с традиционным набором художественных приемов, наработанных и используемых изобразительным искусством.

#### **Список использованной литературы**

1. Волынец М. М. Профессия: оператор: Учеб. пособие для студентов вузов / М. М. Волынец. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Аспект Пресс, 2008. — 184 с.
2. Урд П. Композиция кадра в кино и на телевидении: Пер. с англ. А. М. Аемуровой, Ю. В. Волковой под ред. С. И. Ждановой — М.: ГИТР, 2005. — 196 с.

**УДК 7.–78.07**

### **ИГРОВАЯ СТИХИЯ В МУЗЫКЕ И.Ф. СТРАВИНСКОГО**

**Чупахина Татьяна Ивановна**

кандидат философских наук,

доцент кафедры инструментального исполнительства и музыкознания,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет  
им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск  
e-mail: [tat.chupaxina@yandex.ru](mailto:tat.chupaxina@yandex.ru)

*Аннотация:* Статья представляет собой философское исследование, посвященное анализу игровой стихии музыки И.Ф. Стравинского, направленное на выявление специфики художественного отражения философско-эстетических идей, вовлеченных в художественную концепцию художника. В статье даётся краткая характеристика эстетических устремлений Стравинского и его художественных изысканий, которые базировались на идее игры. В ходе музыкально-философского анализа творчества художника сделан вывод о том, что игровые принципы для Стравинского являются важным компонентом творческого метода.

*Ключевые слова:* игровая стихия, «игровой» хронотоп, контрапункт игровых и художественных моделей, художественный опыт, звуковая партитура, звуковой мир, метаидея.

И.Ф. Стравинский – один из ярчайших представителей русских композиторов, оказавший колоссальное влияние на весь ход истории музыки XX столетия. В его многогранном и многоликом творчестве отразились различные грани мирового музыкального процесса, ушедшего XX века, но на протяжении всего жизненного пути он оставался прежде всего истинным русским художником, всецело связанным сердцем и душой с традициями и корнями отечественной культуры.

Путь Стравинского неотделим и от культуры Запада, со всеми присущими ей непримиримыми противоречиями, наличием в глубоких смысловых лакунах, вытекающих из несовместимости различных постижения бытия (философского, религиозного, художественного, научного), а также специфически ценностных матриц социально-корпоративного, этнического, национально-культурного существования. Анализируя и пристально изучая творчество композитора, мы можем с уверенностью

© Чупахина Т.И.

констатировать, что он стремился творчески переломить многовековой европейский художественный опыт. В этом есть проявление его универсализма и уникальности личности. Ибо в музыке Стравинского запечатлены не только его индивидуальные противоречия, но сама современность в своих сложных проявлениях [1, с. 213].

В культуре и искусстве начала XX века – времени, когда начал расцветать талант композитора, особое место приобрел феномен игры. Специфику культуры во многом определяла реакция на наследие Золотого века в русской музыке. В эпоху же Серебряного века, в первые десятилетия XX столетия мы наблюдаем не только кризис очевидности, но и крах европейской культурной традиции, завершение определенного этапа развития музыкальной культуры, что наиболее четко отразилось в позднеромантических произведениях композиторов с их закрытостью в психологическом и социальном бытии человека. Реакцией на искусство XIX века было антиромантическое движение, ярким представителем которого можно назвать И.Ф. Стравинского.

Основную цель искусства художник видел в выходе из замкнутого пространства собственного «Я» и попытке восстановить утраченные связи с вновь открывшимся миром. В своих многочисленных высказываниях он часто повторял: «... Игра продолжается вечно, как все игры вообще» [2, с. 67]. Здесь его дополняет Й. Хейзинга: «Игра предшествует культуре и в определенном смысле даже превосходит её» [4, с. 18].

Естественно, что у Стравинского в творческих изысканиях, на пути становления новой культуры не могло не возникнуть интереса к феномену игры – такой форме отражения действительности, которая бы позволяла пережить наиболее общие законы бытия, возвращающего человеку ощущение онтологического времени. В рубежную эпоху, в музыкальном и театральном искусстве было модным выражение: «Культура как игра – навязчивая идея XX столетия» [1, с. 99].

Быть может, от этого художественные искания композитора в указанном направлении почти всегда вели за пределы традиций европейского профессионального искусства и его эстетики: к фольклору, к каноническому

искусству, то есть к таким культурным формам, где связи с объективно данным миром выражены в устойчивых художественных, канонических моделях. Для Стравинского игра была прежде всего универсальным для всех времен и народов идеалом, в основе которого лежала мечта о языке, способном раскодировать и объяснить все «смыслы» духовного мира человека и человечества.

Итак, мы пришли к выводу о том, что игровые принципы для Стравинского стали важным компонентом творческого метода, поскольку игра для него и есть поиски абстрактного смысла, как квинтэссенция истины как таковой. Вследствие игровой природы мышления композитора его можно причислить к художникам-новаторам, «законодателям моды» в музыкальном искусстве. Именно с легкой руки И.Ф. Стравинского художники XX века стали экспериментировать в области стилистики, по-иному подходить к фольклору, находить новаторские идеи в области музыкального театра и, наконец, искать обновления музыкального языка и нового понимания музыкальной формы.

Так, в его ранних балетах («Жар-Птица», «Петрушка», «Свадебка», «Весна священная») мы наблюдаем игровые принципы, формирующие «игровой» хронотоп (термин М. Бахтина). Напомним, что основная цель искусства и игры – это познание мира нелогическим, иррациональным путем. И эта цель может быть достигнута лишь через слом обычного восприятия времени и пространства в данных социокультурных условиях. Благодаря этому человек играющий может пережить «множественность бытия». И, наконец, отсутствие в игре принуждения создает ощущение полного раскрепощения человека и дает ему колоссальную свободу выбора, содействует рождению новой реальности.

Анализируя и давая краткую характеристику эстетическим устремлениям Стравинского, мы можем назвать идею игры метаидеей его творчества. Но философско-художественное содержание его музыки не исчерпывается игровой стихией. Если каждое произведение композитора интерпретировать с точки зрения контрапункта игровых и художественных моделей, то эти модели можно условно разделить на «чистую» игру (балеты «Петрушка», «Жар-Птица», «История солдата», «Байки»), где действующие модели используются в

основном в технике композиции музыкального материала, и социализированные игровые модели, такие, как ритуал в «Свадебке», «Весне священной». Но в «Весне...» следует видеть не только модель ритуала, но и ритуал как модель мира.

В своих трудах Й. Хейзинга не раз упоминал, что «...роль ритуала как моделирующей системы в том, что он репрезентирует космические события, реализует представления, замещающие природу, играя законами природы» [4, с. 10].

По мнению самого И.Ф. Стравинского, в ритуале, который он так любил использовать как моделирующую систему, осуществляется коллективное переживание положения человека в Космосе. И эти состояния «объективизируются общими усилиями звуковой партитуры и разрешаются соборно».

Таким образом, художник понимал гносеологический смысл ритуала, ибо через ритуал человек осознает и переживает каждый раз заново свое назначение в этом мире. И если Платон говорил, что «Человек – придуманная игрушка Бога, и в этом лучшее его назначение» [3, с. 434], подтверждая, согласно своей концепции, что это лишь характеристика Миропорядка, то для Стравинского важны отношения человека с Космосом, так как ритуал у художника репрезентирует космическое событие, тем самым обеспечивая его повторяемость и цикличность. И в этом он видел наивысшую игровую функцию и смысл ритуала: «...в несовершенном мире и беспорядке жизни игра приносит временное и ограниченное совершенство» [4, с. 18].

Кроме игровой стихии, в музыке Стравинского мы находим и другие важнейшие тенденции в музыкальном искусстве новой эпохи, воспринятые другими композиторами и художниками: мифологическую парадигму искусства как основную мировоззренческую (Б. Барток, Д.Энеску, К. Шимановский, П.Гоген, П. Пикассо, Н.Рерих). Исследователи XX века часто сопоставляют И. Стравинского и эту когорту художников, видя параллели не только в сходстве художественных методов, сколько в том, что они интуитивно чувствовали веяния и идеи своего времени.

И главным критерием парадигмальной принадлежности произведений Стравинского, основным инструментом при герменевтическом анализе его звуковых партитур является ведущий архетип, который, подобно ДНК или живой клетке, содержит генетический код мировоззренческой программы.

Ведущим структурным архетипом в творчестве Стравинского является круг, колесо, параллельные миры, эхо, Земля-Небо.

Ценностными приоритетами выходят на авансцену верования, род, обряды, обычаи, предания, ритуалы, национальные традиции.

В определении сущности человека – земное, природное существо или представитель своего рода-племени.

Бог рассматривается как личностное существо, а природа воспринимается как стихия, обитель богов. Музыкальное время циклическое, бесконечное, отсюда модель в музыкальной партитуре Стравинского воспринимается как сакральное пространство ритуала.

Характер мироощущения – это круговорот бытия. Способ познания самого художника – религиозно-мифологическое переживание.

Главный тип духовно-творческой деятельности человека Стравинский видит в качестве «символического» существа, соучастника, медиума.

Феноменологическим протипом музыки художника является магия, священное действие, слово, ритуал, жест. Основные типы образов и моделей – мифема, мифологический символ, риторическая фигура, абстрактная идея.

Присутствие ритуально-канонического начала, архаики, традиционализма, символизма, сюрреализма, барокко, романтизма, минимализма, примитивизма говорит о концептуально-структурной парадигме искусства Стравинского.

И все же следует напомнить слова М.С. Друскина, ведя разговор о картине мира, запечатленной в музыкальной структуре художника: «Игорь Стравинский опробовал для себя истинность разных художественных систем. Он начал с усвоения русской классической традиции (П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков), обогатил её воздействием импрессионизма (К. Дебюсси); всесторонне разработал свою диатоническую ладотональную

систему; потом на склоне лет, принёс в неё новые черты, освоил серийную технику» [1, с. 36].

Из сказанного можно сделать вывод: композитор будто бы собрал воедино множество направлений и течений своего времени. И это не удавалось еще никому в музыкальном мире до него. В музыке И.Ф. Стравинского присутствуют и картины далекого прошлого (отдаленное, добаховское время), где культура тех времен словно оживает перед нами, давая поучительные нравственные уроки, и настоящее (здесь и сейчас) – такое близкое, узнаваемое и понятное русскому человеку.

Художник, по его собственным словам, стремился жить *con tempo* (вместе со временем), шагая и не сбиваясь с ритма. Он был наделен фантастическим ощущением ценности и полноты бытия, сумев отбросить от себя все ненужное и брешное, духовно извращенное; оставив при этом восторженное признание жизни, с ее изменчивостью, трагизмом, драматизмом, непостоянством и разочарованием.

#### Список используемой литературы

1. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – Л.: Советский композитор, 1979. – 213 с.
2. Стравинский И.Ф. Ино – странность. – М.: Изд-во: Музгиз, 1984. – 354 с.
3. Платон. Законы // Полн.собр.соч.Т.13–14. – М.,1923. – 584 с.
4. Haizinga G. Homo Iudens. A study of the play element in culture. – London, 1949. – 330 с.

УДК 7. – 78

### ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

**Чупахина Татьяна Ивановна**

кандидат философских наук,

доцент кафедры инструментального исполнительства и музыкознания,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. С

e-mail: [tat.chupaxina@yandex.ru](mailto:tat.chupaxina@yandex.ru)**Чупахин Сергей Анатольевич**

доцент кафедры инструментального исполнительства и

музыкознания,

ФГБОУ ВО «Омский государственный универс

им. Ф.М. Достоевского

Россия, г. С

e-mail: [tat.chupaxina@yandex.ru](mailto:tat.chupaxina@yandex.ru)

© Чупахина Т.И., Чупахин С.А.

***Аннотация.** В статье идет речь о музыкальном театре, где музыка является важнейшим средством характеристики образов и сценических положений, а также неотъемлемым компонентом драматургии спектакля, что в конечном счете позволяет ее называть ведущим проводником художественно-философской идеи, задуманной художником. Отсюда мы выдвигаем гипотезу о том, что музыка уже сама по себе есть специфическая, замкнутая в своей условности художественная система, и моделирование в ней игрового состояния вызывает к жизни особые средства как в материале, так и в принципах композиции. Цель работы – обосновать теорию театральности как специфическую форму немзыкального в современном искусстве.*

***Ключевые слова:** театральность, музыкально-театральное пространство, зримый ряд, тематизм, звуковая идея, звукоизобразительный приём, тембро – сонорная персонификация, полистилистика, стиль.*

В драматическом театре музыка способствует созданию определенной эмоциональной атмосферы спектакля, наряду с прочими средствами воссоздает исторический, национальный и локальный колорит, углубляет характеристики персонажей, подчеркивает переломные моменты развития действия, драматические кульминации. Велика ее роль в лирических сценах, в обрисовке сказочных, фантастических образов. Часто она выполняет и важную драматическую роль. Все зримое пребывает в музыкально-театральном пространстве. Но зрелищность музыкальных образов условна, она принадлежит

пространству перцептуальному, психологическому, рождаемому ассоциативно – воображением создателей и слушателей музыки. Это делает «образ пространства», моделируемый в звучании, неуловимо разноплановым.

Предпосылки пространственных представлений в музыке заложены уже в самой специфике человеческого мышления. Исследуя композиционные закономерности словесных, художественных произведений, отечественный философ Ю.М. Лотман, например, констатирует, что для большинства людей признаки разных понятий, в том числе и предельно обобщенных, имеют пространственный характер, что «на уровне сверхтекстового, чисто идеологического моделирования язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств осмысления действительности» [4, с. 178]. Пространственный характер имеет и восприятие протекающих во времени событий как организованной последовательности, и сама память, которая восстанавливает такую последовательность, «как движение объекта, на который мы сейчас смотрим». Это «сейчас» – важно, поскольку для визуальных искусств существует только настоящее, а отсюда и обратное: конкретные звуковые реалии или их имитация, в частности звукопись, естественно рождает эффект происходящего не вообще, но в данный момент, «на глазах» [там же, с. 181].

Как явствует из исследований проблемы пространственного в музыке, данный континуум, проявляясь по-разному, так или иначе представлен в любом звучащем материале. Но художественный эффект возникает в том случае, когда элементы зрелищно – пространственного начала носят содержательный характер, заложены в концепции и затем воссоздаются в слушательском восприятии. А это – отнюдь не абсолютное, а индивидуальное свойство стиля. Так, например, сравнивая И.Ф. Стравинского с А. Шенбергом, М. Друскин подчеркивает, насколько существенна зрительность (зримый ряд) для музыки первого художника и, настолько она мало свойственна сочинениям второго, опирающегося в своих внемузыкальных связях на литературные основания [3, с. 79].

Какие же черты пространственных представлений наиболее важны для рождения эффекта театральности? Вот некоторые детали определений искусства

театра: представления в лицах, живые картины, взаимоотношения людей, на глазах творимая жизнь. Исходя из них, важнейшим с позиции зрелищного начала оказывается, с одной стороны, своеобразное присутствие человека, с другой – состояние действия, динамики движения.

Первое ведет к персонификации звучаний. Отталкиваясь от понятия персонажа как «образа» с признаками человека, подчеркнем, что собственно «человеческое» в данном случае, естественно, условно. Речь не идет об изображении кого-либо, об иллюстративности программного порядка, но о явственно вычленимых из музыкального текста индивидуализированных элементах, за которыми угадываются портретные черты, живой характер или маска, некая действенная ситуация с рядом участников, и о способности этих элементов выделяться, как бы «жить своей жизнью» внутри общего звукового потока.

Вопросы персонификации непосредственно связаны с проблемой тематизма. Из двух основных функций тематизма: представительской (репрезентирующей) и развивающей – для возникновения эффекта персонификации необходимо преобладание первой из них; более того, с точки зрения театральности последующая роль того или иного материала в развитии целого не имеет значения – эстетика «показа» опирается прежде всего на броское предъявление звуковой идеи [2, с. 100].

Репрезентативные свойства определяются степенью индивидуализации материала. Если рассматривать каждое тематическое образование как единство конструктивной и смысловой сторон, то именно через смысловую сторону постигаются его индивидуальные свойства, его обособленность в контексте данного произведения и за его пределы. Но, как известно, средства индивидуализации отработывались постепенно, в процессе исторического развития.

Начиная с И.С. Баха, который, видимо, первый ощутил эстетико – содержательную силу тематизма, неразрывную связь между темой как строительным материалом формы и образом, заключенным в ней, последующие

музыкальные эпохи в разной степени углубляли эту тенденцию к индивидуализации, изыскивая новые средства и свежие приемы.

Тематические структуры представляют собой сложный организм. Его «составляющие»: звуковысотная организация, лад, ритм, тембр, фактура, динамика, артикуляция и т.п. – могут находиться в разных соотношениях, что и определяет «лицо» темы. Исходя из принципа главенства какого-либо тематического элемента, Е.А. Ручьевская, например, разделяет тематические структуры на шесть групп: на темы доминирующие, в которых оказываются ладовые тяготения и звуко-высотные отношения, мелодические темы, где особо важен звуко-высотный контур, ритмические, гармонические, тембровые и сонорные темы [5, с. 103]. Хотя в данной группировке автор исходит из возможностей развития, констатируя наибольшую «чувствительность» господствующего элемента «ко всякого рода изменениям», на нее можно взглянуть и с другой позиции. Чувствительность элемента к изменениям говорит о восприятии его как некой постоянной для данной звуковой идеи как константы. А константность нередко связана с предметностью образов музыки.

Из названных типов тематизма с позиции протееатральной персонификации прежде всего следует выделить тематизм тембровый. Во – первых, потому, что тембровая сторона инструментальных звучаний уподобляется интонированию человеческих голосов, а сама красочность тембров, тембровая характерность, опять же аналогично речевому интонированию, способна отражать внутренние свойства характера.

Во-вторых, потому, что процесс индивидуализации особенно активизировался в области трактовки тембра, причем именно в музыке программной, концертной, связанной с театральностью в широком понимании слова, – то есть в интересующей нас жанрово-стилистической сфере.

Персонификация инструментальных тембров в концерте для оркестра – явление типичное. Темброво-колористическая изобретательность естественно влечет за собой стремление трактовать инструменты как характеры, «действующие лица», главные или эпизодические. Благодаря персонификации усиливается репрезентативная функция тематизма, а отсюда и

репрезентативность сочинения в целом. Более того, могут возникать своего рода внутренние взаимоотношения персонифицированных тембров, тесно связанных с концепцией сочинения.

Традиционное для концерта преимущество солиста в данном сочинении приобретает специфический характер. Солирующая скрипка абсолютно господствует, но ее пространственные напряженные монологи не просто противостоят остальной звуковой стихии, а вступают с ней в более сложные отношения. Часть инструментов камерного оркестрового состава (где все в некотором роде также солисты – персонаж, но «второй величины») словно подчиняется магии и «пафосу убеждения» главного тембрового действующего лица, интонационно сближаясь с ним, другие пребывают во враждебно – конфликтном состоянии. К первым относится весь струнный состав, ко вторым – духовые инструменты, многочисленные ударные и рояль. Особая роль принадлежит контрабасу, партия которого наиболее индивидуализирована: его собственные монологи, диалоги с солистом и их конфронтации образуют внутри сочинения как бы самостоятельный пласт музыкального действия.

Драматургия отношений солирующей скрипки со струнными инструментами, с контрабасом и с ударными и духовыми определяет в этом концерте драматургию и композицию целого. И хотя главенство солиста, казалось бы, обусловлено избранным жанром, вся логика трактовки инструментов исходит из принципа ансамблево-концертного музицирования, где все важны, а солист – лишь первый среди равных.

Но не только собственно концертный жанр влечет к тембровой персонификации. Например, Второй концерт для фортепьяно с оркестром (с-мoll) С.В. Рахманинова, стоящий по трактовке инструментального развития на уровне оркестрового симфонического полотна, где господство широко понимаемой театральности способствует тембровой персонификации многих тематических образований. Особая миссия и роль С.В. Рахманинова заключалась в том, что он в сложном и противоречивом Серебряном веке продолжал традиции великих реалистов, своих предшественников: А.С. Даргомыжского,

П.И. Чайковского, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского. Все его произведения, выросшие из недр православного сознания общества, независимо от жанра несут образы «русской идеи», «законов Собора», «русской правды» и мучительные думы о России. Опасение и тревога за будущее родной земли заставили композитора искать опору в коренных традициях и устоях русской культуры, веками наработанных и вобравших в себя все лучшее, на чем стояла Русь. Каноническое слово, синергичность, элементы храмового действа по сути озвучивали идеи высшего порядка – планетарного смысла как желаемые ориентиры в организации социума.

Идея Всеединства в музыке Рахманинова представлена в виде мистического опыта единства всего сущего, «растворения» его в этом единстве как идеального состояния. Подобное состояние и есть прямой путь через любовь и веру к Богу, чтобы узреть его доброту. Трактую философскую идею Всеединства (Я и Бог – все едино) по-рахманиновски, можно признать, что она является неким предвосхищением общего онтологического принципа Соборности, где находят свое применение такое утверждение: каждое тождественно всему и Единому. Ибо Все есть Одно и Одно есть Все. Красота, Любовь как абсолютные ценности концепции Всеединства являются проявлением истинной духовности рахманиновской философии.

Среди подобных «ролей» в качестве одной из главных выделяется линия тембра фортепиано, которая на протяжении оркестровой партитуры выступает как бы в разных обликах, способствуя среди прочих средств целостности многоконтрастного звукового полотна. Столь важную роль тембра фортепиано можно объяснить рядом причин. Прежде всего это связано с идейным содержанием и философской мыслью художника: предчувствие революционных событий и преобразований в обществе влекут за собой многие конкретизирующие «время и место» действия звуковые приметы, в том числе и «мотивированные сюжетом». Идеи фатальности, неизбежности, предчувствие катастрофы, предначертанности всегда преследовали композитора. Образ православной Руси, «образ храма» трактуется художником как образ душевного обновления и просветления. Истоная привязанность к «колокольному» (как

звукоизобразительному приему) стала, по словам исследователей его творческого наследия, одной из основ его звукосозерцания.

Но одновременно фортепиано (наряду с прочими симфоническими инструментами, кажется, особенно значительными для данного сочинения) становится знаком активного действия, мужественного, волевого начала, что является образной доминантой произведения С.В. Рахманинова. Эффект персонификации достигается наряду с тембровым и тематизмом сонорным (колокольность), являющимся, по сути, усложнением того же принципа. Разница здесь лишь в том, что при господстве сонорного начала на смену чистой музыкально – звуковой краске приходит смешанный звуковой комплекс в своей специфической, неповторимой характеристичности: индивидуальность сонорного материала определяют прежде всего фактурные особенности, а также громкостная динамика, артикуляция. И если восприятие индивидуальной выразительности тембра обусловлено в большей степени опытом музыкальным, то выразительность образов сонорных ведет свои корни от прямых жизненных конкретно – чувственных ассоциаций. Кроме того, звучание чистого тембра одного инструмента содержит в себе элемент личного начала (некая репрезентация индивидуума), тогда как сонорное «пятно» скорее воспринимается подобно фону или, при активной подаче, некой действенной массы. Хотя струнные инструменты делятся на обладающие определенной высотой звучания и не обладающие ею, мелодико-интонационное начало в материале, преподносимом даже первыми из них, как правило, не является определяющим. Главная роль с точки зрения образной характерности принадлежит мелодии, тембру и колокольности.

Ярко выраженная тембро – сонорная персонификация материала может не только вносить эффект театральности в отдельные моменты музыкального развития, но и принимать на себя ведущую роль в становлении звуковой концепции.

Приведем другие музыкальные иллюстрации из сокровищницы творчества Рахманинова в подтверждение нашего герменевтического анализа: «Всенощное

бдение», «Литургия св. Иоанна Златоуста», симфоническая поэма «Колокола». Здесь прослеживается антиномия антииндивидуалистичности – Соборность как философская универсалия, проявленная в музыкальном наследии мастера. Черты Соборности мы находим прежде всего в крупных хоровых и ораториальных произведениях С.В. Рахманинова, связанных в большинстве своем с истоками древнерусских распевов, многоголосным хоровым стилем, со свободным движением голосов, вырастающих из основного напева и варьирования отдельных его попевок. Проявление Соборности в хоровой музыке – религиозный коллективизм. Соборность трактуется как антииндивидуалистичность. Единство в разности, полихромия, полифония. Соборность – максимальное единство при большом многообразии. Это антиномичность мужественная и жертвенная, раскрывающая потаенные стороны русской души. В ней нет узости и ограниченности, которую мы встречаем в западной музыкальной культуре. Исток соборного мышления Рахманинова – органическая связь свободы и единства. Признание объективности Высшей Правды – свобода, равенство, братство. Хор (хоровая партитура) воспринимается художником как символ единомыслия и единодушия, это чувственное ознаменование соборного единения. Во «Всенощном бдении» наблюдается синестезийный комплекс художественных образов, здесь заключена идея коллективной личности, Воскресение Христа. Эсхатологизм – восхождение к невидимому Граду, колокольность, тема Dies Irae. Чередование сольных и хоровых сцен как иллюстрация идеи соборности. Творение Добра в России должно стать общим делом, проявлением подлинной соборности православных людей в России, как убежденно считал сам Рахманинов.

Для эффекта персонификации необходимо мгновенное воздействие материала именно в нужном значении, возможность сразу вычленив тематический элемент из контекста, охватить его как некое самостоятельное целое. Это достигается с одной стороны афористичностью, лаконизмом звукового образования вплоть до одного звука. Содержание каждого персонифицированного музыкального образа множественно. Вне конкретной

программы или определенного зрительского ряда персонифицированный материал способен вызвать целый комплекс представлений. Это ведет к образной концентрации, насыщенности, возможности слушательского домысливания и дослушивания – характерным свойствам музыки, опирающейся на принципы театральности.

Если персонификацию можно рассматривать как музыкальный знак участника действия, то знаком самого действия, движения в музыке становится иное явление, которое определяется как пластичность.

Понятие пластичности действия сегодня очень актуально в искусствоведческих работах. Им широко пользуются в самых различных ситуациях в связи с изобразительным искусством, архитектурой, театром, искусством кино, музыкой. В частности, говорится о пластичности той или иной мелодии, темы и даже целой композиции.

В понятии пластики, театральной пластичности неразрывно слиты пространственное и временное начала. С позиции первого, пластичность охватывает объемные пространственные формы, переданные в движении, надбытовом, визуально – выразительном, поднятом до уровня художественного обобщения. С позиции второго, временного начала пластичность есть процесс, организованный в пространстве. Через моделируемый «образ движения», через пластичность музыка переводит пространственное во временное.

Связь музыки с движением имеет глубокие корни. Двигательное начало в музыке – столь же неотъемлемое ее свойство, как высотно-интонационная основа, хотя в разные времена, в разных стилях и жанрах двигательно–моторная стихия имела различный удельный вес и выразительную нагрузку в контексте целого.

Тем не менее «образ движения», воспринимаемый в звучании, имеет достаточно опосредственные связи с реальностью. Промежуточной формой оказывается мир движения, уже поднятого до уровня художественного обобщения, и только между ним и музыкой рождается контакт, влекущий к взаимодействию систем и транспортированию языка.

Таким образом, художественная форма, создаваемая на языке движений, и есть пластичность зрелищно-театральная. Транспозиция языка в этой образности в искусство звуков приводит к тому, что мы вкладываем в понятие музыкальной пластичности.

Пластичность – наиболее старый прием театральности в музыке. Именно она протягивает нити связей из прошлого в настоящее, в частности от искусства барокко через классический симфонизм и романтическую программность к современности.

Пластичность предполагает, что «образ движения» в материале господствует, стихия моторики отводит на второй план остальные элементы выразительности.

Как известно, ритм в музыке представляет ее временную организацию, то есть является свойством неперенным и абсолютным. Хотя все существующее в пространстве также пребывает и во времени, только движущееся в пространстве позволяет временное течение зафиксировать. Создавая «образы движения», ритмическое развитие в музыке изначально преломляет качества объективного мира, имея возможность обогащения и усложнения их практически до бесконечности в зависимости от художественного замысла.

Возникновение эффекта пластичности в музыке определяют прежде всего два основных свойства ритма: пульсацию и акцентность. Под пульсацией подразумевается четко проявляющаяся в тексте ритмическая последовательность равновеликих единиц. Пульсация членит бесконечный временной поток на равные отрезки, придавая движению поступательный характер. Пульсация не всегда открыто и последовательно проводится на всем протяжении сочинения или фрагмента, воплощающего один тип движения. Самым важным оказывается «задать тон». После определённого периода «показа» пульсирующий ритм как бы входит в подсознание слушателя, и тогда пульсация может на время выключаться или прятаться в плетениях голосов. В четко выраженной пульсации проявляется моторное начало. Однако это – передача движения вообще, некая звуковая временная канва определенной скорости и интенсивности, на основе которой могут возникать бесконечно

разнообразные пластические узоры. Такие узоры создают акцентность как ритмическое развитие «по канве». Без пульсации неповторимый «образ движения», заключенный в музыкальном произведении, воспринять невозможно. Вне акцентности он не будет «неповторимым и значимым». Во взаимодействии и игре ритмических пульсаций и акцентности каждый раз рождается свой пластический эффект, новый момент понимания. Соотношение пульсации с одной стороны и акцентности с другой уподобляется образным антиномиям типа объективное – субъективное; общее – индивидуальное; естественное, реальное – художественное, вымышленное; однозначное – многозначное; стабильность – мобильность; импровизационность, непреднамеренность, неожиданность.

Акцентность – неотъемлемое свойство временной стороны музыки, хотя степень ее проявления в тексте, как известно, может быть различной. В музыке, содержащей пластическую образность, роль акцента непременно велика: именно благодаря ему фиксируется внимание на временном потоке, воплощаемом пульсацией, обрисовывается индивидуальный тип движения от равномерного, упорядоченного до резкого, импульсивного. Акцентность может вести к регулярной и нерегулярной метрической основе, с соответствующим каждому типу кругом выразительных возможностей. Акцентность разбивает «бесконечную» ритмическую линию пульсации на отрезки, внутри которых, словно в микромире, действуют обычные закономерности метро – ритмической выразительности. Эти отрезки становятся пластическими интонациями ритмопластического текста. «Образ движения» тяготеет к периодичности: чтобы предлагаемый тип движения мог вывести на уровень художественного обобщения, его надо «показать» не одним жестом, деталью, а в развитии соответственно принципу пластичности. И сама пульсация основывается на повторности. Так, благодаря тенденциям к повторности рождается характернейший прием пластичности в музыке – *ostinato* (непрерывно повторяющийся бас). Причем с позиции пластичности сюда следует отнести любую периодичность от типических

кратких ритмо-формул до индивидуальных образований любого уровня сложностей. Пластический эффект при многоплановой ритмической игре непременно возрастает.

Эти планы могут выглядеть следующим образом:

1. Ритм пульсации;
2. Ритм акцентов пульсации;
3. Микроритмические структуры дроблений, единицы пульсации;
4. Ритмические контрапункты к пульсации со своей, возможно достаточно сложной организацией.

Но возрастает он при условии, что эти ритмические структуры воспринимаются так, что они не сливаются в нерасчленимую массу. И особенно существенной для эффекта пластичности оказывается закономерность: чем насыщеннее ритмическая ткань, тем важнее выявление основной пульсации, стержня. «Образ движения» в таком тексте усложняется, становится многозначным, индивидуализированным. Нет прямой связи между пластичностью и персонификацией. Такая связь может возникнуть, но не является обязательной. Раз отсутствует сюжет, то нет и определенного действия, совершаемого кем-то определенным. Есть знаки того и другого – «образ действующего» и «образ действия», движения. Персонификация и пластичность различно отражают закономерности зримо-пространственного мира. И каждая из них по-своему преломляет эти закономерности в искусстве звуков – музыке.

Эстетика представления влечет за собой в музыку игровую стихию. Но пути претворения этой стихии в искусстве звуков оказываются достаточно сложными. Главное свойство игры – амбивалентность (двойственность) играющего, который одновременно пребывает как бы в двух ипостасях: реальной, «серьезной» и условной, игровой, «потешной». Утрата ощущения двуплановости происходящего аналогична прекращению игры, причем это в равной мере относится и к «играющему», и к «воспринимающему» игру. Опираясь на игровое начало в сценическом действии, театр представления достигает эффекта отстранения множеством различных средств.

Мобильный тип музыкальной культуры XX столетия изменил отношение к языковым средствам, утратившим единый канон. Восприятие новаций в сфере языка в качестве «нарушения» практически невозможно, любой прием в отдельности допустим и не воспринимается ни как норма, ни как отклонение от нее.

«Моделью» может быть и конкретный исторически сложившийся музыкальный стиль, например, барокко или классицизм, романтизм или экспрессионизм, и стиль одного композитора, стиль конкретного жанра «серьезной» или «легкой», развлекательной, бытовой музыки, а также, например, фольклор различных национальных корней.

Игровая стихия в композиторском творчестве способна реализоваться на основе таких стабильных стилистических моделей. Заимствованные «извне» и четко воспринимаемые слушателем, они выступают в роли знакомого, «привычного» как «естественного», которое кладется в основу игры.

Игра как вид деятельности существует в двух формах: состязание и подражание. Стилизация, опираясь на подражание, имитацию, имеет ярко выраженную игровую природу, универсальную для всех художественных сфер.

В стилизации всегда заключена амбивалентность игрового состояния. Хотя воссоздание избранной модели при стилизации предполагает, что внутренне «я» композитора спрятано, оно все равно присутствует «за кадром», обнаруживая себя в авторской позиции, в отборе идей, средств, в манере их подачи.

Полноценный художественный эффект при стилизации или заимствованном тематизме требует непременно восприятия слушателем амбивалентности звучащего. Если же воспринимается однозначно лишь то, что слышится, без осознания специфичной условности преподносимого, то «игры ума» слушателя не включаются и какие-то очень важные стороны авторского замысла остаются нераскрытыми перед ним вовсе. Игровое начало в музыке опирается на «показ со значением». Хотя ни та, ни другая сторона амбивалентного состояния не нуждается в вербализации, точнее – в однозначной

конкретизации, двойственность звучащего заключает в себе главный выразительный эффект.

Игровая стихия, реализуясь на уровне материала путем раздвоения звучащего на слышимое и воображаемое, «путем показа со значением», открывает возможность для проникновения в музыку комического. Если искусство переживания не стремится к комическому, то, напротив, связь комического с искусством представления самая прямая – это связь естества.

Новейшее время ознаменовалось переворотом в отношении музыки к комическому. На гребне мощного возрождения игровой стихии в культуре и художественном мышлении, уже обретя высочайшее мастерство в отражении и отображении сложных и разноречивых процессов бытия, испытывая огромное воздействие иных художественных систем и прежде всего, зрелищно – театральных форм, музыка практически заново осваивала этот канал. Никогда ранее она не знала столь сильного вторжения комического в его разных формах.

Как известно, эффект комического основан на конфликте между привычным, естественным, правильным, то есть идеальным, и в то же время его нарушением. Многообразные формы комического зависят от того, что и как осмеяно, а именно: каков объект осмеяния и сколь велик контраст между ним и его воображаемым идеальным прообразом. Это может быть пародия, карикатура и, наконец, гротеск – преувеличение и заострение огромной силы, способствующие созданию образов за гранью реального – условных, фантастических.

В музыке, естественно, с давних пор главенствующее место принадлежит приему пародии – стилизации в «комической тональности». Неслучайно многочисленные примеры комического начала в музыкальной классике в основном связаны именно с ней. Объектом снижения, подражания с нарушением законов модели может оказаться известный ранее звуковой материал, конкретное произведение, определенный стиль или жанр, манера исполнения и звукоизвлечения, то есть явления музыкального порядка.

Гротеску принадлежит главенствующая роль в тех новациях в сфере комического, которыми отмечено музыкальное искусство XX века. Гротеск

характеризует прежде всего одна главная черта – парадоксальность, столкновение противоречивых начал. Но за внешним алогизмом и кажущейся ирреальностью преподносимого в гротесковом высказывании всегда скрывается железная внутренняя логика, определяемая сверх-идеей – тем мирозерцательным началом, ради утверждения которого разворачивается вся «фантазмагория».

Обратившись к гротеску, музыка была вынуждена искать такие средства для воплощения негативных сторон бытия, такие звуковые образы, которые бы ясно воспринимались слушателем в необходимом ключе.

Музыкальный гротеск обусловлен рядом характерных признаков в звуковом материале, создающих впечатление парадоксального, противоречивого, образного, емкого и многозначного. Не все из них могут быть в равной мере представлены в каждом тексте, несущем в себе гротескное начало, но в целом они охватывают основные стороны понятия:

1. Парадоксальность в несовместимости представляемого и подразумеваемого, когда то, что утверждается, – броско, убедительно, навязчиво показывается. (Это – первооснова гротеска, рождающая иронический или саркастический тон).

2. Парадоксальность появления музыкального материала, неуместного в данном контексте. (Например, вульгарное, примитивное, «бытовизмы», цитированные или стилизованные как знак пошлости, бездуховности и т. п. в музыке высокого жанра, связанного по традиции с возвышенно – углубленным отражением коллизий бытия – опера «Нос» Д.Д. Шостаковича, опера «Игрок» С.С. Прокофьева);

3. Парадоксальность благодаря острой пародийности материала, резкой деформации знакомого, понятного, либо непосредственно представленного перед этим звукового образа;

4. Парадоксальность в силу несовместимости внутреннего содержания момента и формы подачи образа. (В музыке гротескные эпизоды подчас принимают форму зрелищного пластического действия – танца, галопа, марша,

нередко утрированного до карикатурного. Когда в центре гротескной концепции оказывается человек как противоречивый микромир, появляется еще один важный элемент гротеска – маска. (Например, балет «Петрушка» И.Ф. Стравинского, балет «Болт» Д.Д. Шостаковича).

Маска – один из древнейших мотивов народной смеховой культуры. С позиции театральности маска – условный образ, персонаж, в котором за подачей одних человечески черт может скрываться совершенно иной смысл и характер, способный войти в резкое противоречие с внешней формой.

Принцип нарушения естественного может проявлять себя также на уровне процессуальном в самой организации развертывания во времени. В качестве важного свойства театральности обычно упоминается эффект неожиданности, непредсказуемости действия, реализуемый в приемах, нарушающих логику в последовательности.

Контраст последовательности расчленяет поток на самостоятельные этапы, в результате которого показ сгустка разноплановых событий отходит от реального течения жизни. Для музыки данное «нарушение естественного начала» должно быть особенно характерным в силу ее временной природы.

С точки зрения контраста, театрально – игровое начало на процессуальном уровне проявляется в том случае, когда сопоставление материализует свойственную игровой ситуации амбивалентность. Сопоставляемые звукообразы в этом случае находятся между собой в сложной связи: с одной стороны, они неразрывны, будучи элементами амбивалентного целого, с другой – пребывают как бы в разных планах, в разных пространственно – временных потоках, выражены разными языками, несовместимы и в то же время совмещены. И это способствует отстранению.

Игровое состояние на процессуальном уровне связано с присутствием неких параллельных линий и окружностей, которые взаимно отстранены и не соприкасаются друг с другом.

Процессуальное художественное произведение пребывает в трех временных измерениях. Первое, оправдывающее его строгое отнесение к временным художественным формам, – реальное (онтологическое) время.

Второе – иллюзорное время, моделируемое автором, определяется как художественное (гносеологическое, концептуальное). Третье, обусловленное внутренними свойствами воспринимающего, его опытом, воображением, темпераментом – психологическое (перцептуальное время).

Художественное воссоздание потока сознания, двустороннее движение во времени, параллельное разновременное действие и т. п. получили богатое освещение в литературе, театре и кинематографе.

Но и музыка XX века уже в результате внемзыкальных влияний особым образом отразила ту же идею парадоксальных смещений (порой с явной долей эклектики), движения во времени. Это сделала полистилистика. Связь полистилистики с театральностью, с игровой стихией очевидна. При опоре на стилевой тематизм в ней имеет место намеренная репрезентация элементов чужого стиля, игровая по своей сути, «показ со значением».

Полистилистика основывается на преднамеренном, ясно фиксируемом стилистическом контрасте внутри сочинения, будь то «свое» – «чужое» или «чужое» – «чужое», но главное – разное, казалось бы, несовместимое и все же совмещенное.

Стиль – явление историческое, он отражает в себе целостное восприятие эпохи, индивидуальность конкретной личности, специфику национального мышления. При обращении композиторов к полистилистике ими движут внемзыкальные мотивы, родственные драматургически – режиссерским. Они оперируют избранными материалами как символами, как персонажами музыкального действия. Противопоставляя, сталкивая разностилистический материал в единой концепции, композитор словно приглашает слушателя на спектакль, где действующими лицами становятся эти знаки времени, несущие в себе сложный круг образных ассоциаций. «Показ со значением» делает предметом внимания само взаимодействие мироощущений, реально разобценных во времени и пространстве.

Мирозерцательное значение такой игры, смысл «показа», лежит за пределами текста. Игра музыкальными стилями оборачивается игрой во

времени, игрой со временем, смыкаясь в этом с другими художественными системами настоящего.

В несколько ином плане игровая стихия реализуется и в других видах свободного обращения со временем, когда музыкальное развитие, опираясь на неожиданное, непредсказуемое, также пребывает в русле игрового состояния. Подобный эффект создает широко понимаемая импровизация. Теория игры выделяет два типа игрового поведения: подражание и состязание.

Подражание – основа театральности, лицедейства, направленного к «показу со значением», когда за изображаемым угадывается идеальная модель. Иное в состязании – здесь в центре внимания находится особая форма самовыражения, самосовершенствования.

Импровизация, пишет Бирюков С., – один из древнейших видов творчества. Его истоки восходят к синкретическим художественным формам, ко времени, когда содержанием художественного высказывания становилась непосредственная чувственная реакция на конкретные образы окружающего мира. Иными словами, сиюминутность, неожиданность и переменчивость образов, на которых фиксируется внимание и которые служат отправной точкой эмоционально наполненного движения, с одной стороны, и непрерывность свободного развертывания, погруженного в атмосферу игры – соревнования, с другой, охватывают в общем плане важнейшие стороны импровизации [1, с. 57].

Еще одной важной формой проявления игрового начала, помимо свойств материала и процессуальной стороны развертывания, является совмещение нескольких самостоятельных художественных пластов (актерская игра, музыка, пение, танцы и т. д.) в синтетической партитуре – своего рода одновременный контраст разных языков условности. Настройка на один «код условности» смягчает игровой эффект, поскольку благодаря адаптации восприятия возникает иллюзия реальности, естественности. Многостильность, полижанровость, сложный конгломерат различных приемов могут стать одним из средств броского театрально-игрового воплощения замысла.

Главное средство игры – отстранение. Главная цель – разбудить воображение, дать возможность за алогизмом увидеть скрытую логику, через

иносказание, через множественность возможных прочтений, сложным ассоциативным путем «обрести» ту «бессвязную связь», которая ведет к осмыслению.

Дух игры, гротескной или ритуальной, исполненной юмора или трагедии, празднично – импровизационной или философски – насыщенной, напряженной, отражающей сложные коллизии бытия, – в разной мере и в разных оттенках пронизывает музыку, связанную с театральностью. И вершит эту игру автор – композитор и режиссер в одном лице.

Театральность в музыкальном искусстве в конце XX – начала XXI вв. своей значимостью естественно должна привлечь к себе научный интерес. Предпринимаемая разработка ее теории и эстетики призвана лишь частично его удовлетворить, оставляя открытыми или даже незатронутыми массу интереснейших вопросов. Много великолепных примеров для обоснования отдельных положений предлагают сочинения классиков конца XX – начала XXI вв.

#### **Список использованной литературы**

1. Бирюков С.Е. Импровизационность в музыке. – М.: Музыка, 1977.
2. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978.
3. Друскин М.С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – М.: Советский композитор, 1974.
4. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII–XIX века). – СПб: Искусство, 1994.
5. Ручевская Е.А. Классическая музыкальная форма. – СПб.: Композитор, 1998.

УДК 791

### **ОБРАЗ ШУРИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ГАЙДАЯ**

**Шумов Максим Владимирович**

старший преподаватель кафедры кино-, фото-, видеотворчества,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевск

Россия, г. Омск,

e-mail: [mvshumov@mail.ru](mailto:mvshumov@mail.ru)

© Шумов М.В.

*Аннотация.* Шурик — это не просто имя, не просто роль, это явление, образ, созданный кинорежиссером Леонидом Гайдаем в середине 60-х годов прошлого века, умело используемый им на протяжении всего творческого пути и воплощенный на экране разными актерами. В данной статье рассмотрены характерные черты образа Шурика в фильмах Л. Гайдая.

*Ключевые слова:* Леонид Гайдай, Чарли Чаплин, образ Шурика, Александр Демьяненко, Дмитрий Харатьян.

В начале 1964 года после успешных короткометражек «Пес Барбос и необычный кросс» (1961 г., реж. Л. Гайдай) и «Самогонщики» (1961 г., реж. Л. Гайдай) Леонид Гайдай берет за новую работу — он собирается ставить комедию по сценарию Мориса Слободского и Якова Костюковского «Несерьезные истории» (в 1965 г. на экраны выйдет фильм «Операция «Ы» и другие приключения Шурика»). В фильме три новеллы объединены одним героем — чудаковатым Шуриком, который влипает в переделки, но выходит победителем.

В первоначальном варианте сценария Шурик был Владиком. Но цензоры рассудили по-своему: Владик — это Владлен, Владлен — это Владимир Ленин. Нехорошо называть героя эксцентрической комедии именем вождя мирового пролетариата. Проблем на этой почве у режиссера с цензорами не возникло, и Владик быстро переименовался в Шурика. На самом деле Гайдаю было совершенно неважно, как будут звать главного героя, но было очень важно придать его имени уменьшительно-ласкательный оттенок. Так, вместо Шурика вполне мог появиться Костик, Славик, Эдик или даже Лёнчик.

На роль Владика (Шурика) пробуются Александр Ленков, Виталий Соломин, Сергей Никоненко, Евгений Жариков, Владимир Коренев, Геннадий Корольков, Иван Бортник, Валерий Носик, Всеволод Абдулов, Алексей Эйбоженко, Борис Амарантов, Александр Збруев, Олег Видов, Андрей Миронов

(с последним велись только переговоры). Однако никто из претендентов режиссера не устраивает. И неслучайно – Гайдай не видит в них себя. Экранный образ Шурика он буквально лепил из собственной правды характера – застенчивый, скромный, нелепый, не умеющий общаться с девушками Лёнчик. «Это его точная копия, — рассказывала жена режиссера Нина Гребешкова, — от походки до жестов. Леонид мечтал создать положительного персонажа — немного нелепого, но доброго очкарика» [1]. Родные Гайдая отмечали, что «Шурик обладает некоторыми его качествами, такими, как доброта, отзывчивость, готовность в любой момент прийти на помощь и пренебрежительно относиться к деньгам и вообще к материальной стороне жизни» [1].

На пробах Гайдаю рассказывают о неизвестном артисте из Ленинграда Александре Демьяненко. Жизнь Демьяненко изменилась раз и навсегда благодаря судьбоносной встрече с Леонидом Гайдаем. «Приклеившийся» к актеру образ Шурика не даст ему потом сыграть те роли, о которых он мечтал, но в его творческой биографии останутся работы, по которым артиста будут помнить еще долго. Александр Демьяненко в образе Шурика был даже внешне похож на Гайдая. Отметим, что артист был малообщительным и замкнутым человеком, и ему было очень непросто сниматься у знаменитого комедиографа, так как на площадке всегда было очень шумно — все шутили, смеялись, капризничали, а иногда даже и ругались. Сценарий так понравился Демьяненко, что он даже согласился сменить цвет волос. Из жгучего брюнета он превратился в пепельного блондина, что, по мнению режиссера, придавало образу Шурика комичности и несерьезности.

Вторым прообразом Шурика стал всемирно известный актер и режиссер Чарльз Спенсер Чаплин. С детства Леониду Гайдаю очень нравилось кино, более всего – кинофильмы с участием Чарли Чаплина. Каждое воскресенье он приходил на самый первый киносеанс с участием Чаплина, в конце фильма прятался под сидениями в кинотеатре, чтобы переждать перерыв между сеансами и посмотреть заново любимый фильм. Часто ему удавалось проделать

это несколько раз. Леонид Иович всегда считал своим учителем Чарли Чаплина и многое у него перенял [1]. По мнению Гайдая, «в картинах Чаплина всё из жизни, ничего придуманного нет» [3], именно эту формулу он старался применять и в своем творчестве. Так, новелла «Напарник» из фильма «Операция «Б!» и другие приключения Шурика» почти полностью повторяет фильм Чарли Чаплина «Тихая улица» (1917 г.). Наслушавшись религиозных проповедей, герой Чаплина решает «творить добро на всей Земле» и поступает на службу в полицию. Его сразу же направляют патрулировать самый неблагополучный район, куда ни один нормальный полицейский и носа не сунет. Но Чарли как всегда с блеском справляется с поставленной задачей, усмиряет грозу местных хулиганов, борется с наркоманами, и в конце фильма все бывшие «отбросы общества» чинно-благородно ходят в церковь. Гайдай экранизирует данный сюжет в советской трактовке: Великовозрастный хулиган Федя получает 15 суток административного ареста за драку в автобусе. Его отправляют работать на строительство жилого дома. На той же стройке подрабатывает студент Шурик. Прораб Павел Степанович назначает Федю к нему напарником. Федя начинает воевать с Шуриком. В финале сражения Шурик хитростью побеждает Федю и проводит с ним разъяснительную работу. На следующий день Федя с энтузиазмом готов отправиться на любую работу. В обеих историях четко прослеживаются параллели.

Следующим фильмом Гайдая становится «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1967 г.). Считается, что этот фильм является сиквелом «Операции «Б!» ...». Ведь если есть «Новые приключения...», значит, должны быть и «старые», коими как раз и являются новеллы «Напарник», «Наваждение», «Операция Б!». Однако сюжетного продолжения в новые приключения нет. Сам образ Шурика в новой картине не претерпевает серьезных изменений по сравнению с «другими приключениями...». Исключение же составляет лишь то, что недавний студент политехнического института из новеллы «Наваждение» почему-то вдруг устремляется на Кавказ собирать местный фольклор. В «Кавказской пленнице» еще сильнее прослеживается связь «Шурик – Гайдай». Так, героиню нового фильма, в исполнении Натальи Варлей

зовут Нина, подобно жене Леонида Гайдая актрисе Нине Гребешковой. «Шурик ухаживает за Ниной очень трогательно, а иногда нелепо, но точно так же, как когда-то Леонид Иович ухаживал за своей Ниной» [4].

В 1973 году на экраны выходит фильм «Иван Васильевич меняет профессию», одну из ролей в котором вновь исполняет Александр Демьяненко и его героя по-прежнему зовут Шурик. Однако от прежнего образа Шурика в этом фильме не осталось ровным счетом ничего. Во-первых, Шуриком его называет лишь его супруга Зиночка. Окружающие же его уважительно называют Александр Сергеевич. Во-вторых, место героя Демьяненко в фильме далеко не главное, в отличие от предыдущих картин. Здесь на первый план выходят образы царя, управдома Бунши и Жоржа Милославского. В-четвертых, меняется внутренний характер образа Шурика. Теперь он безупречный семьянин, зарекомендовавший себя ученый, инженер, у него появляется цель в жизни («Шурик, твоя машина тебя погубит!» - «Зиночка, моя машина меня прославит!»). В-пятых, с изменением внутреннего характера героя с легкомысленного на более серьезный становится неуместным эксперимент с окрашиванием волос актера Демьяненко в блонд. Поэтому в «Иване Васильевиче» герой Демьяненко появляется со своим настоящим цветом волос. Вместе с блондинистым цветом волос из внешнего образа Шурика уходят короткие штаны, длинные ботинки, крупного размера очки – в общем, все то, что сознательно создавало пародийное снижение образа интеллигента. Не говоря уже о том, что в оригинальной пьесе М.А. Булгакова «Иван Васильевич», по мотивам которой снят фильм, инженера Тимофеева (роль которого в фильме исполнил А. Демьяненко) звали Николаем.

Больше Александр Демьяненко в фильмах Леонида Гайдая не снимался [4]. «Иван Васильевич меняет профессию» – последний фильм режиссера, имевший оглушительный успех. Со следующей работы зрительский интерес к фильмам Гайдая по ряду причин неуклонно снижается.

«В изменившейся ситуации прежняя гайдаевская манера сочетания трюковых комедий с сатирическим зарядом действия и остро выписанными

характерами персонажей теперь оборачивалась беззубостью в социальной критике действительности и лишь внешним комикованием героев» [2]. Подсознательно зритель вновь хочет видеть новые приключения с Шуриком, а Госкино неявно акцентирует: «Зритель любит Шурика, ждет встречи с Шуриком, используйте Шурика».

Александру Демьяненко к этому времени уже было около пятидесяти лет. Разумеется, он не может сыграть привычного зрителю Шурика – прообраз молодого Гайдая и молодого Чаплина, да и время было уже не то. Требовался новый актер для образа Шурика. Им стал тогда начинающий, хотя уже достаточно известный актер Дмитрий Харатьян, знакомый зрителю по фильмам «Розыгрыш» (1976 г., реж. В. Меньшов), «Зеленый фургон» (1983, реж. А. Павловский) и «Гардемарины, вперед!» (1987 г., реж. С. Дружинина). Именно ему предстоит воплотить образ как бы «нового Шурика» в двух последних фильмах Леонида Гайдая «Частный детектив, или операция «Кооперация» (1989 г.) и «На Дерибасовского хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992 г.). Частный детектив Дима Пузырев и агент КГБ Федор Соколов – персонажи абсолютно гротесковые, своего рода обновленная версия знаменитого Шурика, помещенного в перестроечный и постперестроечный периоды отечественной истории. Абсолютно эксцентричный герой Шурик вместе с сатиричным Гайдаем высмеивают ценности нового времени, но делают это в старом формате классической комедии с постоянными веселыми догонялками, каламбурами, нелепыми падениями и, как говорят в кино, гэггами.

Однако зритель не принял нового Шурика. Поздний Гайдай всегда подвергался сильной критике от мягкой (мол, не то, не дотягивает мэтр до своих лучших работ), до жесткой (это комедии для ПТУшников). Новой комедии нужен новый герой. Но Гайдай не хотел искать героя нового, его вполне устраивал старый проверенный герой, созданный им 30 лет назад и теперь воплощенный актером Дмитрием Харатьяном, которого режиссер планирует снимать и в своих последующих фильмах. Однако смерть режиссера в 1994 году оставляет это идею неосуществленной.

В заключение считаем важным еще раз подчеркнуть характерные черты образа Шурика в фильмах Леонида Гайдая:

– прообразами Шурика являются два реальных человека – режиссер Леонид Гайдай и актер Чарли Чаплин;

– образ Шурика существует вне имени (Владик (Шурик), Дима, Феденька) и вне актера (Александр Демьяненко, Дмитрий Харатьян), что, на наш взгляд, делает его близким к фольклорным образам – дед, баба, солдат, богатырь;

– образу Шурика присущи эксцентричность, сатиричность, гротесковость;

– внутренние качества образа Шурика – наивность, трудолюбие, доброта, честь, отзывчивость, нежность, справедливость;

– внешней стороной образа Шурика является молодой возраст, блондинистый цвет волос, придающий образу комичность и несерьезность, нелепость в одежде и аксессуарах, активная мимика.

Леонид Гайдай на протяжении всего своего творческого пути снял порядка 20 фильмов. Но фильмы с участием Шурика навсегда останутся легендами отечественного кино.

#### **Список использованной литературы**

1. Добротворский С., И задача при нем... / С. Добротворский // Искусство кино. – 1996. – № 9
2. Зоркая Н. История советского кино / Н. Зоркая. – СПб.: Алетейя, 2005. – 544 с.
3. Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Гайдай Советского Союза / М. Пупшева. – М.: Эксмо. – 2002. – 448 с.

#### **Интернет-источник**

4. Леонид Гайдай. Энциклопедия отечественного кино. Режим доступа: [http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\\_dept\\_id=1&e\\_person\\_id=175](http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=1&e_person_id=175) (дата обращения: 10.09.2017)

---

# ФИЛОЛОГИЯ

УДК 8.80

## ФАМИЛИИ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ АБИТУРИЕНТОВ, ОБРАЗОВАННЫЕ ОТ ЕВРЕЙСКИХ ИМЕН

**Ермакова Ольга Львовна**

кандидат филологических наук,

доцент кафедры кино-, фото-, видеотворчества,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. С

e-mail: [zknwhl@rambler.ru](mailto:zknwhl@rambler.ru)

© Ермакова О.Л.

*Аннотация.* Из списков российских абитуриентов 2012-2017 годов, общедоступных в интернете, нами выделены и проанализированы русские фамилии, этимологически восходящие к антропонимам еврейского происхождения.

*Ключевые слова:* этимология; русские фамилии; еврейские имена.

Отыменной путь образования русских фамилий весьма продуктивен (Иванов, Петров, Сидоров...) [2, с. 256] Многочисленные русские фамилии могут быть образованы от самых разных по происхождению имен. Так, в наших материалах наряду с привычными и частыми для русских фамилиями Борисов, Владимиров, Дмитриев мы отмечаем такие своеобразные фамилии, как Автондилов Кирилл Владимирович, Алленов Илья Вячеславович, Алонзова Наталья Владимировна, Витовтова Алена Павловна, Губертова Владислава Александровна, Карлин Захар Валерьевич, Карлов Кирилл Викторович, Линдина Александра Николаевна, Патриков Евгений Николаевич, Рамонов Алан Юрьевич, Томазова Аксиныя Олеговна, Ференцев Павел Александрович, Францева Юлия Александровна, Францова Ольга Александровна, Хачиков

Владимир Сергеевич, восходящие к грузинским , армянским , английским, испанским, прибалтийским, немецким, итальянским именам. Как верно указывал крупнейший авторитет в области русской антропоники Б.О. Унбегаун, еврейские имена стали «источником многочисленных и разнообразных фамилий.» [2, с. 255].

Как известно, многовековая уникальная стабильность корпуса антропонимов – одна из специфических особенностей еврейского именаречения, один из факторов единства и аутентичности еврейского народа.

Давние и сложные взаимосвязи русского и еврейского народов, взаимовлияние иудаизма и православия отразились в том числе, с точки зрения филолога, в широком бытовании в современной России бесчисленных фамилий, этимологически имеющих отношение к полным и диминутивным формам распространенных еврейских по происхождению имен, о чем их нелюбопытные носители иногда даже не подозревают.

В качестве объекта изучения нами проанализированы около 200 тысяч фамилий абитуриентов 2012-2017 годов ряда вузов российского Урала, Зауралья и Сибири (Биробиджан, Екатеринбург, Пермь, Тюмень, Курган, Омск, Новосибирск, Томск, Красноярск, Кемерово, Хабаровск, Челябинск, Чита, Владивосток), из массива которых выделено около 300 фамилий интересующего нас типа приблизительно в тысяче предьявлений.

Мы считаем принципиально важным приводить полностью антропонимические формулы, то есть не только фамилии, но имена и отчества, чтобы убедиться с немалой степенью достоверности, что их носят русские, поскольку встречаются вполне «подходящие» по типу фамилии, однако мусульманские имена-отчества останавливают нас от включения данных антропонимов в наше исследование, например, Исаков Рамиль Фаттахович.

О более широкой распространенности фамилии может говорить присутствие в материалах как мужского варианта, так и женского (скажем, Авраменко Владислав Юрьевич – Авраменко Полина Андреевна), причем важно, что у однофамильцев могут отмечаться разные отчества, что явно свидетельствует о происхождении из разных семей. При наличии в наших

материалах обоих вариантов – мужского и женского – мы включаем их оба в приведенный ниже список. Встречаются, конечно, случаи уникального употребления той или иной фамилии (например, Абрашева Стелла Олеговна, мужской вариант фамилии среди обследованных нами российских абитуриентов не отмечен).

Необходимо упомянуть об особенностях еврейской фонетики и графики, без учета которых непонятным будет отнесение отдельных фамилий к интересующей нас группе единиц:

- отсутствие огласовок в записи еврейских имен, что приводит к вариантам Ашер-Ошер-Ушер, Авель-Евель, Давид-Довид-Дувид, Гита-Гота-Гута, Сара-Сора-Сура и соответствующим вариантам восходящих к ним фамилий;

- обозначение одной буквой разных звуков (Абрам - Авраам, Бенья - Веня, Самуил – Шмойло, Симон-Шимон).

Исходные еврейские имена обозначаются в дальнейшем тексте прописными буквами, затем следуют производные фамилии в алфавитном порядке.

К мужским еврейским именам восходят такие фамилии, как

ААРОН - Аронов Василий Владимирович - Аронова Ольга Владимировна  
- Аронович Валерия Константиновна - Арончикова Софья Игоревна - Аронскинд  
Александр Михайлович - Яронова Алена Алексеевна - Яроний Кристина  
Сергеевна - Яронский Серафим Михайлович.;

АВИГДОР - Вигдорович Аделина Алексеевна;

АВРААМ - Аврам Полина Алексеевна - Авраамов Иосиф Иакович -  
Авраменко Владислав Юрьевич - Авраменко Полина Андреевна - Аврамов  
Владислав Евгеньевич - Аврамова Ольга Юрьевна - Аврамчик Камила  
Александровна - Аврамчук Максим Владимирович - Аврамчук Дарья  
Антоньевна - Аврамченко Даниил Анатольевич - Абрам Ирина Анатольевна -  
Абрамейцев Максим Сергеевич - Абрамейцева Яна Александровна - Абрахин  
Тимофей Иванович - Абраменков Александр Владимирович - Абраменкова  
Екатерина Сергеевна - Абрамец Никита Александрович - Абрамец Елизавета

Алексеевна - Абрамцова Мария Андреевна - Абрамешин Владислав Владимирович - Абрамкин Евгений Викторович - Абрамкина Ирина Александровна - Абрамов Адам Иосифович - Абрамова Ольга Андреевна - Абрамовская Вероника Степановна - Абрамочкина Дарья Сергеевна - Абрамушкина Екатерина Евгеньевна - Абрамцова Мария Андреевна - Абрамченко Дарья Александровна - Абрамченкова Анна Сергеевна - Абрашева Стелла Олеговна - Абрашин Алексей Васильевич - Абрашина Наталья Михайловна - Абрашкин Илья Дмитриевич - Абрашкина Екатерина Павловна - Абрашко Владислав Александрович - Абрашнева Виктория Игоревна - Абрамзон Валерия Валерьевна - Абрахимов Иван Романович - Обраменко Раиса Сергеевна;

АВЕЛЬ - Абель Надежда Юрьевна - Эбель Алина Алексеевна - Абельцев Владислав Владимирович - Авелев Александр Николаевич - Евёлкин Семён Николаевич - Евелиович Игорь Валерьевич - Ефлина Галина Александровна - Явельский Матвей Витальевич;

АВЕНИР - Авинеров Даниил Владленович;

АЛОН - Алонова Руфь Александровна - Алонцева Елена Владимировна;

АЛТЕР - Алтер Татьяна Витальевна;

АСАФ - Асафова Влада Руслановна;

БЕНЬЯМИН - Беньямина Полина Аркадьевна - Беньяминич Виктор Абрамович - Бен Надежда Сергеевна - Бенко Антон Николаевич - Бенев Александр Константинович - Бенин Евгений Игоревич - Бенькин Никита Сергеевич - Беникова Ирина Вячеславовна - Беньков Сергей Романович – Беньковский Александр Витальевич - Беньковская Наталья Владимировна - Бенькович Алина Михайловна - Бенская Анастасия Андреевна - Бенченко Дарья Евгеньевна - Бенцева Екатерина Александровна - Вениаминова Анна Федоровна - Венин Александр Сергеевич;

БАРУХ - Барухов Андрей Андреевич – Борухин Владимир Сергеевич - Бер Дмитрий Юрьевич - Бер Татьяна Евгеньевна - Берко Александр Денисович - Берко Инна Александровна - Беркович Кирилл Николаевич - Берковская Дарья Юрьевна - Беркун Артём Александрович - Беркун Вера Олеговна - Берхин

Даниэль Леонидович – Берчинская Арина Тимуровна - Берло Диана Александровна - Берлов Денис Дмитриевич - Берлова Наталья Юрьевна – Берлович Анастасия Сергеевна - Берлев Владислав Сергеевич - Берлева Диана Юрьевна - Берлина Елена Борисовна - Берлюков Денис Николаевич – Берляков Денис Петрович;

ВЕЛВЛ - Волвенкин Алексей Александрович - Волвенкина Екатерина Артуровна - Волвенков Роман Валентинович;

ВОЛЬФ - Вольф Александр Давыдович - Вольф Алина Александровна - Вольфсон Даниил Владимирович - Вольфсон Анна Михайловна - Вольфович Алина Львовна - Вульфович Андрей Витальевич - Вульфович Ирина Дмитриевна;

ГАБРИЭЛЬ - Габриэль Анастасия Игоревна - Гавриков Александр Викторович - Гаврикова Анна Леонидовна - Гавриленко Анастасия Олеговна - Гавриленков Никита Алексеевич - Гаврилец Марина Сергеевна - Гаврилин Михаил Сергеевич - Гаврилишина Эмилия Валерьевна - Гаврилкин Сергей Сергеевич - Гаврилкина Диана Игоревна - Гаврилова Алина Павловна - Гаврилович Светлана Александровна - Гаврилькова Надежда Евгеньевна - Гаврильченко Никита Дмитриевич - Гаврин Николай Сергеевич - Гавритухин Глеб Андреевич - Гавричков Роман Владимирович - Гавричкова Александра Леонидовна - Гавришев Степан Алексеевич - Гавришева Анна Кирилловна - Гавришина Елизавета Игоревна - Гавришов Илья Николаевич - Гаврусев Денис Андреевич - Гаврушев Вячеслав Андреевич - Гаврюнин Евгений Константинович - Гаврюсов Александр Владимирович - Гаврютин Александр Сергеевич - Гаврютина Наталья Леонидовна - Гаврютченкова Анастасия Владимировна - Гаврюшин Дмитрий Александрович - Гаврюшина Екатерина Дмитриевна - Гаврюшкин Дмитрий Юрьевич - Гаврюшкина Любовь Алексеевна;

ГЕДАЛИЯ - Гедола Илья Васильевич - Годлин Иван Сергеевич;

ГЕРЦ - Герц Анатолий Константинович - Герцев Сергей Витальевич - Герцева Ирина Николаевна - Герцик Алексей Викторович - Герцик Яна Игоревна

- Герцовская Елена Станиславовна - Герчиков Максим Степанович - Герчикова Анна Дмитриевна;

ГИДЕОН - Гидеон Алеся Васильевна - Гидион Максим Олегович;

ГИЛЕЛЬ - Гилельс Кирилл Максимович;

ГИРШ - Гирш Михаил Сергеевич - Гирш Анастасия Витальевна - Гиршацкая Дарья Александровна - Гиршова Мария Валентиновна - Гершзон Даниил Вадимович - Гершман Ольга Андреевна - Гершкович Леонид Яковлевич - Гершун Михаил Алексеевич - Гришель Варвара Алексеевна;

ДАВИД - Давид Андрей Викторович - Давидов Григорий Яковлевич - Давидова Анастасия Михайловна - Давидович Олеся Андреевна - Давиденко Михаил Игоревич - Давиденко Виктория Марковна - Давидюк Анастасия Александровна - Давидович Артем Викторович - Давыдик Владимир Александрович - Давыдкин Иван Александрович - Давыдкина Любовь Алексеевна - Давыдков Герман Павлович - Давыдкова Анна Александровна - Давыдовская Елена Павловна - Давыданова Вероника Витальевна - Давыдович Максим Георгиевич - Давыдушин Даниил Андреевич - Давыдушина Мария Сергеевна - Давкина Наталья Александровна - Дабидзон Софья Евгеньевна - Дувидзон Дарья Михайловна - Дэвид Юлия Константиновна - Девидовская Анна Александровна - Довыдовская Яна Алексеевна - Довиденко Екатерина Константиновна - Довыденков Иван Викторович - Довыд Вадим Олегович - Додин Иван Николаевич - Додина Алина Сергеевна - Доденко Кристина Андреевна - Доденков Дмитрий Алексеевич - Дудушкин Андрей Григорьевич - Дудушкина Анна Игоревна;

ДАНИЭЛЬ - Данилин Александр Владимирович - Данилина Мария Владимировна - Даниличева Мария Сергеевна - Данилкин Егор Викторович - Данилкина Наталия Александровна - Данилков Владислав Александрович - Данилов Михаил Евгеньевич - Даниловцева Александра Александровна - Данилочкин Леонид Андреевич - Данилушкина Елизавета Владимировна - Данильцева Мария Дмитриевна - Данилюк Дмитрий Эдуардович - Данишкин Александр Алексеевич - Данькин Денис Вадимович - Даньшин Александр

Юрьевич - Данюкина Ирина Сергеевна - Данюшкин Вадим Владимирович - Даняева Дарья Юрьевна;

ЕВСЕЙ - Евсевлев Егор Сергеевич - Евсевьев Никита Николаевич - Евсеева Александра Львовна - Евсейкин Дмитрий Владимирович - Евсейчик Дмитрий Васильевич - Евсейчик Анна Васильевна - Евсивлеев Никита Евгеньевич - Евсиков Матвей Олегович - Евсикова Анна Сергеевна - Евсин Илья Николаевич - Евсюгин Иван Алексеевич - Евсюков Илья Борисович - Евсюкова Ирина Юрьевна - Евсютин Никита Владимирович - Евсюточкина Алеся Андреевна - Евсюхин Павел Алексеевич - Есин Александр Сергеевич - Евшель Екатерина Владимировна - Овсейчик Евгений Русланович - Овсейчик Екатерина Сергеевна - Авсейко Светлана Анатольевна - Осеева Вероника Сергеевна;

ЕЛИСЕЙ - Елезов Дмитрий Николаевич - Елесёнова Алена Сергеевна - Елесин Алексей Олегович - Елесина Елизавета Андреевна - Елескина Ольга Юрьевна - Елесютиков Илья Иванович - Елисейкин Олег Андреевич - Елисейкина Надежда Васильевна - Лисейцев Анатолий Александрович - Лисейцева Марина Александровна;

ЕФИМ - Ефиманов Роман Юрьевич - Ефиманова Карина Александровна - Ефимкин Даниил Сергеевич - Ефимкина Юлия Владиславовна - Ефимкова Наталия Валерьевна - Ефимочкина Мария Сергеевна - Ефимушкин Михаил Григорьевич - Ефимушкина Марина Алексеевна - Ефимцева Наталья Константиновна - Ефимчик Михаил Геннадьевич - Ефимьев Кирилл Сергеевич - Фимин Евгений Алексеевич - Фиминова Анна Александровна;

ЕФРЕМ - Ефременкова Екатерина Ивановна - Ефремкин Максим Александрович - Ефремкина Наталья Васильевна - Ефремовцева Юлия Евгеньевна - Ефремочкина Кристина Валерьевна - Ефремцев Владимир Николаевич - Ефремченко Диана Владимировна - Ефрюшкин Артем Олегович - Ефрюшкина Анастасия Вадимовна;

ЗЕЕВ - Зейб Карина Игоревна - Зевин Лев Дмитриевич;

ЗЕЛИК - Зелик Александр Сергеевич - Зеликова Маргарита Викторовна - Зелиг Александр Владимирович - Зелькова Евгения Васильевна - Зеликс Артур Сергеевич - Зейлиш Юлия Евгеньевна - Зельман Владислав Игоревич - Зельманчук Кирилл Александрович - Зельманчук Екатерина Александровна - Зеликсон Софья Владимировна;

ЗУШЕ - Зусева Олеся Сергеевна - Зусикова Екатерина Александровна - Зусько Виталий Витальевич - Зусмановский Игорь Евгеньевич - Зюсько Елизавета Олеговна - Зюськина Варвара Александровна - Зюсман Вячеслав Сергеевич - Зис Анна Николаевна - Зиско Любомир Юрьевич;

ИЕГУДА - Иудина Анастасия Романовна - Июдин Даниил Андреевич - Июдина Светлана Николаевна - Юдин Дмитрий Евгеньевич - Юдина Екатерина Александровна - Юдаева Юлия Алексеевна - Юдахин Владимир Михайлович - Юдашнова Александра Сергеевна - Юдицкая Валерия Сергеевна - Юдкина Александра Валерьевна Юдова Дарья Артуровна - Юдочкина Юлия Дмитриевна - Юдыцкий Денис Андреевич - Ютина Наталья Николаевна - Юткин Александр Сергеевич - Юткина Софья Вадимовна - Ягудаев Ян Витальевич - Ягудин Даниил Денисович - Ягудина Александра Сергеевна - Ягудкин Александр Николаевич;

ИЗРАЭЛЬ - Израилова Карина Борисовна - Израйлева Татьяна Андреевна - Израилев Давид Михайлович;

ИСААК - Исак Николай Валерьевич - Исак Екатерина Андреевна - Исааков Вадим Сергеевич - Исаков Андрей Витальевич - Исакова Маргарита Павловна - Исакин Иван Алексеевич - Исаковский Максим Станиславович - Исакович Милана Николаевна - Исаченкова Алиса Александровна - Исачков Андрей Геннадьевич - Исачкова Яна Ивановна - Исачкина Юлия Олеговна - Исаченко Ульяна Анатольевна - Исхаков Дмитрий Александрович - Изя Мария Олеговна - Изакова Яна Руслановна - Изаксон Ирина Романовна - Ицаков Сергей Дмитриевич - Ицков Алексей Вячеславович - Ицкова Екатерина Николаевна - Ичко Анастасия Романовна - Айзина Юстина Алексеевна;

ИОВ - Иовец Екатерина Васильевна - Иовлева Мария Николаевна;

ИОНА - Ионкина Елизавета Николаевна - Ионушкина Наталья Юрьевна - Иончиков Никита Александрович;

ИОСИФ - Иосифова Виктория Андреевна - Иозеф Ефим Станиславович - Иосилевич Илья Николаевич - Иосько Алексей Александрович - Иошин Дмитрий Владимирович - Иошин Александр Александрович - Есев Павел Александрович - Есева Анастасия Алексеевна - Есипов Игорь Игоревич - Есипова Ольга Константиновна - Есипко Екатерина Александровна - Есипович Екатерина Игоревна - Есикина Василиса Витальевна - Есиков Евгений Александрович - Есикова Юлия Игоревна - Есин Дмитрий Анатольевич - Есина Екатерина Александровна - Есинова Анжела Александровна - Еске Юрий Андреевич - Ескин Леонид Александрович - Ескина Елизавета Андреевна - Еськин Артём Владимирович - Еськина Алёна Сергеевна - Еськов Николай Андреевич - Есягин Иван Николаевич - Еселевич Александр Дмитриевич - Есечко Александра Александровна - Есьман Даниил Александрович - Есюнин Данил Алексеевич - Есюнина Ксения Михайловна - Юсько Антон Геннадьевич - Юсько Анастасия Сергеевна - Юськина Светлана Владимировна - Юскин Сергей Алексеевич - Юзик Тимофей Александрович - Юзик Анна Александровна - Юзиков Владимир Вячеславович - Юзикова Алена Геннадьевна - Юзько Иван Валерьевич - Юзькова Екатерина Михайловна - Юзенчук Юлия Эдуардовна - Юзюк Андрей Александрович - Юсипенко Николай Станиславович - Юскович Иван Степанович - Оськин Андрей Александрович - Осипик Егор Васильевич - Осипкина Инна Алексеевна - Осиповский Роман Владиславович - Осичкина Анастасия Алексеевна;

ИСАЙ - Исаенкова Ангелина Валерьевна - Исаичкин Максим Захарович - Исаичкина Анастасия Анатольевна - Исай Юрий Александрович - Исай Валерия Андреевна - Исайкин Александр Алексеевич - Исайкина Ирина Владимировна - Исайченкова Оксана Викторовна - Исайчик Ксения Федоровна - Исакин Артем Андреевич - Исанькин Максим Анатольевич - Исачкин Артем Владиславович - Исаченкова Дарья Валерьевна - Исачков Артур Александрович - Исакова Людмила Анатольевна - Ишелев Глеб Евгеньевич;

КАЛМАН - Калменков Александр Евгеньевич - Кельманзон Илья Максимович;

ЛЕЙБ - Лейба Федор Владимирович - Лейбин Антон Александрович - Лейбина Вероника Леонидовна - Лейберова Екатерина Сергеевна - Лейбутина Екатерина Алексеевна - Лева Мария Альбертовна - Левикин Кирилл Евгеньевич - Левигов Георгий Сергеевич - Левигова Елена Андреевна - Лёвин Эдуард Сергеевич - Лёвина Анна Михайловна - Левинский Лев Дмитриевич - Левич Ксения Алексеевна - Левищев Сергей Валерьевич - Левищева Алена Владимировна - Левкин Илья Николаевич - Левкина Ольга Алексеевна - Лёвкина Анастасия Сергеевна - Левковский Александр Александрович - Левковская Полина Владимировна - Левов Дмитрий Евгеньевич - Левова Евгения Сергеевна - Левохина Маргарита Николаевна - Лёвочкин Денис Сергеевич - Лёвочкина Кристина Сергеевна - Лешочкина Мария Евгеньевна - Левун Татьяна Александровна - Левушкин Илья Алексеевич - Левушкина Олеся Вячеславовна - Левченкова Юлия Александровна - Левчиков Кирилл Александрович - Левчина Анна Константиновна - Левычкина Наталья Николаевна - Леушкин Константин Владиславович - Леушкина Анастасия Сергеевна;

МАРОМ - Маром Дана Аврахамовна;

МАТВЕЙ - Матвеенцева Ольга Валерьевна - Матвейкин Сергей Николаевич - Матвейкина Татьяна Вячеславовна - Матвейков Данила Викторович - Матвейцева Наталья Алексеевна - Матвейчикова Анастасия Александровна - Матвейшина Елена Константиновна - Матвеюшкин Антон Игоревич - Матейкин Денис Олегович - Матюнин Николай Александрович - Матюнина Алина Витальевна - Матюнькин Алексей Александрович - Матюхин Денис Сергеевич - Матюхова Екатерина Александровна - Матюшенков Артем Николаевич - Матюшечкин Дмитрий Сергеевич - Матюшечкина Мария Станиславовна - Матюшин Александр Евгеньевич - Матюшкин Владимир Валерьевич - Матюшкина Анастасия Владимировна - Матюшкова Наталья Сергеевна;

МАТУС - Матусевич Илья Игоревич - Матусова Ирина Николаевна;

МЕИР - Меер Глеб Сергеевич - Меер Дарья Анатольевна - Меерсон Сергей Сергеевич - Мейерович Максим Вадимович;

МЕНАХЕМ - Мендель Анастасия Михайловна - Менделева Диана Владимировна - Менделуцев Илья Дмитриевич - Мендельсон Инна Алексеевна - Мендкович Роман Михайлович - Монашов Александр Евгеньевич - Монашова Кристина Георгиевна - Мунин Дмитрий Андреевич - Мунина Виктория Сергеевна - Мунишкина Марина Александровна - Монин Артем Евгеньевич;

МИРОН - Мирон Дарина Георгиевна - Мирончик Елисей Сергеевич;

МОРДЕХАЙ - Мордухович Екатерина Борисовна - Мордикова Дарья Андреевна - Мордуховская Ксения Александровна - Мардусевич Анна Сергеевна;

МОИСЕЙ - Моисей Андрей Дмитриевич - Мойсей Анна Владимировна - Маисей Никита Вячеславович - Мойса Евгений Михайлович - Мойса Полина Алексеевна - Моисейчик Марина Сергеевна - Мойсеенко Максим Викторович - Мошко Иван Владимирович - Мошко Кристина Сергеевна - Мошкалева Алина Александровна - Мошева Наталия Владимировна - Мошечков Олег Андреевич - Мошечкова Анна Андреевна - Мошкин Альберт Сергеевич - Мошков Кирилл Евгеньевич - Мошковский Владислав Сергеевич - Мошенко Никита Валерьевич - Майшев Никита Александрович - Мося Елизавета Юрьевна - Мосев Николай Константинович - Мосин Евгений Андреевич - Мосина Виктория Валерьевна - Моськин Сергей Николаевич - Моськина Екатерина Дмитриевна - Мосеев Виталий Александрович - Мосеева Светлана Андреевна - Мосевич Адам Юрьевич - Мосякина Елена Сергеевна - Масеев Илья Сергеевич - Масеева Елена Евгеньевна - Масейкин Николай Васильевич - Масейкина Светлана Ивановна - Мосейко Виктор Максимович - Мосейко Анастасия Игоревна - Мосейков Роман Игоревич - Мосейкова Ольга Сергеевна - Моськов Илья Олегович - Масеевская Евгения Александровна - Мойсиевская Ассоль Константиновна - Мосехин Владислав Александрович - Мусейцов Герман Сергеевич - Моисейкин Александр Сергеевич - Моисейкина Анна Александровна - Моисеенков Кирилл Андреевич - Моисейченко Анжелика Александровна - Мосиенко Ирина

Владимировна - Мосейченко Ольга Сергеевна - Мосейчук Софья Александровна  
 - Мосенцева Нина Михайловна - Мосенкова Елена Сергеевна - Мосяга Екатерина  
 Андреевна - Мосягина Анна Александровна - Мосякин Дмитрий Юрьевич -  
 Мосяева Анна Анатольевна - Мойсейкова Ольга Сергеевна - Мойсевич Дарья  
 Сергеевна - Мойсеенок Сергей Александрович - Моисеечев Роман Сергеевич -  
 Мозесон Полина Михайловна - Мосензов Юрий Игоревич - Майшев Павел  
 Александрович - Мовшина Анна Дмитриевна - Мотлах Максим Юрьевич -  
 Мотлохова Анна Валерьевна - Матлина Анастасия Юрьевна - Мотин Владимир  
 Владимирович - Мотина Анастасия Олеговна - Моткина Кристина Витальевна -  
 Мотявина Дарья Сергеевна - Мотякина Татьяна Юрьевна - Мотькин Максим  
 Васильевич;

МИХАЭЛЬ - Михаелис Александра Владимировна - Михейлис Юлия  
 Викторовна - Мишкель Ульяна Владимировна - Мишкинис Владислав  
 Сергеевич;

НАТАН - Натанюк Ксения Евгеньевна - Нисан Евдокия Валерьевна -  
 Нисанова Галина Георгиевна - Насонов Дмитрий Сергеевич - Насонова  
 Екатерина Алексеевна - Насонов Евгений Вячеславович - Насонова Юлия  
 Геннадьевна - Нессонова Кристина Ивановна - Носанов Никита Дмитриевич -  
 Носонова Софья Юрьевна - Надцонова Ольга Евгеньевна - Насоновский  
 Анатолий Сергеевич - Насоновская Альбина Владимировна - Насонкина  
 Анастасия Сергеевна - Насоновских Кирилл Васильевич - Носкин Виктор  
 Викторович - Носникова Светлана Сергеевна - Нотин Лев Тарасович;

НАУМ - Наумик Иван Александрович - Наумик Светлана Сергеевна -  
 Наумкин Ярослав Андреевич - Наумкина Анна Андреевна - Наумко Мария  
 Васильевна - Наумков Евгений Сергеевич - Наумочкина Екатерина Николаевна  
 - Наумчик Игорь Юрьевич - Наумчик Екатерина Ивановна - Наумчиков Андрей  
 Владимирович - Наумышев Евгений Юрьевич - Нейма Диана Юрьевна - Номин  
 Владимир Александрович - Нахимовский Марк Александрович;

НАФАНАИЛ - Нафанайлова Ангелина Денисовна;

НОЙ - Ноева Кристина Юрьевна;

ОШЕР - Ошеров Никита Сергеевич - Ошаровская Наталья Андреевна - Ушеренко Богдан Денисович;

ПЕРЕЦ - Перцель Александр Ильич;

ПИНХАС - Пенхасова Алиса Георгиевна - Пинин Никита Сергеевич - Пинина Ольга Сергеевна - Пинкин Данил Николаевич - Пинсон Данил Дмитриевич - Пинтусова Александра Михайловна;

РАФАЭЛЬ - Рафаевич Илья Григорьевич - Рафаилова Анастасия Сергеевна – Рафуля Владислав Дмитриевич – Рафальский Денис Андреевич - Рафальская Татьяна Юрьевна - Фалин Наум Сергеевич - Фалина Ксения Андреевна - Фалькина Наталья Алексеевна - Фальков Егор Игоревич - Фалькова Евгения Геннадьевна - Фалева Карина Андреевна - Фалевский Артем Николаевич - Фалевская Анастасия Андреевна - Фаликов Андрей Павлович - Фалько Евгений Александрович - Фалько Екатерина Игоревна - Фалькивская Юлия Дмитриевна - Фолина Юлия Игоревна - Фоляк Мария Евгеньевна - Рахмаил Евгений Александрович;

САМСОН - Самсонкин Михаил Александрович - Самсонкина Алена Владимировна - Самсонникова Ирина Владимировна;

САМУЭЛЬ - Самуил Илья Евгеньевич - Самуилова Ксения Дмитриевна - Самуйлина Яна Юрьевна - Самуйлов Андрей Сергеевич - Самуйлова Алина Михайловна - Самойлик Михаил Евгеньевич - Самойлик Валентина Владимировна - Самойлов Роман Александрович - Самойлис Антон Николаевич - Самойличенко Алена Сергеевна - Самуйленко Влада Александровна - Самуйленков Михаил Александрович - Самуйлов Алексей Станиславович - Самуйлова Алина Константиновна - Шамина Татьяна Владимировна - Шамилова Ирина Игоревна - Шамуилов Георгий Константинович - Шамуилова Лилия Михайловна - Шамаилова Сюзанна Владимировна - Шимолина Тамара Леонидовна - Шмайло Надежда Александровна - Шмайлов Роман Дмитриевич - Шмойлов Артем Константинович - Шмойлова Жанна Васильевна - Шмулей Даниил Олегович - Шмулий Максим Сергеевич - Шмулевич Егор Михайлович - Шмуилович Анна Леонидовна - Шмулова Екатерина Андреевна - Шмуль

Максим Андреевич - Шмуляев Михаил Сергеевич - Шмулянок Александр Сергеевич - Шамлицкая Ксения Аркадьевна - Мулик Полина Юрьевна - Мулько Таисия Михайловна - Мулин Анатолий Андреевич - Мулина Екатерина Андреевна;

Сасонова Елена Сергеевна - Сасонский Владислав Вячеславович - Сосонная Марина Константиновна;

СОЛОМОН - Соломон Данил Александрович - Соломон Дарья Петровна - Соломонов Дмитрий Ильич - Соломонова Марина Михайловна - Саламон Кристина Александровна - Шлома Александр Викторович - Шломин Дмитрий Вячеславович - Шломина Даяна Витальевна - Шломов Анатолий Михайлович - Шломова Алина Александровна - Шоломов Александр Сергеевич - Шоломова Анна Игоревна - Шоломицкий Дмитрий Александрович - Шоломицкая Анфиса Олеговна - Шлёма Анастасия Владимировна - Шлемин Дмитрий Валерьевич - Шлемина Софья Александровна - Шелемей Алена Алексеевна - Шалаумова Ольга Анатольевна;

САУЛ - Саулин Никита Сергеевич - Саулина Полина Романовна - Сауляк Светлана Владимировна - Шаула Леонид Александрович - Шаулов Артем Борисович - Шаулова Елизавета Валерьевна - Шавельев Алексей Сергеевич - Шаульский Никита Валерьевич - Шаульская Дарья Дмитриевна;

ТОВИЯ - Тебелев Илья Сергеевич - Тебелева Лилия Александровна - Тувышкин Михаил Владимирович - Тивиков Егор Юрьевич - Тэвина Алёна Викторовна - Тивилева Вероника Николаевна - Тивилик Валерий Александрович - Тевлюков Александр Андреевич - Тувакин Богдан Игоревич;

УРИЯ - Урьев Владимир Борисович;

ФАЙБУС - Файбушевич Евгений Дмитриевич;

ХАИМ - Хайми Виталия Дмитриевна - Хаймов Антон Дмитриевич - Хоймова Ирина Владимировна - Хаймина Виктория Александровна - Хаимов Аликс Альбертович - Хаимова Любовь Эдуардовна - Хайменов Михаил Игоревич - Хайминова Татьяна Вадимовна - Хаимчиков Даниил Борисович - Хайменок Дарья Владимировна - Каим Дмитрий Александрович - Ахаимова Наталья Геннадьевна;

ХАНАН - Хананина Алина Сергеевна - Хананаев Натан Исаевич - Ханнанова Анастасия Андреевна - Хананова Юлия Радмировна - Ханонина Наталья Юрьевна - Ханина Наталья Владимировна - Ханевская Полина Дмитриевна - Хонон Надежда Валерьевна - Хонина Наталья Николаевна - Хоничев Василий Александрович;

ХАСКЕЛЬ - Хацко Вероника Олеговна - Хацкова Мария Владимировна - Хацкевич Кристина Владимировна - Хацкалева Екатерина Геннадьевна - Цалкович Павел Александрович;

ЦВИ - Цвикалова Алиса Дмитриевна - Цвикевич Наталья Алексеевна - Цвик Владислав Игоревич - Цвик Алёна Валерьевна - Цвык Денис Александрович - Цвикацкий Дмитрий Алексеевич;

ШАБТАЙ - Сабсай Анна Сергеевна;

ШАЙ - Шай Кирилл Владимирович - Шаев Артём Валериевич - Шаева Татьяна Викторовна - Шаевич Михаил Станиславович - Шаец Евгений Сергеевич - Шаин Геннадий Павлович - Шаина Мария Александровна - Шаютина Елена Александровна - Шайкин Павел Александрович - Шайкина Ксения Викторовна - Шайков Валерий Евгеньевич - Шайкова Дарья Валентиновна;

ШАРОН - Шаронов Павел Михайлович - Шаронова Надежда Владимировна - Шеронова Жанна Анатольевна - Шаронин Сергей Юрьевич - Шаронина Виктория Валерьевна;

ШАХНО - Шахно Ксения Викторовна - Шахнин Егор Владимирович - Шахнина Кристина Сергеевна - Шахнович Софья Дмитриевна;

ШЕНДЕР - Шендера Максим Олегович - Шендерова Карина Александровна - Шендерей Николай Григорьевич - Шендерюк Олег Владимирович - Шендерюк Анна Викторовна - Шендрик Назар Алексеевич - Шандер Андрей Эдуардович - Шандор Дарья Александровна - Шандорина Екатерина Алексеевна - Шандориков Александр Александрович - Шандарович Владимир Андреевич - Шандер Татьяна Николаевна - Шиндрова Дарья

Анатољевна - Сендерова Полина Александровна - Сендерович Мария Аркадьевна - Сендель София Андреевна- Шендель Анастасия Владимировна;  
 ШИМОН - Шимон Сергей Александрович - Шимон Аннетта Вадимовна - Шиман Лев Витальевич - Шиман Алёна Андреевна - Шиманчик Елизавета Витальевна - Шиманович Денис Александрович - Шиманович Любовь Николаевна - Шиманова Любовь Ивановна - Шиманский Михаил Владимирович - Шиманская Ксения Сергеевна - Шимек Анна Владимировна - Шими́на Валерия Вадимовна - Шимкин Дмитрий Викторович - Шимкина Мария Викторовна - Шимко Максим Алексеевич - Шимко Элизабет Евгеньевна - Шимкова Анна Валерьевна - Шимконис Сергей Владимирович - Шимкевич Анна Александровна - Шимова Валерия Александровна - Шимоненко Георгий Эдуардович - Шимоненко Светлана Юрьевна - Шималина Анастасия Викторовна - Шимолин Иван Михайлович - Шимолина Елена Владимировна - Шемелина Екатерина Алексеевна - Шимичев Кирилл Олегович - Симон Евгений Александрович - Симон Екатерина Владимировна - Симоник Полина Анатољевна - Симоненко Владислав Андреевич - Симоновская Юлия Олеговна - Симонцев Евгений Александрович - Симонцева Наталья Евгеньевна - Сыманович Михаил Витальевич - Семенишин Артем Дмитриевич - Семенкин Никита Николаевич - Семенкина Варвара Сергеевна - Семенков Роман Алексеевич - Семенкова Тамара Николаевна - Семеновых Руслан Александрович - Семенцева Яна Сергеевна - Семенцова Татьяна Юрьевна - Семёхин Иван Александрович - Семин Денис Валерьевич - Семионов Кирилл Валерьевич - Семионова Татьяна Андреевна - Симионов Дмитрий Алексеевич - Симионова Елена Алексеевна - Симионкова Екатерина Юрьевна - Семкин Олег Михайлович - Семкина Анна Сергеевна - Семенинов Дмитрий Игоревич - Семенишин Артем Дмитриевич - Семенищев Дмитрий Владимирович - Семенищева Кристина Михайловна - Семенкина Лилия Владимировна - Семенков Леонид Дмитриевич - Семенушкина Анастасия Алексеевна - Семенчев Александр Александрович - Семенченков Павел Олегович - Семенчина Кристина Дмитриевна - Семёшина Анна Владимировна - Семишина Светлана Васильевна - Седова Марина Викторовна - Сёмочкин Виктор Сергеевич - Сёмочкина Мария Сергеевна -

Семишина Наталья Викторовна - Семичкин Константин Сергеевич - Семухин Руслан Андреевич - Семушев Иван Николаевич - Семушин Семен Дмитриевич - Семушина Анастасия Павловна - Семушкин Станислав Николаевич - Семушкина Анжела Павловна - Семяхин Александр Алексеевич - Семяшкин Фёдор Алексеевич - Семяшкина Дарья Григорьевна - Сенечкина Мелисса Маратовна - Сенин Анатолий Сергеевич - Сеничкин Артем Олегович - Сеничкина Мария Анатольевна - Сенкин Дмитрий Валерьевич - Сенчикова Мария Вадимовна - Сенькин Евгений Николаевич - Сенькина Наталья Геннадьевна - Сеньков Андрей Николаевич - Сенькова Мария Сергеевна - Сеньшаков Александр Сергеевич - Сеньшина Виктория Романовна - Сеньюева Лилия Витальевна - Сеньюкова Алена Владимировна - Сеньюткина Маргарита Витальевна - Сеньюшин Сергей Вячеславович - Сеньюшкина София Михайловна - Сеняйкина Анна Викторовна - Сенякин Александр Сергеевич;

СЕРАФИМ - Серафимов Андрей Владимирович - Серафимова Валентина Арсентьевна;

ШРАГА - Шрагер Максим Сергеевич;

ЭЛИЭЗЕР - Лейзер Дмитрий Андреевич - Лейзеренок Ксения Максимовна - Лазарак Евгения Алексеевна - Лазарев Марк Игоревич - Лазаревский Иван Евгеньевич - Лазаревич Антон Евгеньевич - Лазаревич Кристина Вячеславовна - Лазаренкова Елена Владимировна - Лазаришин Сергей Ярославович - Лазарченков Алексей Андреевич - Лазарь Кирилл Андреевич - Лазарь Полина Родионовна - Лазарьков Денис Валерьевич - Лазарькова Анна Дмитриевна - Лазорец Екатерина Ивановна - Лазоренко Максим Юрьевич - Лазукина Татьяна Сергеевна - Лазурко Елена Николаевна - Лазутина Полина Александровна - Лазуткин Роман Романович - Лазуткина Юлия Александровна - Лазутко Алина Сергеевна;

ЭЛИЯУ - Ильева Кристина Андреевна-Ильевцева Елена Игоревна-Ильинкина Анастасия Владимировна - Ильиных Анастасия Вадимовна - Илькина Дарья Васильевна - Ильцов Роман Анатольевич - Ильютикова Вера Владимировна - Ильюхин Евгений Владиславович - Ильяскина Татьяна

Сергеевна - Илюйкина Евгения Юрьевна - Илюнина Александра Михайловна - Илюнкина Ирина Игоревна - Илюнькина Наталья Владимировна - Илюткин Максим Андреевич - Илюхин Ярослав Михайлович - Илюхина Ольга Юрьевна - Илюшечкин Сергей Русланович - Илюшечкина Оксана Васильевна - Илюшин Владислав Олегович - Илюшина Алина Олеговна - Илюшкин Виталий Валерьевич - Илюшкина Татьяна Владимировна - Илюшникова Дарья Александровна - Иляева Ольга Васильевна - Иляскина Анастасия Алексеевна - Иляхин Александр Владимирович - Элишес Дарья Евгеньевна - Элис Алина Александровна - Элькис Игорь Юрьевич - Элькин Яков Владимирович - Элькина Софья Вячеславовна - Элиович Марьяна Георгиевна;

ЭММАНУИЛ - Емануйлов Артур Павлович - Мануйлова Валерия Сергеевна - Мануйло Любовь Вячеславовна - Манойлов Михаил Дмитриевич - Манойло Валерия Анатольевна - Манойлина Екатерина Александровна - Мануилов Марк Анатольевич - Мануилова Надежда Дмитриевна - Эммануилов Федор Сергеевич - Эммануилова Наталья Романовна - Эммануйлов Иван Александрович;

ЭСАВ - Есавочкина Наталья Васильевна;

ЭФРАИМ - Ефраимова Таисия Станиславовна - Ифраимов Руслан Евгеньевич;

ЙОНАТАН - Юнатовна Полина Михайловна;

ЯВНЕ - Явнова Виктория Олеговна;

ЯАКОВ - Якобсон Александр Константинович - Яковец Ольга Евгеньевна - Яковин Андрей Юрьевич - Яковкин Алексей Вячеславович - Яковкина Наталия Романовна - Яковленкова Ангелина Олеговна - Яконина Татьяна Викторовна - Яковчик Елисей Валерьевич - Якуба Милена Дмитриевна - Якубчик Светлана Эдуардовна - Яхно Светлана Сергеевна - Якуничкина Майя Юрьевна - Якуночкин Илья Александрович - Якуничкова Екатерина Дмитриевна - Якунькина Екатерина Сергеевна - Якушечкина Мария Игоревна - Якшин Виталий Дмитриевич - Яханова Дарья Сергеевна - Яхин Владислав Сергеевич - Яхина Элина Эдуардовна - Яхнев Иван Васильевич - Яшагин Филипп Константинович - Яшанин Степан Игоревич - Яшанина Юлия Викторовна -

Яшев Владислав Игоревич - Яшенев Евгений Павлович - Яшенькина Виктория Александровна - Яшечкин Денис Владимирович - Яшечкина Юлия Николаевна - Яшканов Дмитрий Николаевич - Яшкин Сергей Александрович - Яшкина Валентина Валерьевна - Яшков Артем Анатольевич - Яшкова Кристина Алексеевна - Яшонкова Татьяна Андреевна - Яшунин Кирилл Андреевич - Яшунькин Алексей Владимирович - Яшутин Иван Александрович - Яшутова Татьяна Александровна - Яшухин Кирилл Юрьевич - Каплова Екатерина Константиновна - Копелев Иван Александрович - Копелиович Григорий Михайлович - Капелович Вероника Михайловна - Копилевич Василиса Дмитриевна - Копленко Даниил Валерьевич - Копленко Арина Андреевна - Копливленко Дарья Сергеевна - Коплик Владислав Евгеньевич - Коплик Софья Сергеевна - Копликов Денис Юрьевич - Коплык Рувим Сергеевич - Янкельзон Екатерина Сергеевна.

Женские имена как танахического, так и идишского происхождения с немалой долей вероятности стали производящей основой следующих фамилий, отмеченных у современных российских абитуриентов:

АГАРЬ - Агарин Антон Александрович - Агарина Алина Андреевна - Агарева Юлия Александровна - Агарёва Анастасия Евгеньевна - Огарь Мария Алексеевна;

АНАТ - Анатский Андрей Олегович;

БАСЯ - Басина Полина Александровна - Баскин Александр Сергеевич - Баскина Виктория Константиновна - Басенко Давид Владимирович - Басенко Юлия Владимировна – Басевич Иван Викторович - Басенкис Юлия Давидовна;

БЕЛЛА - Белис Лилия Владимировна - Белькин Евгений Альбертович - Бейль Егор Вячеславович - Бейлихис Алиса Андреевна - Бейлина Мария Александровна - Бейлова Елена Олеговна - Белленок Петр Алексеевич;

БЕРТА - Бертова Инна Юрьевна - Бертякова Татьяна Константиновна;

БЕТЯ - Бетин Игорь Юрьевич - Бетина Алла Валерьевна;

БЛЮМА - Блюмкина Виктория Максимовна - Блюменштейн Наталья Сергеевна;

БРАЙНА - Брайнин Борис Александрович;

БРОХА - Брохоцкая Елизавета Марковна;

ВЕРЕД - Веред Владислав Алексеевич - Веред Юлия Тарасовна;

ГЕУЛА - Гаула Ольга Владимировна;

ГЕНЯ - Генкин Егор Игоревич - Генин Егор Сергеевич - Генина Полина Константиновна;

ГИЛЯ - Гилис Галина Сергеевна;

ГИНДА - Гиндина Алена Семеновна - Гиндер Валерия Викторовна – Гиндис Елизавета Игоревна - Гендлин Никита Андреевич;

ГИСЯ - Гисич Алла Владиславовна;

ГИТА - Готин Илья Юрьевич - Готина Алена Николаевна - Гутин Евгений Маркович - Гуткин Алексей Павлович - Гуткина Елизавета Витальевна - Гутова Наталья Кирилловна - Гутовский Андрей Андреевич - Гутовская Ирина Сергеевна - Гутковский Андрей Борисович - Гутковская Полина Игоревна - Гутынская Анастасия Николаевна - Гитько Денис Вадимович - Гитман Татьяна Анатольевна - Гутман Мария Андреевна - Гитель Артур Юрьевич - Гитлина Анастасия Евгеньевна - Гитлиц Даниил Анатольевич - Гитлиц Ирина Витальевна - Гицис Станислав Романович;

ГОЛДА - Гольде Александра Олеговна - Голда Андрей Васильевич - Голда Анна Ивановна - Голдин Илья Сергеевич - Голдина Елена Владимировна - Голдинская Мария Дмитриевна - Голдовская Алена Викторовна - Голдаева Александра Вячеславовна - Голдаевич Мария Сергеевна - Голдашевская Мария Анатольевна - Голденко Владимир Сергеевич - Голденков Дмитрий Анатольевич - Холдин Кирилл Юрьевич - Годлина Дария Валерьевна - Гольдин Данил Евгеньевич;

ДВОРА - Дворкин Григорий Дмитриевич - Дворкина Екатерина Владимировна - Дворкова Екатерина Павловна - Двоскин Иван Викторович - Двоскина Дарья Эдуардовна;

ДИНА - Диноченко Денис Олегович;

ДОРА - Дорин Станислав Владимирович - Дорина Надежда Андреевна - Доркин Сергей Михайлович - Доркина Лариса Викторовна - Дорук Варвара

Владимировна - Доровская Мария Сергеевна - Доруховская Ксения Владиславовна - Доровикова Станислава Сергеевна;

ЕНТА - Ентякова Алена Александровна - Ендина Дарья Олеговна;

ЗЕЛЬДА - Зельдин Александр Юрьевич;

ЗЛАТА - Златин Никита Евгеньевич - Златина Татьяна Ивановна - Златкина Александра Михайловна - Златкевич Александр Владимирович - Златковская Евгения Михайловна - Злотин Владимир Андреевич - Злотникова Дарья Алексеевна;

ИТА - Итин Валентин Сергеевич - Итина Марина Юрьевна - Иткин Даниил Константинович - Иткина Елена Витальевна - Иткинов Эмиль Маратович;

ЛИБА - Либин Эдуард Ефимович - Либина Ирина Романовна - Либенко Антон Петрович;

МАЛКА - Малков Виталий Дмитриевич - Малкова Кристина Сергеевна - Малкин Никита Евгеньевич - Малкина Валентина Сергеевна - Малькина Дарья Сергеевна;

МИНА - Минкин Александр Сергеевич - Минкина Татьяна Николаевна - Минка Максим Викторович - Миночкина Екатерина Максимовна;

МИРА - Мирин Роман Петрович - Миркин Богдан Юрьевич - Миркина Анастасия Андреевна;

МИХАЛЬ - Михаль Дмитрий Олегович - Михаль Анастасия Юрьевна - Михлина Анастасия Романовна - Михлик Юлия Викторовна - Михейлис Сергей Леонидович;

НЕХАМА - Нахамец Анастасия Алексеевна;

НАОМИ - Номин Владимир Александрович;

ОФРА - Офрин Руслан Исаевич - Офров Станислав Игоревич - Уфиркина Евгения Алексеевна;

ПЕРЛ - Перель Елена Павловна - Перла Лев Аркадьевич - Перлик Виктория Сергеевна - Перлина Ева Владиславовна - Перлов Даниил Борисович - Перелевская Софья Александровна - Песин Савелий Дмитриевич - Песина

Анастасия Алексеевна - Песиков Евгений Александрович - Песикова Маргарита Витальевна - Песов Артём Юрьевич;

РАЯ - Райкин Григорий Романович;

РАХИЛЬ - Рахилов Артур Вадимович - Раель Александра Сергеевна - Райхель Залман Игоревич - Ракель Оксана Владимировна - Рошаль Дарья Сергеевна - Рохин Алексей Олегович - Рохина Екатерина Сергеевна - Рохман Иван Сергеевич - Рохлин Антон Михайлович - Рохлина Мария Игоревна - Рохлов Владислав Андреевич - Рухлина Екатерина Эдуардовна - Рухленко Елена Станиславовна - Рухлевич Мария Валентиновна - Рухлинский Владислав Владимирович - Рухлов Андрей Александрович - Рухлова Анастасия Олеговна - Рухович Глеб Дмитриевич - Рыхлевская Виктория Александровна - Рыхлевич Мария Алексеевна;

РЕВЕККА - Ребеко Илья Станиславович - Ребеко Милена Павловна - Ривина Виктория Романовна - Ривкин Виталий Владимирович - Рывкина Мария Александровна;

РЕУТ - Реутт Александра Вадимовна - Реута Никита Сергеевич - Реутов Никита Сергеевич - Реутова Анастасия Александровна - Реутович Макар Романович - Реутский Николай Александрович - Реутских Анастасия Андреевна - Реуцкая Виктория Игоревна - Реус Софья Сергеевна;

РЕЙЗЕ - Розка Елизавета Денисовна - Рейзина Алина Ириковна - Розин Иван Андреевич - Розина Екатерина Геннадьевна - Розман Александр Дмитриевич - Розенсон Александр Дмитриевич - Рознер Анастасия Юрьевна - Розовский Игорь Михайлович - Розовская Анастасия Григорьевна - Розальева Алена Вячеславовна - Ройзина Алина Иосифовна;

РУФЬ - Руф Денис Владимирович - Руфов Роман Васильевич;

САРА - Сара Диана Степановна - Сарро Александр Алексеевич - Сарин Никита Сергеевич - Сарина Анастасия Викторовна - Саринская Екатерина Андреевна - Сарченко Ирина Владимировна - Сарычкина Анна Леонидовна - Сиркис Анна Олеговна - Сиркин Кирилл Юрьевич - Сорин Вячеслав Сергеевич - Сорина Юлия Николаевна - Соркин Владислав Георгиевич - Сурин Сергей Владимирович - Суркин Кирилл Максимович - Суркина Елена Сергеевна -

Суркис Глеб Станиславович - Суркис Анна Борисовна - Суракова Елена Александровна - Сурель Роман Андреевич - Сурилова Марита Нисоновна - Сурнин Вадим Игоревич - Сурнина Вероника Евгеньевна - Сурьев Николай Алексеевич - Сорелля Вадим Алексеевич - Зарин Дмитрий Андреевич;

СИМА - Симкина Любовь Ивановна;

СУСАННА - Сусанов Борис Владимирович;

ТАБИТА - Табитуева Варвара Александровна - Тавицкий Вячеслав Александрович;

ТАЛЬЯ - Талья Ника Александровна;

ТАМАР - Тамаров Сергей Павлович - Тамарова Анна Сергеевна - Томарева Анастасия Эдуардовна - Томаров Алексей Владимирович - Томарова Любовь Леонидовна - Томин Андрей Алексеевич - Томина Нина Игоревна - Томшина Екатерина Юрьевна;

ТОЙБЕ - Таубин Михаил Платонович - Тайбинова Сусанна Валерьевна;

ТРАЙНА - Трайнин Михаил Эдуардович - Тройнина Ксения Евгеньевна;

ФАЯ - Файка Игорь Александрович - Файкин Семен Сергеевич - Фаева Татьяна Андреевна;

ФАННИ - Фанин Алексей Рафаилович;

ФЕЙГА - Фейге Иван Евгеньевич - Фегеле Екатерина Алексеевна - Фейгин Андрей Евгеньевич - Фейгина Кристина Александровна - Фейгельман Владислав Львович - Файгелева Светлана Владимировна - Файгилев Кирилл Алексеевич - Файгилева Любовь Валерьевна - Фагелева Ольга Сергеевна;

ФРЕЙДЕ - Фридовский Игорь Александрович - Фрейдин Роман Сергеевич - Фрейдлина Надежда Эдуардовна - Фрадин Никита Ильич - Фрадкин Даниил Михайлович - Фридель Ольга Валерьевна;

ФРУМА - Фрумкин Филипп Борисович;

ХАЯ - Хайкина Наталья Михайловна - Хайков Антон Олегович - Хайко Анастасия Дмитриевна - Хаецкая Ксения Игоревна - Хайцина Яна Иосифовна;

ХАВА - Хавин Сергей Игоревич - Хавина Диана Альбертовна - Хавкин Даниэль Александрович - Хавкина Людмила Викторовна - Хавлин Александр

Евгеньевич - Хавов Руслан Васильевич - Хавелкина Татьяна Викторовна - Хавцева Евгения Викторовна - Евинзон Вадим Вячеславович - Евенко Максим Григорьевич - Евенко Арина Сергеевна - Евенкова Надежда Сергеевна - Евкин Дмитрий Александрович - Евченко Иван Алексеевич;

ХАНА - Ханас Константин Леонидович - Ханин Анатолий Сергеевич - Ханина Екатерина Евгеньевна - Ханкин Максим Александрович - Хенкин Степан Яковлевич - Хенкина Анастасия Александровна - Хасиков Тимур Андреевич - Хессина Наталия Михайловна - Хацела Александр Александрович;

ЦЕЦИЛИЯ - Цыцылин Александр Олегович - Цицилин Владислав Сергеевич - Цылева Анна Витальевна - Цылина Анастасия Александровна - Цилецкая Валерия Эдуардовна - Цилько Ульяна Владимировна;

ЦИПОРА - Ципорков Никита Иванович - Ципко Денис Анатольевич - Ципенюк Лия Ильинична - Циппер Илья Александрович - Цыпин Артем Андреевич - Цыпкин Владислав Александрович - Цыпкина Светлана Владимировна - Цыпцын Владислав Андреевич - Цыплина Оксана Александровна - Сифаров Илья Александрович;

ЦИВЬЯ - Цывова Кристина Эдуардовна - Цевелёв Андрей Александрович – Цивинская Регина Олеговна - Цивенко Алина Алексеевна - Цивковский Михаил Анатольевич;

ЧЕРНА - Чернин Илья Игоревич - Чернина Анастасия Сергеевна - Чернев Иван Александрович - Черневич Евгений Витальевич - Черневич Злата Станиславовна - Чернаткин Илья Иванович - Черняева Яэль Юрьевна;

ШЕЙНА - Шейнин Игорь Александрович - Шейнина Ольга Геннадьевна - Шейнова Марина Васильевна - Шеинов Михаил Алексеевич - Шенин Эдуард Романович;

ШИРА - Ширкина Лия Владимировна;

ШИФРА - Шифрин Игорь Олегович - Шифрина Дарья Андреевна;

ЭЛЯ - Элькис Игорь Юрьевич - Элькин Яков Владимирович;

ЭСТЕР - Эстрина Екатерина Сергеевна - Эстрик Валерия Андреевна - Эстерман Игорь Александрович - Эскин Артемий Олегович - Эскина Александра Юрьевна - Ескин Андрей Ильич - Фирьева Елизавета Александровна;

ЭТЕЛЬ - Эттель Эрнест Эдуардович - Этель Алена Михайловна - Эткина Мария Сергеевна - Этенко Екатерина Александровна - Еткин Антон Николаевич;

ЮДИТ - Юткина Анна Васильевна;

ЯФА - Яфаева Анастасия Эдуардовна.

Предложенные материалы – лишь начало исследования интереснейшей темы [см. также наши предыдущие публикации – 3, 4, 5], безусловно, заслуживающей дальнейшего пристального внимания, изучения и описания, ведь самые распространенные русские имена Иван и Мария (а каждое из них, равно как и их бесчисленные производные – основа множества современных российских фамилий), имеют еврейское происхождение.

#### **Список использованной литературы**

1. Певзнер К. Еврейские имена. –Тель-Авив: Seferisrael, 2002.
2. Унбегаун Б. Русские фамилии. – М.: Прогресс, 1989.
3. Ермакова О.Л. Имена «Иван» и «Абрам» как экземплификаты. \\\Русское слово в культурно-историческом контексте. – Сб.статей в 2 тт. – Т.2. – Далянь; Кемерово: КемГУКИ,2010. – С. 163-167.
4. Ермакова О.Л. Имя как экземплификат. \\\Взаимодействие языка и культуры в коммуникации и тексте: сборник научных статей \\\II Международные филологические чтения. – Вып.11. – Красноярск: Сибирский федеральный университет,2011. – С.187-191.
5. Ермакова О.Л. Еврейские имена в фамилиях российских абитуриентов. \\\Современная наука: актуальные проблемы и пути их решения. – Труды Международной научной конференции «Современная наука: актуальные проблемы и пути их решения» (Российская Федерация, г. Липецк, 20 июля 2015г.). / Под ред. М. Ю. Левина. – Липецк: ООО «Максимал информационные технологии», 2015. – С.148-150

---

# **ПЕДАГОГИКА В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ**

УДК 378

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГЦНТ ОМСКОЙ ОБЛАСТИ И НЕКОТОРЫЕ  
АСПЕКТЫ САМОРАЗВИТИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ВУЗА**

**Белякова Елена Валерьевна**

аспирант кафедры социально-культурной деятельности,  
 ФГБОУ ВО «Омский государственный университет  
 им. Ф.М. Достоевского»,  
 Россия, г. Омск.  
 e-mail: [el-belyakova@mail.ru](mailto:el-belyakova@mail.ru)

**Аннотация.** В статье идет речь о взаимодействии преподавателей ВУЗов и учреждений культуры, социально-культурной деятельности, приводится региональный опыт внедрения новых форм организации клубных учреждений. Рассмотрена одна из методик социально-педагогического взаимодействия ВУЗов и государственных институтов.

**Ключевые слова:** Клубное учреждение, саморазвитие педагога, социально-педагогическое содействие.

© Белякова Е.В.

В рассмотрении вопроса о парадигме педагогического воздействия теории социально-культурной деятельности Ярошенко Н.Н. [211-292] подробно рассматривает этапы ее развития. Согласимся с выводом, сформулированным в конце обширного материала московского исследователя: «Огромное значение ...приобрели личностная и гражданская позиция лидеров научных направлений, обеспечивших непрерывность научной традиции в теории социально-культурной деятельности, а также ее обновление на новой методологической основе» [1, с. 301]. Подтверждением значимости этой личной позиции могут послужить работы ученых Урало-Сибирского региона, посвятивших свои труды вопросам педагогического, методологического и научного осмысления современных тенденций и перспектив в культурно-досуговой деятельности. Одним из авторов в области интересующих нас отношений саморазвития педагогов ВУЗа и государственных институтов, оказывающих содействие этому процессу, является челябинский доктор педагогических наук профессор Вековцева Т.А. В работе, посвященной процессу саморазвития преподавателей ВУЗов говорится об исторически обусловленных тенденциях, закономерностях и описывается структурно-логическая модель

социально-педагогического содействия саморазвитию преподавателей вуза в культурно-досуговой деятельности [2, с. 5].

У профессора Вековцевой Т.А. нашли свое отражение такие термины как «педагогическая технология» [2, с. 214] и «технология социально-педагогического содействия саморазвитию преподавателей ВУЗа в культурно-досуговой деятельности» [2, с. 215]. Приводятся этапы реализации данной технологии, подробно описывается каждый из них: диагностико-просветительский; мотивационно-технологический и оценочно-коррекционный. Автор подробно рассматривает цели и задачи каждого этапа, отмечая, что на реализацию первого предполагается 1 семестр, второго – два семестра и третьего так же 1 семестр [2, с. 218].

Наше исследование затрагивает область взаимодействия близкую изучаемой Вековцевой Т.А., т.к. затрагивает аспекты участия государственных учреждений в вопросах содействия педагогам высшей школы. На наш взгляд возможно провести логичные параллели в методическом обеспечении социально-педагогического содействия: Татьяна Александровна приводит пример, основанный на внутривузовских ресурсах – использование на первом этапе (диагностико-просветительском) курс повышения квалификации преподавателей на 72 часа [2, с. 235]. В свою очередь отметим, что в деятельности государственных учреждений культуры также можно найти возможность для повышения уровня квалификации преподавателей. Так автором статьи на протяжении 2 лет на площадке Государственного центра народного творчества Омской области (далее – ГЦНТ) организовывались и реализованы 2 курса повышения квалификации для работников культуры (с выдачей документа государственного образца), в работе которых принимали участие преподаватели Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского и Омского областного колледжа культуры и искусства. Несмотря на тот факт, что ГЦНТ как культурно-досуговое учреждение не обладает лицензией на образовательную деятельность, уставной деятельностью последнего в перечне основных направлений деятельности по поддержке и сохранению народного творчества обозначена деятельность по повышению квалификации работников культуры.

Так, в апреле 2017 года в ГЦНТ состоялся курс повышения квалификации длительностью 16 часов, в ходе которого, преподаватели 2 учебных заведений высшей школы Омска и Красноярска приняли участие в качестве лекторов и слушателей одновременно. Курс посвящался вопросам деятельности современных учреждений культуры и собрал более 50 слушателей из числа работников культуры Омской области.

В исследовании, приводимом профессором Вековцевой Т.А., на первом этапе реализации курса повышения квалификации описывается многоаспектный подход к выбору тем, позволяющим задействовать функцию диагностики. К примеру, обозначены такие темы как «Отдых», «Мотивация к решению сложных задач», «Ценностные предпочтения», «Организация рабочего дня», «Планирование» и др. Данный набор тем, безусловно, направлен на организацию взаимовыгодного системного взаимодействия педагога и системы вузовских ресурсов. В случае, апробированном автором статьи, темы были посвящены как теоретическим подходам в области деятельности учреждений культуры, так и вопросам практического значения.

Будучи первой стартовой ступенью во взаимодействии общества и деятелей культуры, клубные учреждения выполняют свою миссию достойно, о чем свидетельствует возросшее внимание правительственных органов к работе Домов культуры. Пилотным регионом в последнее десятилетие в этом отношении стала Белгородская земля, дав старт новому осмыслению клубного учреждения, реализовавшемуся в региональном проекте «Модельный Дом культуры» [3]. Автору удалось познакомиться на практике с результатами первых 3 лет реализации проекта и хочется отметить впечатляющее состояние не столько зданий, отремонтированных и украшенных современным дизайном, сколько самих людей – работников клубных учреждений. В наполнении работы, в ассортименте клубных объединений, в образе подачи традиционных форм работы белгородские районные работники клубных учреждений смогли показать, что Дом культуры в XXI веке – интересное, полезное и нужное учреждение. Не стал исключением из устоявшегося хорошего впечатления от

работы белгородцев и факт открытия первого в стране Центра культурного развития в городе Шебекино [4]. Центр продемонстрировал, что небольшие площади и зрительный зал-трансформер могут быть постоянно востребованными, загруженными мероприятиями и событиями.

Автору приятно отметить, что Омская земля не осталась в стороне от важных событий в сфере культурно-досуговой деятельности: в декабре 2016 года в городе Калачинске была открыта новостройка – Центр культурного развития им. Ф.А. Мазуренко [5], обладающий уникальным для омской земли медиатекой. А состоявшийся в апреле 2017 года в городе Омске Форум «Культура – национальный приоритет» [6], одна из секций которого была названа «Модельный Дом культуры», подтверждают уверенность в прямой заинтересованности российского правительства в сохранении клубных учреждений, поддержке их деятельности и поощрении в развитии. Автору удалось высказать на упомянутой секции свои предложения по развитию клубной работы, ставшие своеобразным обобщением мнения представителей 32 муниципальных органов управления культурой Омского региона.

Развитие клубной сети должно соизмеримо продвигаться на территориях с разной плотностью населения. Проблема кадровой укомплектованности является насущной не только из-за уровня заработной платы: важен и тот факт, что население малочисленных пунктов разъезжается, стремится обеспечить детей доступным образованием, услугами здравоохранения – мы общество XXI века, информированное и мобильное. В ряде случаев транспортная доступность малочисленных населенных пунктов является главной причиной радикальных изменений в плотности населения. Ключевая многовековая проблема российского государства – дороги, и сегодня она затрудняет деятельность учреждений культуры. Автор статьи озвучил обращение к Форуму по оснащению клубных учреждений современным транспортом, приведя в качестве проектного предложения возрождение формы работы – передвижные клубные учреждения. Любимые многими поколениями «автоклубы» сегодня могут стать прочной нитью, которая, если не удержит население от миграции, то станет гарантом заботы и внимания со стороны государства к оставшимся пожилым и

маломобильным гражданам. Обращение автора было включено в итоговое выступление представителя секции перед Премьер-министром России Д.А. Медведевым и нашло его поддержку в заключительном слове.

Перспективным направлением сегодня видится повышение образовательного уровня работников клубной сферы, как путями извне, так и методом внутрикорпоративного обучения. Действующая многолетняя система семинаров-практикумов, Школ профессионального мастерства, «круглых столов» по проблематике деятельности – основная сфера деятельности областного методического центра клубных учреждений Омской области. Тенденциями последних лет стало более плотное вовлечение преподавателей учебных заведений в работу обучающихся мероприятий. Выступают с лекциями педагоги Омского областного колледжа культуры и искусства; с интересом слушают практики научных деятелей факультета культуры и искусства им. Ф.М. Достоевского.

Омская исследовательница вопросов педагогики досуга Секретова Л.В. в своем одноименном труде отмечает: «..педагогика «взрослого» досуга тоже нуждается в своем научном исследовании и практическом использовании. Взрослым как никому другому нужен заслуженный отдых после рабочего дня или выхода на пенсию... Досуг взрослых порой требует серьезной социально-педагогической коррекции» [7, с. 18].

В решении вопросов социально-педагогического взаимодействия государственных институтов и формировании процессов, расширяющих возможности для саморазвития преподавателей ВУЗов, мы видим перспективу совершенствования саморазвития педагогов и дальнейшей деятельности учреждений культуры.

#### **Список использованной литературы**

1. Ярошенко Н.Н. История и методология теории социально-культурной деятельности: Учебник. – Изд.2-е, испр. и доп. – М.: МГУКИ, 2013. – 456 с.
2. Вековцева Т.А. Социально-педагогическое содействие саморазвитию преподавателей ВУЗа в культурно-досуговой деятельности. Диссертация на

- соискание ученой степени доктора педагогических наук. – ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры», Челябинск, 2015. – 370 с.
3. БУК «Белгородский Государственный центр народного творчества». Модельные Дома и Центры культурного развития. Режим доступа: <http://bgcnt.ru/model-house-of-culture/model-house.html>. Дата обращения 14.09.17.
4. Центр культурного развития города Шебекино Белгородской области. Режим доступа: [www.цкр31.рф](http://www.цкр31.рф). Дата обращения 14.09.17.
5. Центр культурного развития им. Ф.А. Мазуренко города Калачинска Омской области. Режим доступа: [http://kalachinsk.online/kultura-i-iskusstvo/Центр-культурного-развития-имени-Ф-А-Мазуренко\\_295](http://kalachinsk.online/kultura-i-iskusstvo/Центр-культурного-развития-имени-Ф-А-Мазуренко_295).  
Дата обращения: 14.09.17.
6. Форум «Культура-национальный приоритет». Официальная страница. Режим доступа: <https://er.ru/core/news/subject/131.html>. Дата обращения: 14.09.17.
7. Секретова Л.В. Педагогика досуга: учебн.пособие. / Л.В. Секретова. – Омск: Изд-во Ом. Гос.ун-та, 2017. – 138 с.

© Князькина Н.Х.

УДК 792.0

## РАБОТА АКТЕРА НАД СКАЗКОЙ: ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗЫВАНИЯ

**Князькина Наталья Хуснулловна**

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры театрального искусства и актерского мастерства,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

e-mail: [nknayz@mail.ru](mailto:nknayz@mail.ru)

**Аннотация.** Рассказывая сказку со сцены, с одной стороны, студент должен соблюдать литературное произношение, а с другой стороны – стремиться применять в чтении все богатство русской национальной речи, изучить русские диалекты и акценты народов, проживающих на территории

России. С помощью диалектных особенностей, говоров, наречий, акцентов студент создает речевую характерность образа рассказчика. Задача исполнителей - изучить диалектные особенности русской речи, вскрыть смысл сказки, понять методику транскрибирования, овладеть мелодизацией речи. Новизна исследования заключается в изложении методики овладения методами транскрибирования учебных текстов.

**Ключевые слова:** транскрибирование, мелодизация, аналитический разбор, композиция, русские диалекты, южнорусское наречие, северорусское наречие, среднерусские говоры, национальные акценты.

Работая над сказкой, актеры постигают ее видовые направления, осваивают исполнительские способы чтения на основе русских говоров и национальных акцентов. Изучая особенности русских диалектов (южнорусское наречие, северорусское наречие, среднерусские говоры), студенты транскрибируют учебные тексты по законам орфоэпии и логики. Более сложной задачей является освоение акцентов, требуется не только знание теоретических аспектов произношения, а также следует осваивать мелодизацию незнакомых типов речи.

Но прежде чем приступить к поиску выразительных речевых средств, (к этому вернемся позже), исполнители знакомятся с жанром сказки как таковым. В ходе исследования сказочного материала студенты погружаются в истоки и разделы жанра сказки, в историю, восходящую к древним религиозным представлениям.

Волшебная сказка имеет мифологические истоки и не только, в ней явно видны основы, относящиеся к социальным отношениям. Сказка родилась в далекие дохристианские времена, в ней сохранились черты давно исчезнувших отношений социальной жизни. Постепенно общество развивалось, менялись взгляды сказочников на реальность, и это отражалось на формах вымысла, сказка превратилась в поэтический рассказ.

За внедрением капиталистического уклада жизни последовала переработка волшебных сказок в бытовые, появились новые герои (купец, купеческий сын, приказчик). Сказочные действия перенесли в столичный город. Теперь

события могут происходить в шикарном магазине либо в богатой гостинице. Литературовед В.П. Аникин отмечает, что сказки потеряли свою жизненную реальность и стали восприниматься как чудо и фантастика, как художественный вымысел [2].

Сказка ценна для воспитания не только детей, молодежи, но и полезна для всех, ведь она содержит мудрость, смекалку, доброту. Она отражает национальные характеры, помогает разобраться в жизненных ценностях, пережить неудачи, сохранить оптимизм, стать сильнее духом. Сказка прекрасна, наивна и одновременно глубока, наполнена неисчерпаемым жизненным смыслом.

Много времени посвятил изучению сказки, ее классификации А.Н. Афанасьев, он был первым из русских учёных, кто столкнулся с необходимостью упорядочения огромного и пестрого сказочного материала. Систематизация сказок имеет четыре крупных раздела: сказки о животных; волшебные сказки; новеллистические сказки; кумулятивные сказки [3].

Сказочник В.П. Аникин выделяет несколько основных групп: о животных; волшебные; бытовые [2]. Сказки состоят из 3-х групп разновидностей и более.

Таб. 1. Основные группы сказок

Первая группа сказок	Вторая группа сказок	Третья группа сказок
- о животных, где отражаются социальные отношения людей и взаимоотношения человеческих характеров;	- волшебные, в которых светлomu миру положительных героев противопоставляются мрачные силы;	- бытовые, новеллистические, которые отличаются особой остротой социальной направленности, в которых высмеивается лень, глупость, жадность и упрямство.

Кроме того, литературоведы выделяют такие виды сказок, как авантюрные, докучные, сказки-перевертыши, бесконечные (про белого бычка), сказки-былички (о леших и домовых).

Работа над сказкой помогает студентам соблюдать основные правила литературного русского языка и демонстрировать на практике усвоение таких разделов, как орфоэпия, логика речи, словесное действие.

Орфоэпические нормы – это нормы произношения гласных, согласных звуков и грамматических форм в зависимости от положения их в слове и от сочетания друг с другом. Нормы русского произношения сложились в XVII-XVIII вв. на основе московского говора, так как Москва являлась и экономическим, и политическим, и культурным центром Русского государства. Перенесение столицы в Петербург не изменило норм, сложившихся веками [4, с. 3].

Главная заслуга в сохранении чистоты московского говора принадлежала актерам и режиссерам Малого театра Москвы и Александринского - Петербурга.

К сожалению, в современном русском мире уничтожаются привлекательные черты родного слова – музыкальность и плавность русской речи. Наблюдается бедность интонации, которая ведет за собой бедность мысли, разрываются связи интонации с мыслью. Вместе с тем забывается чарующий говор наших предков (южнорусский, северорусский, среднерусский). Тем не менее диалектная речь применяется в театрах и кино, поэтому технику ее воспроизведения должны знать профессиональные артисты.

Русские сказки можно читать на основе говоров, которые исследовала в своих научных трудах Л. Алферова. Она выявила говорные особенности у жителей южной полосы России, русского севера и среднерусского поселения: южнорусское наречие; северорусское наречие; среднерусские говоры [1]. Выявила следующие ниже отклонения в произношении педагог по речи Н.И. Калинина.

Таб. 2. Говорные особенности русских

<b>Отклонения в произношении гласных:</b>	<b>Отклонения в произношении согласных:</b>
Оканье – КОРОВА (КОРОВА);	Цоканье – ДЕВОЦКИ (ДЕВОЧКИ);
Аканье – МАЛАДОЙ (МОЛОДОЙ);	Чоканье – ПАЛЕЧ (ПАЛЕЦ);
Яканье – СЯСТРА (СЕСТРА);	Хгеканье – ХГОЛ (ГОЛ);
Иканье – ВИСНА (ВЕСНА);	Дзеканье – ДЗЯДЗЯ (ДЯДЯ);
Еканье – ПЕТАК (ПЯТАК);	Смягчение Т в конце слов – ИДЁТЬ (ИДЁТ);
Эканье – ПРЭШУ (ПРОШУ).	Не оглушение В – КРОУ (КРОВЬ) [4, с. 15].

Нас заинтересовала сказка В.Ф. Одоевского «Мороз Иванович», при ее чтении мы применяем южнорусское наречие, к этому располагает сам текст, его сюжет, характеры рассказчика и персонажей.

*У адном доме жили дьве девачки - Рукадельница да Лянивица, а пре них нянюшка. Рукадельница была умная девачка: рано вставала, сама, без нянюшки, адевалася, а вставши с постельки, за дело принималася: печку топилла, хлебы мясила, избу мяла, питуха кармила, а патом на калодец за вадой хадилла.*

*А Лянивица меж тем в постельке лижала, потягивалася, с боку на бок переваливалася, уж раз и наскучеть лижась, так скажить спрасонья: «Нянюшка, надень мэнэ чулочки, нянюшка, завяжи баимачки», а патом заварить: «Нянюшка, нету ли булочки?», встанеть, попрыгаеть да и сядеть к акошку мух щитать: сколько прилетело да сколько улителя. Как усех перещитает Лянивица, так уш и ни знаить, за шо приняться и чем бы заняться; ей бы в постельку - да спать ни хочеться; ей бы пакушать - да есть ни хочеться; ей бы к акошку мух щитать - да и то надоела. Сядеть, харемычная, и плачет да жалуеться на усех, шо ей скушна, как бутта в том другие виноватые.*

Существуют и другие способы чтения сказок. Например, чтение сказки на основе национального акцента. Мы взяли в работу народную азербайджанскую сказку. Интонация фразы в азербайджанском языке своеобразная – она повышается в конце фраз, завершающихся вопросительно звучащим: да-а? или не-ет? В работе над транскрибированием мы соблюдали все правила произношения.

*Па-апа-ала-ась муж'у ж'ена сва-арлива-ая да зла-ая - вра-агу не паж'елатать! Одна-аж'ды муж' па-ака-аза-ал ж'ене за-ала-атой и га-ава-арит: «Вот сыгодня на-аш'ел в Хорска-ам лысу. Та-ам есть я-ама, пол-на-ая зола-ата и сэрэбра-а. За-автра па-айдем» Да?. «Ка-ак за-автра? – за-акрычала ж'ена. - «Нэт! Сейча-ас па-айдем!». Дашли. Ж'ена схва-атыла меш'ок и крычит: «Хватыт у тебя-а ума-а на-аполныть меш'ок? Ты и па-ала-авыны нэ на-абэреш'ь. Я са-ама па-алезу, а ты тяни наверх». И прыг в я-аму! Да-а? Вза-ал муж' ка-*

*амэнь, па-адкатыл его к ямэ и за-акрыл ее. - «Хватым! Ици тэперь ба-ага-ата-ава муж'а!»*

Приступая к работе над сказкой нужно начинать, несомненно, с ее анализа. Описать истоки сказки, рассказать об авторе данной сказки. В первую очередь, определить, что мы хотим сказать этим произведением современному зрителю, понять какую смысловую нагрузку несет данный материал и ради чего мы это делаем. Разделить текст на событийные куски и определить словесное действие в кусках: – ваше как рассказчика; – каждого из действующих лиц. Необходимо сделать орфоэпический разбор текста и только затем учить материал наизусть.

В процессе аналитического разбора материала студент размышляет о сюжете и вскрывает все, что стоит за текстом. Определяет тему, авторскую идею, сверхзадачу. В ходе чтения сказки ученик рассказывает о событиях, действующих лицах, а не играет их. Деля текст на куски, он определяет словесное действие рассказчика и словесные действия каждого персонажа. Ярче и четче выявляет свое отношение к событиям и персонажам.

Композиционное построение сказки несколько иное, нежели рассказа. К композиции сказки можно отнести следующие элементы: присказка (встречается не во всех сказках); зачин (экспозиция); завязка; развитие сюжета; кульминация; развязка; концовка; конечный присказ (часто соединен с концовкой, встречается не во всех сказках).

Профессор Н.И. Калинина советует от разбора переходить к индивидуальной работе и заниматься поиском смыслов: «Действенный анализ – это не математика, это творческий процесс» [4, с. 19]. Главное в этой работе – стремление студентов рассказать сказку, а не разыграть ее в лицах.

#### **Список использованной литературы**

1. Алферова Л.Д., Диалекты в сценической речи: монография. / Л.Д. Алферова. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2010. – 128 с.
2. Аникин В.П., Русская народная сказка/В.П. Аникин–М.: Просвещение, 1977-430 с.

3. Афанасьев. А.Н., Народные русские сказки / А.Н. Афанасьев. - Изд-во Типография Грачёва, 1860-1863.
4. Калинина Н.И., О работе над русским литературным произношением. Старомосковский говор. Учебное издание. ИПЦ «Маска», М.: 2008. – 32 с.

УДК 7.05

## ВАЛЕОЛОГИЧЕСКАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФА

**Непомнящих Вероника Владимировна**

старший преподаватель кафедры хореографии

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

e-mail: [nicka04@yandex.ru](mailto:nicka04@yandex.ru)

***Аннотация.** В статье рассмотрены основные направления образовательного процесса, связанные с проблемой здоровьесбережения, определено влияние хореографической образовательной среды на формирование, сохранение и укрепление здоровья личности, выявлены особенности валеологической компетентности в педагогической деятельности хореографа. С позиций валеологии дана оценка основных педагогических задач в хореографическом образовании.*

***Ключевые слова.** Здоровьесбережение, валеологическая компетентность, хореографическая образовательная среда, педагогическая деятельность хореографа.*

Понятие «здоровьесбережение» используется в настоящее время многих областях познания. Изучение валеологических проблем, находясь на стыке различных отраслей знаний, является сегодня одной из приоритетных задач в комплексном изучении человека.

Современные исследования в области валеологии показывают, что здоровье человека, формируясь под влиянием как внутренних (генетических),

© Непомнящих В.В.

так и внешних факторов, представляет собой не только медико-биологическую, но и социально-педагогическую категорию. Именно поэтому «предпринимаются попытки создания такой системы образования, которая наряду с повышением качества знаний способствовала бы формированию у обучаемых осознанной потребности в здоровье, обеспечивала бы практическое освоение навыков сохранения и укрепления физического и психического здоровья» [1, с. 4].

Действительно, решить проблему сохранения и укрепления здоровья одной медицине не под силу. К тому же установка на здоровый образ жизни не появляется у человека сама собой, а формируется в результате определённого педагогического воздействия.

Культура здоровья личности – это многоуровневое образование, входящее в состав общей культуры человека. Она характеризуется эмоционально-ценностным отношением человека к своему здоровью, практическим воплощением потребности вести здоровый образ жизни через глубину освоения валеологического опыта, заботой о собственном здоровье и здоровье окружающих.

Здоровье человека, безусловно, связано со стилем его жизни, который определяется социально-экономическими факторами, историческими, национальными и религиозными традициями, убеждениями и личностными наклонностями. Научно доказано, что состояние и резервы адаптации организма, состояние иммунной системы и основных двигательных качеств человека находятся в прямой зависимости от образа жизни человека [1, 2, 3].

Следует отметить, что особую значимость в процессе здоровьесбережения приобретают механизмы воздействия средствами хореографического искусства. Хореография, положительно влияя на эмоционально-психологическое состояние, предполагает достаточную двигательную активность. А с помощью средств двигательной активности повышается работоспособность человека, вырабатывается настойчивость, организованность, увлечённость и трудолюбие.

Очень часто люди, которые ещё в детстве прикоснулись к искусству танца, ощущают в себе необходимость продолжить занятия в хореографическом классе,

даже если это увлечение совсем не связано с их профессиональной деятельностью. Эта потребность взрослого человека объясняется тем, что хореография даёт широкие возможности для самосовершенствования и получение удовольствия от этого процесса, тем самым оздоравливая индивида.

Дети, как правило, не задумываются о состоянии своего здоровья. У ребенка от 6 до 17 лет, когда происходит наиболее интенсивный рост и развитие, когда формируется здоровье на всю оставшуюся жизнь, установка на здоровый образ жизни не появляется сама собой. Хореографическая образовательная среда может существенно повлиять на формирование у учащихся устойчивой мотивации на здоровье и здоровую жизнедеятельность.

В данной статье нам хотелось бы затронуть некоторые особенности валеологической компетентности педагога-хореографа, связанные с процессом педагогического воздействия на формирование, сохранение и укрепление здоровья подрастающего поколения.

К валеологической компетентности педагога следует отнести, во-первых, базовые знания о здоровье учащегося, о способах формирования, сохранения и укрепления здоровья в конкретных условиях его деятельности. Во-вторых, практические умения в формировании, сохранении и укреплении здоровья учащегося, в расширении резервных возможностей его организма. Педагог, обладающий определенными профессиональными качествами и имеющий высокий уровень этической и коммуникативной культуры, должен уметь прогнозировать результаты собственной деятельности, анализировать педагогическую ситуацию и моделировать систему взаимоотношений с позиции здоровьесбережения [3, с. 56].

Каждому педагогу, в том числе и педагогу-хореографу необходимо решить проблему сохранения и укрепления здоровья учащихся, используя различные здоровьесберегающие технологии, которые с одной стороны являются составной частью образовательного процесса, а с другой условием обеспечивающего реализацию образовательных программ.

Важно выделить следующие направления в области эффективного здоровьесберегающего педагогического взаимодействия с учащимися:

- содействие педагога в выработке сознательного отношения ребёнка к своему здоровью, как естественной основе умственного, физического и нравственного развития;

- создание условий, направленных на укрепление здоровья ребёнка и привитие ему навыков здорового образа жизни для сохранения физического, психического и духовного здоровья;

- получение детьми необходимых знаний, умений и навыков по здоровому образу жизни и их использование в повседневной жизни [3, с. 57].

По мнению Н.В. Третьяковой, обязательный элемент всех здоровьесберегающих образовательных технологий – регулярная экспресс-диагностика состояния учащихся и отслеживание основных параметров развития организма в динамике (начало и конец учебного года). Это позволяет сделать соответствующие выводы о состоянии здоровья учащихся и его изменении [3, с. 17].

Педагог-хореограф, получив в начале учебного года документ, подтверждающий возможность посещения ребёнком уроков хореографии, должен также ознакомиться с «Картой здорового образа жизни ребёнка». Это позволит ему дифференцировать учебный хореографический материал и внедрить в процесс обучения необходимые здоровьесберегающие рекомендации.

Необязательно иметь медицинское образование, чтобы заметить такие нарушения осанки, как асимметрия лопаток (сколиоз), седлообразность спины (лордоз), сутулость (кифоз). Следует помнить, что плоскостопие, Х-образное и О-образное строение ног также являются отклонениями от норм (вальгусная деформация). Все перечисленные выше нарушения в осанке, в строении ног и стопы должны учитываться педагогом при распределении физической нагрузки на занятиях хореографией. А проведение комплекса партерной гимнастики будет оказывать эффективное влияние на исправление имеющихся нарушений.

Обычно дети на занятиях сами сигнализируют педагогу, жалуясь на боли в коленном или голеностопном суставе, усталость в области спины, на неприятные

ощущения в своде стопы. Компетентный преподаватель не должен оставлять без внимания такого рода проблемы. Свою работу педагог-хореограф должен выстраивать в первую очередь учитывая специфику функционирования костно-мышечной и опорно-двигательной систем детского организма, природные возможности ребёнка, а также все физиологические особенности осанки, строения ног и стопы.

На мой взгляд, не менее важным в процессе обучения является формирование танцевального мышления ученика. Ведь прежде чем совершить какой-либо двигательный акт, человек должен обязательно подумать, взвесить свои силы и способности, чтобы предотвратить возможные травмы. Положительный эмоциональный контакт педагога и ученика, безусловно, повлияет на формирование танцевального мышления и, как следствие, на развитие физических возможностей и совершенствование техники исполнения.

Итак, здоровьесберегающие образовательные технологии должны обеспечить учащимся не только возможность сохранения и укрепления их здоровья в период обучения, но и при необходимости способствовать проведению квалифицированных коррекционно-направленных мероприятий. В связи с этим валеологическая работа педагога-хореографа может проводиться в двух направлениях. Если учащийся не имеет отклонений в физическом развитии, то необходимо, сохраняя, укреплять его здоровье. Однако если у ученика выявлены отклонения в физическом развитии, которые не усугубляются хореографической нагрузкой, то следует не только сохранять и укреплять его здоровье, но и грамотно исправлять существующие отклонения. Данную коррекционную помощь педагог может осуществлять только под наблюдением врача-ортопеда.

Учащиеся хореографических коллективов очень часто хотят быть похожими на своих наставников, подражая им во всём. Поэтому педагог-хореограф на собственном примере должен постоянно показывать, что здоровый образ жизни – это норма его бытия.

Оценка хореографом педагогических задач с позиций здоровьесбережения в хореографическом образовании позволит добиться существенных изменений в мировоззрении учителя и ученика, в их отношении к себе и к своему здоровью.

### Список использованной литературы

1. Алексеева Е.Н. Валеологическая подготовка студентов в процессе физического воспитания: учебно-методическое пособие / Е.Н. Алексеева. – М. – Берлин: Директ-Медиа, 2015. – 116 с.
2. Смирнов Н.К. Здоровьесберегающие образовательные технологии в современной школе. – М.: АПК и ПРО, 2002.
3. Третьякова Н.В. Основы здоровьесбережения. – Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2011.

УДК 7.01

## ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО А. С. АРЕНСКОГО

Окунев Павел Анатольевич ©

доцент кафедры инструментального исполнительства и музыкально-теоретического факультета  
ФГБОУ ВО «Омский государственный университет  
им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск  
e-mail: [okupav@mail.ru](mailto:okupav@mail.ru)

Окунева Ирина Вячеславовна  
преподаватель фортепиано,  
БОУ ДО «ДШИ№4»,  
Россия, г. Омска  
e-mail: [okirina@km.ru](mailto:okirina@km.ru)

*Аннотация.* Фортепианные произведения А. Аренского со времен их создания до сегодняшних дней являются любимыми исполняемыми произведениями многих пианистов, начиная с С. Рахманинова и А. Зилоти и

*заканчивая современными исполнителями, они достойны самого широкого использования в педагогическом репертуаре, начиная от старших классов школ искусств и заканчивая студентами училищ и ВУЗов. Сочинения Аренского служат хорошей подготовкой к изучению творчества Шопена, Чайковского, Рахманинова, воспитывая тонкость слухового контроля и пианистических приемов.*

**Ключевые слова:** Аренский, концерт, этюды, прелюдия, фантазия

В фортепианной музыке Аренского с наибольшей полнотой выявились лучшие стороны его дарования: красота, пластичность мелодики, богатство гармонического языка, внимание к колориту и тембрам звучания, ясность и законченность фактуры. С необычайной простотой, искренностью и непосредственностью в фортепианных произведениях отражены разнообразные стороны внутреннего мира человека, его чувства, переживания. Музыка Аренского радует жизненностью образов, поэтичностью, красотой мелодий, совершенством фортепианного воплощения.

Фортепианное творчество композитора развивалось под влиянием и западноевропейского и русского пианизма. В его фортепианном стиле угадываются симпатии к Шуману, отчасти к Мендельсону. Не без основания отмечали некоторые критики воздействие на него Шопена, сказавшееся в мазурках, элегии ор. 53, концерте фа минор. Наибольшую роль в формировании пианистического стиля Аренского сыграли традиции русской классической музыки — Чайковского и композиторов «Могучей кучки».

Одним из значительных произведений, в котором своеобразно претворились традиции русской классики, является «Фантазия на темы Рябинина» для фортепиано с оркестром. Используя русские былинные напевы, Аренский создал произведение крупного концертного плана. Композитор продолжил одно из направлений концертного жанра в русской фортепианной музыке, основанное на применении и симфоническом развитии подлинных народных тем.

Реалистические жизненные традиции русской классической музыки Аренский развивает также в пьесе «Basso ostinato», претворяющей в жанре фортепианной миниатюры образы русского национального эпоса.

Фортепиано композитор посвятил более 30 сочинений, что составляет примерно половину всего написанного им.

Пианистический стиль композитора привлекает органическим единством содержания музыки и средств фортепианного звучания. Фортепиано он трактует как певучий, эмоционально отзывчивый инструмент. Вся фортепианная фактура Аренского пронизана мелодизмом, широко применяются изящные мелодические пассажи.

В репертуаре студентов училищ и ВУЗов значительное место занимают фортепианные миниатюры Аренского — программные, лирические, виртуозные, танцевальные пьесы. Знакомство с его творчеством обычно начинается с лирических миниатюр: экспромт ор. 25 № 1, ряд пьес из ор. 36 («Утешение», баркарола, элегия, ноктюрн), эскиз ор. 52 № 3, романс фа мажор ор. 53 и некоторые, другие сочинения. В небольших по масштабу пьесах с глубокой искренностью и задушевностью передаются человеческие переживания. Для таких миниатюр, как «Незабудка» ор. 36, экспромт ор. 25 № 1, ноктюрн ор. 36, характерны сдержанность в проявлении чувств, общее настроение умиротворенности, проникновенные интонации в мелодии.

Хочется подчеркнуть певучесть фортепианного звучания в лирических пьесах Аренского. Даже гаммообразные исследования во многих случаях являются элементами мелодической линии. Примером этого могут служить «певучие» гаммы в пьесе «В поле»:



Одним из средств усиления эмоциональной выразительности, используемых композитором, является так называемая «диалогическая фактура»: лирическая интонация, помещенная в одном из голосов, подхватывается другим голосом; ей придается иная тембровая окраска, что способствует обогащению фортепианной звучности. Фортепианному письму

Аренского свойственна имитационно-полифоническая манера изложения (см. романс ор. 5 № 3, каприс ор. 43 № 2 и др.).

Лирические миниатюры Аренского развивают у студентов способность передавать в музыке различные чувства и настроения, культивируют внимание к фразировке и многоплановой звучности.

Ценный материал для воспитания разносторонних пианистических навыков дают этюды и виртуозные пьесы Аренского.

Изящество и грациозность, совершенство фортепианного звучания являются неотъемлемыми качествами многочисленных виртуозных пьес композитора. На первом плане в них всегда художественный образ произведения, развитием которого определяется применение тех или иных возможностей фортепианного звучания, разнообразие фактуры и фортепианной «инструментовки».

Эмоциональной насыщенностью и богатством настроений отличаются прелюдии Аренского, представляющие собой как бы отражение различных душевных переживаний человека. При всей поэтичности замыслов прелюдии содержат обычно определенные технические трудности, которые, однако, и здесь не выступают на первый план, подчиняясь развитию музыкального образа. С этим мы встречаемся, например, в прелюдии ор. 63 № 1. Сложное техническое задание — достижение плавного исполнения арпеджио двойными нотами — имеется также в прелюдии ор. 42 фа минор.

Гармонично сочетается музыкальное содержание с техническим заданием в этюдах Аренского, представляющих собой образец художественного произведения. В большинстве этюдов Аренского преобладает мелодическое начало. Богато развитым мелодизмом отличается, например, этюд ми-бемоль мажор ор. 74.



В этюде до мажор ор. 74 № 1 короткие мелодические фразы, исполняемые поочередно в партиях правой и левой рук, создают впечатление своего рода музыкального диалога.

Среди других этюдов Аренского выделяется своим романтически страстным характером си-минорный этюд ор. 19 № 1. Непрерывное движение квартолями шестнадцатых создает насыщенный энергией динамичный фон. Из звуков фигурации вычленена взволнованная мелодия, построенная из коротких интонационных ячеек.

Нередко в виртуозных произведениях Аренского наблюдается связь технического задания с определенным программным замыслом. Это имеет место, например, в пьесе «Волчок» ор. 36 № 2, где однообразно повторяющаяся техническая формула как бы передает кружение заводной игрушки.

Интересна соответствием замысла и технического воплощения вторая пьеса из сюиты «У моря». В автографе эта пьеса имела название «Бабочки». Извилистые мелодические линии, прозрачность, тонкость фактурного рисунка, отсутствие аккордов, быстрый темп придают музыке характер полетности, порхания. И хотя название «Бабочки» не было композитором напечатано, следует иметь его в виду, работая над этой пьесой.

Виртуозные пьесы и этюды Аренского привлекают ясностью и логикой гармонического мышления. Гармоническая основа в любом из этих произведений, цементируя собой всю музыкальную ткань, органично вплетается в развитие музыкального содержания и является важным его фактором.

Техника гаммообразного типа не получила широкого распространения в виртуозных пьесах и этюдах композитора. Редким примером этюда, основанного на гаммообразном движении, является этюд фа-диез мажор ор. 36. Чаще встречается мелодическая фигурация ступенчатого строения (например, в пьесе «Волчок», прелюдии ор. 63 № 1).

В сочинениях Аренского перед исполнителем возникают разнообразные художественные и технические задачи, требующие для своего разрешения большой и тщательной предварительной работы.

Наличие программности облегчает понимание цели и достижение нужных средств выражения. Быстрая смена настроений влечет за собой соответствующие изменения в характере и способах изложения. Следуя за развитием музыкального замысла, исполнитель приучается гибко переключаться с одного типа изложения на другой. Этюды и виртуозные пьесы Аренского воспитывают в пианисте умение мыслить художественными образами, не отрывая средства выражения от основной задачи всякого исполнения — передачи содержания музыкального произведения.

В репертуаре музыкантов популярны также сочинения Аренского для фортепиано с оркестром «Фантазия на темы Рябинина» и концерт фа минор.

«Фантазия» построена на двух основных напевах сказителя И. Т. Рябинина. Эмоционально-напряженный, выразительный напев старинной песни о Скопине-Шуйском взят Аренским (с некоторыми изменениями) в качестве первой темы «Фантазии». По длительности этот напев соответствует двум былинным стихам и имеет форму предложения в натуральном миноре. Для второй темы «Фантазии» Аренский взял напев былины о «Вольге и Микуле».

В построении «Фантазии», в развитии обеих ее тем Аренский применил куплетно-вариационный метод, характерный для русской народной песенности. Внесение в вариационное развитие элементов сонатности, значительно драматизирующих развертывание действия в «Фантазии», связано с традициями русской классики, идущими еще от «Камаринской» Глинки. «Фантазия» Аренского ставит перед студентами значительно более ответственные задачи, нежели демонстрация виртуозных возможностей. Для исполнения «Фантазии» необходимо не только владение средствами фортепианной выразительности, пианист должен проникнуть в содержание этого произведения, воплотить дух и характер русской старины.

Большое распространение в репертуаре пианистов получил концерт фа минор. Яркость музыкальных образов, богатство средств выражения сочетаются в концерте с доступностью его художественного содержания. Концерт воспитывает у молодых пианистов чувство крупной формы, дает им размах, прививает разнообразные технические навыки: владение звуком, педалью,

крупной и мелкой техникой. При изучении второй части возникают интересные проблемы тембра и колорита фортепианного звучания, разнообразных педальных эффектов. Третья часть с ее пятидольным размером представляет некоторые ансамблевые трудности.

В концерте наиболее значительной по содержанию является первая часть. Вместе с тем ее активный тонус, яркие динамические нарастания, насыщенность и пафос звучания целого ряда эпизодов могут привести в исполнении к однообразию, утере общей перспективы развития. В некоторой степени способствует этому также и обилие пышных виртуозных пассажей и каденций. Среди многих кульминационных эпизодов первой части необходимо наметить основную линию развития, устремленную к наиболее яркой кульминации — своего рода эмоциональному центру. Таким центральным эпизодом первой части следует признать кульминационное проведение темы побочной партии в разработке.

В соответствии с закономерностями динамики музыкальных образов концерта особое внимание исполнителя должно быть обращено на достижение «сквозной» (пользуясь термином К. С. Станиславского) линии развития лирического образа побочной партии. С этой целью следует в период углубленной работы над освоением произведения проследить весь путь развития этого образа.

Воплощение музыкального содержания побочной партии непосредственно связано с вопросами качества фортепианного звучания. «Пение» на инструменте является здесь одним из сильнейших выразительных средств реализации художественного образа.

Сюите для двух фортепиано как самостоятельному жанру А. Аренский проявлял особую расположенность. «Этот композитор положительно владеет секретом письма для двух роялей», – писал А. Оссовский. Аренский создал пять сюит для двух фортепиано: Первую Сюиту op. 15, Вторую – «Силуэты» op. 23, Третью сюиту (вариации) op. 33, Четвертую сюиту op.62 и «Детскую сюиту» (каноны) op.65. Они состоят из разнообразных, различных по жанру номеров. Как правило, номера представляют собой законченное целое и могут

исполняться отдельно. Именно сюиты Аренского сыграли определяющую роль в «укоренении» жанра сюиты для двух фортепиано на русской почве.

Подводя итоги краткому обзору фортепианного наследия Аренского, хотелось бы отметить следующее: образность содержания в сочетании с совершенством средств выражения, присущие творчеству этого композитора, плодотворно влияют на общее музыкальное развитие пианистов, формируют их художественный вкус.

Сочинения Аренского знакомят с характерными особенностями русской полифонии, развивают полифоническое мышление, способствуют воспитанию гармонического слуха. Работа над сочинениями композитора культивирует ценные пианистические навыки: внимание к фразировке, штрихам, аппликатуре, педализации.

Кропотливая профессиональная работа, необходимая при изучении произведений Аренского, не притупляет внимания студентов, не охлаждает их интереса к музыке. Обладая большим художественным содержанием, запечатленным в запоминающихся образах, сочинения этого композитора будят творческую активность и способности студентов, что оказывает положительное стимулирующее воздействие на развитие пианистического мастерства.

#### **Список использованной литературы**

1. Оссовский А.В. Воспоминания. Исследования. Л.: Музыка, 1968. – 438 с.
2. Виноградова О. Произведения Лядова и Аренского в старших классах ДМШ и в музыкальном училище. Вопросы фортепианной педагогики, В.2. М.: Музыка, 1967
3. Благой Д.Д. Значение образных ассоциаций в работе педагога-пианиста. Методические записки по вопросам музыкального образования. – М.: Музыка, 1966

**УДК 070**

**ВЛИЯНИЕ СМИ НА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ**

**Попов Алексей Сергеевич**

аспирант кафедры социально-культурной деятельности,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

e-mail: [forever\\_923@mail.ru](mailto:forever_923@mail.ru)

***Аннотация.** В современном обществе средства массовой информации стали важнейшим звеном в цепи социально-культурного производства. Это, с одной стороны. А с другой, «о самих масс-медиа мы слышали такого, что не можем доверять этому источнику. Мы интуитивно сопротивляемся их воздействию, подозревая, что нами манипулируют, но по существу это ничего не меняет». [5] Такое точное замечание Н. Лумана, приводимое О.Н. Громовым [2], звучит сегодня не иначе, как аксиома. Представители разных слоев населения воспринимают по-разному влияние СМИ на общество, социально-культурную сферу. Причем все большее количество людей становятся убежденными, что мир, создаваемый масс-медиа, не просто косвенно подменяет реальность, но и вытесняет действительность с повестки дня.*

***Ключевые слова:** СМИ, социально-культурная деятельность, влияние, культура, общество, радио, телевидение, журналистика, масс-медиа, воздействие.*

**Предмет исследования:** деятельность СМИ по реализации и продвижению социально-культурных проектов.

**Методы исследования:** изучение и анализ литературы, контент-анализ, включенное наблюдение, интервью, прямой эфир.

Как известно, теория информационной революции, или электрогалактики, или медиакультуры начинается с цикла работ американских и канадских социологов и футурологов 1960-х гг. Наиболее известный из них канадец Маршалл Макклюэн считал, что решающую роль в развитии общества и культуры играют коммуникационные технологии. Прошлое человека он видел как историю четырех сменяющих друг друга этапов:

© Попов А.С.

эры первобытного варварства, тысячелетия фонетического письма, Галактики Гутенберга и эпохи современной электронной цивилизации [1, 4].

Очевидно, возможности СМИ значительно расширяют кругозор современного человека и делают его намного объемнее, чем у представителей прошлых эпох. Нам открываются огромнейшие культурные и природные горизонты, позволяя стать свидетелями того или иного события в любой точке планеты здесь и сейчас.

Беря во внимание вышесказанное, можно заключить, что СМИ сегодня является мощнейшим и многофункциональным инструментом социально-культурного института, действующего в системе локальных источников информации. Характеризуя такую модель, нельзя забывать об обращенности к массовой аудитории, корпоративном характере производства информации и социальном потенциале СМИ.

Закон РФ «О средствах массовой информации» (1991 и 2017 гг.) утверждает СМИ как периодическое печатное издание, радио-, теле-, видео- и кинохроникальную программу, а также иную форму распространения массовой информации. Журналистика же выступает посредником в общении, и в этом качестве изучается социальной психологией. Однако сама по себе коммуникация может как налаживать взаимодействие людей, так и становиться препятствием.

В историческом разрезе СМИ — атрибут развитого общества. И тут изначально с первых шагов журналистики рассматривались три типологических подхода на разных этапах становления: каузалистский подход основан на схеме «причина — следствие»; функциональный опирается на равноправие в партнерстве объекта информации с субъектом; коммуникационный ставит во главу угла весь комплекс взаимоотношений средств массовой информации и общества.

Эволюция журналистики свидетельствует о развитии удовлетворения потребности человека в информации, как о главной причине развития СМИ и необходимости получения обществом социально значимой информации.

В исторической ретроспективе тысячелетние пути от наскальных рисунков и до первого печатного станка кажутся одним мигом. В 1440 году И. Гуттенберг

помог человечеству шагнуть к тиражированию информации. И вплоть до 19 века пресса утверждается в ранге социального института сначала в Западной Европе, а следом — во всем мире. Первая русская газета «Ведомости», созданная по указу Петра I, начала выходить со 2 января 1703 г.

Из основных вех роста влияния средств массовой информации на общественное сознание следует выделить рубеж 18 и 19 веков, когда британцы в политических целях стали широко применять памфлеты, отражавшие борьбу партий в условиях становления буржуазного парламентаризма. То же самое происходило и во Франции с появлением статей энциклопедистов. В царской России можно отметить уникальный с точки зрения социально-культурного развития опыт, когда в середине 19 века революционные демократы В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов и Д.И. Писарев в журнале «Современник», а затем А.И. Герцен в своем «Колоколе», стали проповедовать идеи прорыва «к свободе и свету». Их деятельность послужила ярким примером использования печати как средства борьбы за коренные перемены в обществе.

1895 год входит в историю как год рождения радио и кино. Значимы также открытия русских ученых и в области электронного ТВ. Первая передача подвижного изображения состоялась в 1928 году в лаборатории Ташкента. Уже в 1950 году в Советском Союзе начинается массовое производство телевизоров.

Знаковым в развитии отечественной тележурналистики стал 1968 год, когда в эфир вышел первый выпуск программы «Время». Другой всплеск уже произошел на этапе перестройки в конце 80-х гг. с появлением публицистических передач «Взгляд», «12-й этаж» и др. И здесь исследователи не даром считают период второй половины 20 века ключевым для СМИ, назвав его «эпохой утверждения электронных средств коммуникации».

Начиная с 1968 года программы «КВН» и «Вести» расширили диапазон развлекательной составляющей российского ТВ. С приходом эпохи 90-х гг. по стране прокатываются волны стихийного рынка и ситуация в социально-культурной сфере, как и во многих других сферах жизни общества, кардинально меняется. Меняется модель взаимоотношений с аудиторией. Если в стране

Советов сотрудничество прессы с аудиторией рассматривалось в первую очередь как интеллектуальное и гуманистически идеологизированное, то в современной России рождается коммуникативно-познавательная парадигма. Ее суть заключается прежде всего в разнообразии информации и свободном выборе потребителем сообщений, каналов и брендов.

Из основных точек взаимодействия СМИ и культурного поля ведущим направлением является информационное сопровождение социально-культурной сферы: трансляции спектаклей, фестивалей, конкурсов, концертов, юбилеев деятелей искусств и т.д. Вторым по значимости направлением можно выделить создание непосредственно самих продуктов масс-медиа как элементов культурной системы.

Вектор развития медиакультуры и коммуникационных средств приводит к возникновению четырех основных подсистем СМИ: печати, радио, ТВ и Интернета, способных доставлять информацию по всему миру.

Важно отметить сохранение средствами массовой информации социально-значимых функций. Так, образовательная функция стремится помочь учащимся и обеспечить их соответствующими материалами. СМИ необходимо участвовать в распространении общественно-высоких культурных ценностей.

Просветительская функция была выявлена не сразу, так как советская общественность сперва оценила телевизор как «приход культуры в каждый дом». Но позже появляются опасения превращения ТВ в ликбез, начинается проработка телевизионной эстетики.

Очевидно, что социально-культурная функция ТВ реализуется путем показа соответствующих культурных событий: спектаклей, концертов, кино и т.д.

Вместе с тем обратная связь в СМИ становится для ее участников одной из форм взаимного воспитания, партнерства или развлечения и релаксации. Под влиянием западных форматов часть российских СМИ трансформируется и приобретает «скептическую тональность».

В процессе формирования рынка средств массовой информации в России, как и в мире, по К.Э. Разлогову, тысячи телевизионных компаний, радиостанций,

газет и журналов объединяет три кита информационной культуры — печати, экрана и электронной коммуникации на основе цифровых технологий в сети Интернет — это новая информационная ситуация. «Коммуникационные автострады», становясь основой гражданского общества, являются необходимым компонентом демократического общественного устройства и рыночной экономики, для них характерны универсальность, внеэлитарность и открытая ориентация на получение прибыли [3].

В конце прошлого века в России наступила эпоха модернизации. В большей степени под влиянием того же Запада происходят серьезные изменения в производстве, экономике, средствах массовой информации. Именно в это время можно было наблюдать борьбу с национальным негативом и выход на мировые рынки, вступление в мировые торговые объединения. Изменяющие свои функции СМИ (в том числе и радио) начинают воздействовать на духовное и интеллектуальное воспитание поколений, происходит очередное изменение понимания картины мира — глобализация.

С изменением социально-экономических условий кардинальные перемены претерпело и радиовещание: расширение технических возможностей меняет качество звука, спецэффектов, характер и содержание программ. Здесь нельзя не отметить фактор коммерциализации радио. В жестких условиях самоокупаемости происходит снижение планки культурного уровня радио.

В современном радиовещании родилась новая особенность эфира — личность ведущего. По степени доверия и лояльности к отдельно взятому человеку можно судить о качестве продукта, который предлагает радиостанция. Этот фактор влияет на конечное содержание и наполнение эфира, как такового.

Критерии оценки с точки зрения опыта современного радиовещания существенно меняются: с просветительского формата радиовещание ориентируется на информационную и развлекательную составляющую.

Последнее десятилетие говорит о возникновении позитивной тенденции в сфере радиовещания: появились возможности создания и продвижения социально-культурных проектов. Радио выходит на принципиально иной

уровень и начинает соответствовать своим трем основным функциям: просвещению, информации и развлечению.

#### Список использованной литературы

1. См.: Волощенко Г.Г. Вызовы информационной революции и кризис досуга. Культурологические исследования в Сибири. — Омск, 2009. № 4. — С. 62-65
2. См.: Громов О.Н. Культурологические аспекты трансформации российских СМИ: канд. дис. ... канд. культурологии — Кемерово, 2011.
3. Теоретическая культурология. — М.: Академ. Проект, 2005. — С. 304. — (энциклопедия культурологии)
4. McLuhan M. The global village: transformations in world life and media in the 21st Century. — N. Y., 1989. — 240 p.
5. Niklas Luhmann. Die realitat der massenmedien. 2., erweiterte Auflage. Opladen: Westde utsche Verlag, 1996, 9 S

УДК 793.3

## ХОРЕОГРАФИЯ КАК ВИД ДВИГАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА

**Сабанцева Татьяна Виталие**

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры хореографии,

ФГБОУ ВО «Омский государственный универс

им. Ф.М. Достоевско

Россия, г. Омск.

e-mail: [sabtv@mail.ru](mailto:sabtv@mail.ru)

© Сабанцева Т.В.

*Аннотация.* В статье проанализированы хореографические движения с точки зрения воздействия на организм человека с различных сторон: на дыхательную систему, на сердечно - сосудистый аппарат, на пищеварительную систему и опорно-двигательный аппарат. Дана

*характеристика двигательной активности различных возрастных групп и взаимовлияния на нее хореографических движений.*

*Ключевые слова.* Танец, движение, двигательная деятельность, тело человека, опорно-двигательный аппарат, мышцы.

*Смеется ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к Родине, дрожит ли девушка при первой мысли о любви, создает ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумагу - везде окончательным фактором является мышечное движение.*

*И.М. Сеченов*

«Движение – естественная потребность человека, мощный фактор поддержания нормальной жизнедеятельности» [1]. Именно движения «активизируют компенсаторно-приспособительные механизмы, расширяют функциональные возможности организма» [1], а также улучшают самочувствие человека, создают уверенность, являются важным фактором профилактики многих заболеваний человека. «Танец — искусство движения тела в ритмическом выражении, обычно с музыкой...» [4]. Тело человека создано для движения, которое так же естественно и необходимо для жизни, как и дыхание. Как и дыхание, движение дает нам энергию, позволяет развивать различные системы организма. Движение уравнивает, исцеляет, пробуждает энергию и наполняет ею человеческий организм. Оно порождает также психическую энергию, необходимую для обретения силы, духовного совершенствования.

Таким образом, танец можно рассматривать как вид двигательной деятельности человека, можно изучать его влияние на состояние организма. Танец – это своего рода гимнастика и тренировка мышц тела, которые благотворно влияют на становление и развитие всех функций центральной нервной системы: силу, подвижность и уравновешенность нервных процессов. Систематические тренировки делают мышцы более сильными, а организм в целом — более приспособленным к условиям внешней среды.

«Выполнение физических упражнений и других видов движений сопровождается функциональной активностью, которая вызывает специфические и неспецифические психофизиологические реакции. Специфические реакции характеризуются улучшением функций во время мышечной деятельности, повышением надежности всех физиологических систем в упражнениях любого вида, оптимизацией баланса расхода и восстановления биоэнергетических и структурных резервов при движениях различной интенсивности. Физические упражнения являются биологическим стимулом, способствующим морфофункциональному развитию организма, его совершенствованию» [2]. Данное утверждение доказывает тот факт, что двигательная активность является необходимым условием для человека и благодаря физическим упражнениям улучшаются функции человеческого организма, стимулируется обмен веществ и энергии в организме, улучшается деятельность сердца и дыхания, а также функции некоторых других органов, играющих важную роль в приспособлении человека к постоянно изменяющимся условиям внешней среды. Многими учеными доказано, что большая двигательная активность детей и подростков оказывает благоприятное воздействие на их головной мозг, способствуя развитию умственной деятельности. Двигательная активность, регулярное выполнение физических упражнений – обязательное условие здорового образа жизни. Именно поэтому эта тема является актуальной и на сегодняшний день.

Занятия различными направлениями хореографии очень популярны у различных возрастных групп. У детей дошкольного возраста это занятия ритмикой, у младшего и старшего, а также юношеского школьного возраста возможны занятия различными направлениями танцевального искусства. И, конечно же, существуют различные хобби-классы для людей зрелого возраста. Рассмотрим влияние хореографическим упражнений на различные системы организма человека. В первую очередь, значительное влияние оказывают хореографические упражнения на опорно-двигательный аппарат. Благодаря их выполнению возможно укрепить мышцы позвоночника, что позволит улучшить осанку, укрепить мышцы грудной клетки. Помимо этого, тренинг мышц спины

во время танцевальных движений способствуют созданию надежного «корсета», который поддерживает позвоночный столб, может снимать мышечные «зажимы», которые приводят часто к боли в спине. А если рассматривать влияние выполнения хореографических упражнений с медицинской точки зрения, то можно отметить, что танец может послужить профилактикой остеохондроза, улучшить кровоснабжение и укрепить межпозвоночные диски.

Занятия спортом, а также танцами благотворно влияют на дыхательную систему. Выполнение упражнений происходит в различном темпе, что тренирует легкие. Медленные движения способствуют тренировке ровного дыхания, а ритмичные быстрые движения способствуют увеличению объема легких. Это способствует тому, что мозг получает большее количество кислорода, в результате чего улучшается память. Современная медицина рекомендует людям, страдающим астмой, занятия танцами, так как выполнение хореографических упражнений способно облегчить приступы астмы.

Выполнение ритмичных хореографических упражнений можно назвать своего рода кардиотренажером, при котором восстанавливается и укрепляется вся сердечно - сосудистая система человека. Танцы улучшают кровоснабжение сосудов и защищают сердце. Современные исследования [3] свидетельствуют о том, что люди, страдающие сердечной недостаточностью, используя в своей жизни хореографические упражнения как вид физической нагрузки, укрепляют здоровье, свое сердце и улучшают свое дыхание. Качество их жизни также значительно улучшается по сравнению с теми, кто занимается на велотренажерах или беговых дорожках.

Многие хореографические упражнения задействуют работу мышц живота, тем самым оказывая положительное влияние на пищеварительную систему. Происходит «массаж» внутренних органов, благодаря чему улучшается кровоснабжение, нормализуется работа кишечника, это естественное избавление от болезней желудочно-кишечного тракта.

Сегодня жизнь современного человека насыщена множеством событий, что приводит иногда к стрессовым ситуациям. Танец всегда сопровождается

музыкой, благодаря чему происходит улучшение эмоционального состояния в целом человека, повышается самооценка, меняется восприятие жизни с совершенно новых положительных сторон, повышается уверенность в себе и самоуважение. Танец – это коллективное творчество, и человек, занимаясь танцами в студиях, заводит новые знакомства и социальные связи.

Двигаясь под музыку, мышцы начинают расслабляться, а в кровь начинают поступать эндорфины – так называемые «гормоны радости». Учеными доказан тот факт, что танцы являются отличной профилактикой и способом лечения депрессии и стрессов.

Танец, по мнению современных исследований, улучшает мозговую деятельность обоих полушарий, развивает образное мышление, которое необходимо при импровизации и совершенствуется координация, ловкость и логика движений. Все эти компоненты способствуют активизации таких процессов, как внимание и память человека.

«Танец — искусство, в котором художественный образ создается при помощи музыкально-организованных, условных, выразительных движений человеческого тела...» [5]. Это понятие отражает всю сущность и функциональную принадлежность танцевальных упражнений. С одной стороны, танец – это вид искусства, которым мы любимся на сцене, а с другой стороны – это двигательная активность, благодаря которой человек совершенствует различные системы организма, улучшая свое качество жизни.

#### Список использованной литературы

1. Граевская Н. Д., Долматова Т.И. Спортивная медицина: Курс лекций и практических занятий. Учебное пособие. – М.: Советский спорт, 2004. – 304 с.: ил.
2. Двигательная активность и реакция вегетативных систем организма младших школьников на физические нагрузки: учебное пособие/отв. Ред. Р.А. Шабунин; Свердловский гос. пед. ин-т. – Свердловск: [б. и.], 1981. – 80 с.
3. Поль Д. Томпсон, обзоры современной сердечно-сосудистой медицины: рецепт тренировки и Проскрипции для пациентов с ишемической болезнью сердца, циркуляции 2005. – 112 с.

4. The New Encyclopaedia Britannica: In 30 v. 15-th edition. V. 5. — L., 1981.
5. Кривцун, О. А. Эстетика : учебник для академического бакалавриата / О. А. Кривцун. — 3-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2014. — 549 с.

---

## **В ПОРЯДКЕ ДИСКУССИИ**

УДК 378

**КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
ОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ИМ. Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО – ПУТЬ ДЛИНОЮ 30 ЛЕТ**

**Секретова Людмила Валериановна**

кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры социально-культурной деятельности,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный универс  
им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.

e-mail: [sekretova.l@omsu.ru](mailto:sekretova.l@omsu.ru)

© Секретова Л.В.

*Аннотация.* В статье рассматриваются основные направления в развитии кафедры социально-культурной деятельности Омского государственного университета, первой и единственной кафедры в Омском регионе, осуществляющей профессиональную подготовку кадров высшей квалификации для учреждений культуры по направлению социально-культурная деятельность. В статье акцентируется внимание на значимости активной научной деятельности профессорско-преподавательского состава вузовской кафедры, важности сотрудничества с научно-исследовательскими организациями, органами управления, с ведущими учреждениями культуры

*региона. Показано, что для успешной подготовки кадров и востребованности ее выпускников необходим не только высоко квалифицированный состав преподавателей, но и систематическая поддержка научно-исследовательской, волонтерской и общественной активности студентов в процессе их обучения в университете.*

***Ключевые слова:** высшее образование, кадры, кафедра, наука, Омский регион, преподаватели, социально-культурная деятельность, сотрудничество, студенты, университет, учреждения культуры.*

Кафедра социально-культурной деятельности Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского (далее – ОмГУ) ведет отсчет своего развития с 1986 года. В первое время новое учебное подразделение, созданное в Омском филиале Алтайского государственного института культуры (далее – ОФ АГИК), вело подготовку специалистов культурно-просветительной работы, причем только по заочной форме обучения. Последовавшие в 90-х годах XX века коренные преобразования в социально-экономической и политической сферах страны повлияли на ориентиры формирования кафедры, что отразилось не только на содержании ее работы, но и в изменении ее названий: от кафедры «культурно-просветительной работы» (1986 г.), к кафедре «управления и экономики культурно-досуговой деятельности» (1989 г.), затем – «культурологии» (1992 г.), наконец, к кафедре «социально-культурной деятельности» (1995 г.). Символично, что именно в этом же году было издано первое в стране учебное пособие с аналогичным названием «Основы социально-культурной деятельности», подготовленное профессорами Московского государственного института культуры Т.Г. Киселевой и Ю.Д. Красильниковым.

С 1999 года кафедра социально-культурной деятельности вместе с другими кафедрами ОФ АГИК в составе факультета культуры и искусств была включена в структуру ОмГУ.

На кафедре в разные годы велась подготовка по нескольким образовательным программам, в числе которых сначала были программы специалитета, а с 2011 года – программы бакалавриата по двум направлениям и

трех профилям. В 2003 г. при кафедре была открыта аспирантура по научной специальности 13.00.05 «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности», научным руководителем стал профессор В.Е. Новаторов.

В 2013 г. кафедра осуществила лицензирование магистратуры по направлению 071800 «Социально-культурная деятельность» и состоялся первый набор магистрантов по программе «Менеджмент в социально-культурной деятельности» под научным руководством профессора Н.М. Геновой. Высококвалифицированный кадровый состав кафедры с остепененностью более 80 % позволил кафедре стать на факультете культуры и искусств базой подготовки преподавательских кадров, докторов и кандидатов наук для других кафедр ОмГУ и образовательных учреждений Омского региона.

У истоков основания кафедры стоит создатель и первый директор Омского филиала Алтайского государственного института культуры Н.Н. Бревнова. Нина Никандровна – Заслуженный работник культуры РСФСР, Почетный гражданин Омской области, кавалер орденов Почета, Трудового Красного Знамени, Дружбы народов, участница Великой Отечественной войны, награждена четырнадцатью медалями, среди которых «За отвагу» и «За трудовую доблесть». В течение 18 лет она возглавляла Омское областное управление культуры, следующим этапом на ее профессиональном пути стала научно-преподавательская деятельность. Именно Нина Никандровна заложила основу кадрового потенциала кафедры социально-культурной деятельности, пригласив на работу в Омск двух доцентов и кандидатов наук по соответствующей научной специальности – В.Е. Новаторова и Г.Г. Волощенко.

Нельзя не отметить огромный вклад в дальнейшее развитие кафедры, который внес ее первый заведующий – В.Е. Новаторов. Владимир Ефимович, уже обретший немалый преподавательский опыт в вузах культуры Улан-Удэ, Перми и Харькова, за годы работы в Омске вырос от доцента и кандидата наук до ВАКовского профессора и доктора педагогических наук, члена Ученого совета ОмГУ им. Ф.М. Достоевского, Заслуженного работника высшей школы РФ, создателя российской научной школы маркетинга в социально-культурной деятельности. В настоящее время он преподает в Санкт-Петербургском

государственном институте кино и телевидения на кафедре медиакоммуникационных технологий.

Несколько лет кафедрой возглавляла декан факультета культуры и искусств Н.М. Генова, также пришедшая в сферу образования с высокого руководящего поста в сфере культуры Омской области и принеся на факультет уникальный управленческий опыт. Вместе с тем Нина Михайловна всегда с глубоким пониманием и пиететом относилась и относится к важности научно-исследовательской работы в области культуры и искусства. Она стояла у истоков создания в Омске Сибирского филиала Российского научно-исследовательского института культурологии (СФ РИК). За годы работы деканом факультета и профессором на кафедре Н.М. Генова защитила кандидатскую диссертацию по философии, докторскую – по культурологии; она была удостоена звания Заслуженного работника культуры РФ, Почетного деятеля культуры Омской области, занесена в Книгу Почета деятелей культуры города Омска, имеет медали и ордена, является председателем благотворительного фонда «Культура Сибири», руководителем научно-исследовательской лаборатории по вопросам культурной политики, является авторитетнейшим экспертом в регионе по решению проблем в области культуры.

С 2009 г. кафедрой социально-культурной деятельности возглавляет кандидат педагогических наук, доцент Л.В. Секретова. Людмила Валериановна сама является выпускницей кафедры 1991 года, бывшей студенткой Омского филиала АГИК, ученицей Н.Н. Бревновой, Г.Г. Волощенко и В.Е. Новаторова. До начала преподавательской деятельности будущий руководитель кафедры успел поработать в сельском районном доме культуры; за трудовые успехи удостоиться почетной грамоты Управления культуры Омской области за подписью Н.М. Геновой, возглавлявшей Управление в те годы. Таким образом, «круг замкнулся», прочно объединив поколения учителей и учеников.

В настоящее время перспективная цель развития кафедры состоит в том, чтобы, поддерживая и непрерывно повышая достигнутый уровень, активно участвовать в системной модернизации высшего образования в области

подготовки управленческих, творчески-производственных и научно-методических кадров для учреждений и организаций социально-культурной сферы.

Кафедра активно участвует в реализации таких стратегических направлений социально-экономического развития Омского региона, как создание условий для культурного развития личности; содействие развитию территорий Омской области за счет создания благоприятной культурной среды, рациональной организации и гармонизации досуговой деятельности, освоения технологий социально-культурной реабилитации, содействия развитию молодежной политики в части художественно-эстетического просвещения, гражданско-патриотического и этнокультурного воспитания.

Ключевое значение в подготовке кадров имеет взаимодействие с работодателями. Курс, которого всегда придерживалась кафедра, – на расширение участия руководителей и специалистов учреждений социально-культурной сферы Омска в учебном процессе, организация практики студентов на базе ведущих учреждений и организаций культуры региона. В их числе прежде всего учреждения клубного типа города Омска и муниципальных районов Омской области, в том числе Дворец искусств «Сибиряк», Городской дворец культуры им. Красной гвардии, Культурно-досуговый центр «Иртыш», Дворец культуры Кировского округа, Дворец культуры студентов и молодёжи «Звездный», Дом культуры «Железнодорожник», Дворец культуры «Береговой» и другие; театры - Омский государственный музыкальный театр; Омский государственный театр куклы, актера, маски «Арлекин»; Омский областной театр юных зрителей; Омский государственный камерный «Пятый театр»; Драматический лицейский театр; Городской драматический театр «Студия Л. Ермолаевой»; музеи - Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, Либеров-центр, Омский музей Кондратия Белова, Литературный музей имени Ф.М. Достоевского.

Огромное значение в развитии кафедры сыграло многолетнее сотрудничество с крупнейшими центрами развития культуры региона. Кафедра благодарна БУК Омской области «Межрегиональное национальное культурно-

спортивное объединение «Сибирь» (Дом Дружбы)» и его неизменному директору Н.А. Степановой. Наталья Альфредовна по праву отмечена званием Заслуженный деятель культуры Омской области, Лауреат Премии Губернатора Омской области за заслуги в развитии культуры и искусства имени И.Г. Андреева. Много лет она является заместителем Секретаря Омского регионального отделения Всероссийской политической партии «Единая Россия». В Доме Дружбы прошли свою производственную и преддипломную практику десятки студентов кафедры, многие посвятили свои выпускные квалификационные работы изучению и анализу опыта его плодотворной работы.

В последние три года осуществляется очень тесное сотрудничество кафедры с БУК Омской области Государственным центром народного творчества (Дворец искусств им. А.М. Малунцева). Фактически можно констатировать создание на нем базы кафедры с использованием информационно-методических, кадровых и материально-технических ресурсов учреждения. Такая возможность была реализована благодаря директору учреждения Н.А. Бут. Нелли Александровна настолько прониклась сутью практической подготовки студентов, будущих специалистов сферы культуры, что сама стала участником учебного процесса в качестве преподавателя и члена Государственной экзаменационной комиссии. Кафедра гордится, что сейчас в штате сотрудников на должностях ведущих специалистов этого авторитетного учреждения трудится несколько выпускников кафедры.

Конечно, важное направление развития внешних связей для привлечения к дальнейшему обучению одаренной молодежи – взаимодействие с образовательными учреждениями среднего профессионального образования: Областным колледжем культуры и искусств, Омским библиотечным техникумом. Дает свои результаты сотрудничество в рамках заключенных договоров на прохождение практики студентов с Омской филармонией, Киновидеоцентром, ЗАО «Атриум-кино». Помимо указанных учреждений работодателями для выпускников и социальными партнерами кафедры в процессе их подготовки являются Министерство культуры и Министерство по

делам молодежи, физической культуры и спорта Омской области, Департамент культуры и Департамент по делам молодежи, а в последние годы и Департамент образования Администрации города Омска.

Повышению научно-педагогической квалификации преподавателей кафедры способствует то, что кафедра регулярно участвует в организации научных мероприятий всероссийского уровня, в этом деле уже накоплен значительный опыт. Научно-практический семинар с международным участием «Развитие досуговых индустрий: история, теория и практика российских регионов», состоявшийся в 2013 и 2015 гг. и проведенный по инициативе кафедры; ежегодная научно-практическая конференция факультета культуры и искусств «Актуальные проблемы формирования творческой личности в условиях единого культурного пространства региона», в котором принимают участие почти все члены кафедры, известны специалистам СКД от Омска, Томска и Барнаула до Москвы, Санкт-Петербурга и Украины. В результате их проведения не только увеличилось число преподавателей и обучающихся, участников конференций, но и расширился круг научных контактов кафедры.

Обретению опыта организации крупных научных форумов кафедра во многом обязана многолетнему сотрудничеству с Сибирским филиалом Российского института культурологии и лично его директору, доктору исторических наук, Заслуженному работнику высшей школы РФ, профессору Н.А. Томилову, под руководством которого были подготовлены и успешно состоялись десятки всероссийских и международных конференций и симпозиумов, в которых приняли участие и члены кафедры социально-культурной деятельности.

На сегодняшний день у кафедры уже сформировались крепкие научные связи с многими вузами культуры России, среди которых Московский, Санкт-Петербургский, Алтайский, Кемеровский, Тюменский и Челябинский государственные институты культуры и др. По рейтингам университетской системы «Лидер» кафедра регулярно занимает ведущие места не только среди кафедр факультета, но по ряду показателей и вуза. Значительное внимание на кафедре уделяется организации научно-исследовательской деятельности

студентов; ежегодно кафедра входит в десятку лидеров университета по данному показателю, а в 2013 г. завоевала 1-е место.

На кафедре всемерно поддерживаются студенческие инициативы, стимулируется участие студентов в культурной жизни города и региона. Наиболее ярко это проявилось в период подготовки и организации мероприятий, посвященных 300-летию города Омска. Кафедра содействует развитию волонтерства, студенческих отрядов и студенческих объединений. Волонтеры-студенты кафедры участвовали в организации и проведении Сочинской олимпиады. Новым достижением кафедры стало участие ее студентов при поддержке ректората в выездных студенческих фестивалях. Так, во всероссийском фестивале-конкурсе «Я – менеджер культуры!» (организатор – кафедра социально-культурной деятельности Тюменского государственного института культуры) команда наших студентов участвовала шесть лет подряд, ежегодно завоевывая по несколько лауреатских дипломов.

Кафедра организует мероприятия, направленные на формирование университетских традиций, корпоративной культуры. Праздник «День кафедры СКД», впервые проведенный по инициативе В.Е. Новаторова в 2001 году, стал доброй вузовской традицией, и мы гордимся, что он как интересный и достойный подражания опыт получил освещение на страницах юбилейного тома «Университет в истории и история университета», посвященного 40-летию ОмГУ им. Ф.М. Достоевского. В декабре 2016 года на праздничном театрализованном представлении, приуроченном к 30-летию кафедры, ее преподаватели и студенты были отмечены многочисленными грамотами, которые были торжественно вручены действующим деканом факультета Татьяной Ивановной Чупахиной, доцентом, кандидатом философских наук, заведующей кафедрой инструментального исполнительства и музыкознания.

В последние годы значительно усилена работа кафедры по профориентационной деятельности, повышению квалификации преподавателей, участию в крупных социально-значимых мероприятиях города и региона, таких, как «Академия молодых ученых» в Центре искусств, «Свеча памяти» в Парке

Победы, театрализованное представление «Победа на все времена» в «Арене Омск» в честь 70-летия Победы в Великой Отечественной войне.

Все вышесказанное дает основания считать, что на протяжении лет кафедра эффективно выполняла свою миссию, не просто интегрируясь в социально-культурное пространство региона, но и формируя его.

Сегодня кафедра является единственным в регионе поставщиком кадров с высшим профессиональным образованием по направлению «социально-культурная деятельность» для учреждений культуры города Омска и Омской области. Здесь проходят обучение не только омичи, но многие жители Новосибирской, Тюменской областей, Ханты-Мансийского автономного округа, Якутии, Казахстана. Выпускники востребованы в клубных учреждениях, досуговых центрах, кинотеатрах, театрах, музеях, концертных организациях, на телеканалах, в детских оздоровительных лагерях. Трудоустраиваются они в разных городах России, в том числе в Москве и Санкт-Петербурге, Сочи и Сургуте, и, конечно, очень нужны они в сельских учреждениях культуры.

Выпускники кафедры работают на самых разных должностях: от методиста и заведующего сельским клубом до директора крупного районного или городского центра досуга, директора музея, театра, руководителя отдела в областном Министерстве культуры или городском департаменте; от руководителя клубного объединения до преподавателя колледжа и вуза; шестеро выпускников кафедры защитили кандидатские диссертации. В числе почти двух тысяч выпускников кафедры Александр Камнев – преподаватель Омского областного колледжа культуры; Александр Беленя – директор Государственного детского ансамбля Омской области; Ирина Войцеховская, много лет возглавляющая культурно-досуговый центр «Альтернатива» в Муромцевском муниципальном районе Омской области; Оксана Сальникова - председатель Комитета по культуре и искусству Администрации Горьковского муниципального района Омской области; Владимир Белов – директор Омского музея народного художника России Кондратия Петровича Белова; Михаил Сиверин – руководитель отдела культурно-досуговой деятельности и библиотек Министерства культуры Омской области; Павел Корольков – генеральный

директор Первого городского телеканала в Омске; Людмила Корчинская – администратор театра «Русская песня» Надежды Бабкиной в Москве; Сергей Банников – заместитель художественного руководителя – директора Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Невозможно перечислить все имена успешных выпускников, подготовленных за все годы существования кафедры, но кафедра гордится всеми, кто остался преданным профессии работника культуры и верным полученному социально-культурному образованию.

Несмотря на многолетнюю напряженную работу кафедры по подготовке выпускников в Омском регионе сохраняется большой дефицит кадров высшей квалификации – на уровне 30-50%. Особенно острая нехватка кадров с профильным высшим образованием в сельских районах области. Преодолеть этот дефицит в последние годы весьма сложно, ведь количество бюджетных мест, выделяемых Министерством образования РФ на подготовку бакалавров социально-культурной деятельности, неуклонно снижается.

Конечно, у кафедры есть немало трудностей и проблем. Многие из них – общие для всей системы высшего профессионального образования. Однако жанр юбилейной статьи позволяет осветить прежде всего положительные результаты, разнообразные достижения кафедры, ее преподавателей, студентов, выпускников, а поиск путей преодоления проблем оставить для повседневной будничной и кропотливой работы. И пусть этот путь будет светлым, наполненным новыми творческими идеями и свершениями.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- БЕЛОКРЫС  
Михаил Алексеевич
- кандидат культурологии, профессор,  
заведующий кафедрой хорового дирижирования и  
сольного пения  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф. М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.  
e-mail: [grand@belokrys.org](mailto:grand@belokrys.org)
- БЕЛЯКОВА  
Елена Валерьевна
- аспирант кафедры социально-культурной  
деятельности  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.  
e-mail: [el-belyakova@mail.ru](mailto:el-belyakova@mail.ru)
- БЫКОВА  
Наталья Ивановна
- кандидат педагогических наук,  
заведующий кафедрой кино-, фото-,  
видеотворчества,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск  
e-mail: [bukovani@mail.ru](mailto:bukovani@mail.ru)
- ВОЛОЩЕНКО  
Геннадий Григорьевич
- доцент, доктор культурологии,  
профессор кафедры социально-культурной  
деятельности,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.  
e-mail: [wolosch@mail.ru](mailto:wolosch@mail.ru)
- ГЕНОВА  
Нина Михайловна
- доктор культурологии, профессор,  
заведующий кафедрой театрального искусства и  
актёрского мастерства,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск  
e-mail: [kafedra.tiam@mail.ru](mailto:kafedra.tiam@mail.ru)
- ДОМНИНА  
Юлия Дмитриевна
- студентка группы КСБ-608-О  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.  
e-mail: [domninag97@mail.ru](mailto:domninag97@mail.ru)
- ЕРМАКОВА  
Ольга Львовна
- кандидат филологических наук,  
доцент кафедры кино-, фото-, видеотворчества,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,

- Россия, г. Омск  
e-mail: [zknwhl@rambler.ru](mailto:zknwhl@rambler.ru)
- ЕРШОВА  
Федосья Александровна  
студентка группы КСБ-608-О  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.  
e-mail: [fedosya\\_1998@mail.ru](mailto:fedosya_1998@mail.ru)
- КНЯЗЬКИНА  
Наталья Хуснулловна  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры театрального искусства и  
актерского мастерства,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.  
e-mail: [nknayz@mail.ru](mailto:nknayz@mail.ru)
- МОНИНА  
Наталья Петровна  
кандидат философских наук,  
доцент кафедры хореографии,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск  
e-mail: [monijulia@yandex.ru](mailto:monijulia@yandex.ru)
- НЕПОМНЯЩИХ  
Вероника Владимировна  
старший преподаватель кафедры хореографии  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.  
e-mail: [nicka04@yandex.ru](mailto:nicka04@yandex.ru)
- НИКОЛАЕВА  
Лидия Яковлевна  
доцент кафедры хореографии,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.  
e-mail: [nikilaevalidiya@yandex.ru](mailto:nikilaevalidiya@yandex.ru)
- ОКУНЕВ  
Павел Анатольевич  
доцент кафедры инструментального  
исполнительства и музыкознания,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск  
e-mail: [okupav@mail.ru](mailto:okupav@mail.ru)
- ОКУНЕВА  
Ирина Вячеславовна  
преподаватель фортепиано,  
БОУ ДО «ДШИ№4»,  
Россия, г. Омска  
e-mail: [okirina@km.ru](mailto:okirina@km.ru)
- ПОПОВ  
Алексей Сергеевич  
аспирант кафедры социально-культурной  
деятельности,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.

e-mail: [forever\\_923@mail.ru](mailto:forever_923@mail.ru)

САБАНЦЕВА  
Татьяна Виталиевна

кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры хореографии,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.

e-mail: [sabtv@mail.ru](mailto:sabtv@mail.ru)

СЕКРЕТОВА  
Людмила Валериановна

кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры социально-культурной  
деятельности,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск.

e-mail: [sekretova.l@mail.ru](mailto:sekretova.l@mail.ru)

ТРОФИМОВ  
Михаил Юрьевич

кандидат философских наук,  
доцент кафедры социально-культурной  
деятельности,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск

e-mail: [mic@bk.ru](mailto:mic@bk.ru)

ХИЛЬКО  
Николай Федорович

доцент, доктор педагогических наук,  
профессор кафедры кино-, фото-, видеотворчества  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск

e-mail: [fedorovich59@mail.ru](mailto:fedorovich59@mail.ru)

ЧУПАХИНА  
Татьяна Ивановна

кандидат философских наук,  
доцент кафедры инструментального  
исполнительства и музыкознания,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск

e-mail: [tat.chupaxina@yandex.ru](mailto:tat.chupaxina@yandex.ru)

ЧУПАХИН  
Сергей Анатольевич

доцент кафедры инструментального  
исполнительства и музыкознания,  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск

e-mail: [tat.chupaxina@yandex.ru](mailto:tat.chupaxina@yandex.ru)

ШУМОВ  
Максим Владимирович

старший преподаватель кафедры кино-, фото-,  
видеотворчества  
ФГБОУ ВО «Омский государственный  
университет им. Ф.М. Достоевского»,  
Россия, г. Омск

e-mail: [mvshumov@mail.ru](mailto:mvshumov@mail.ru)

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

### Памятка для авторов

Электронный журнал «Культурное пространство Русского мира» является научным периодическим журналом. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (Искусствоведение, Культурология, Философия, Филология, Педагогика в сфере культуры), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Материалы журнала включены в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ).

Рекомендуемый объем от 5 страниц. Публикация **БЕСПЛАТНАЯ**.

**Материалы принимаются до 5 декабря 2017 года.**

Структура статьи должна соответствовать требованиям, предъявляемым к научно-исследовательской работе. Содержание работы рекомендуется четко структурировать на смысловые компоненты: предмет исследования, методы исследования, апелляция к оппонентам, выводы, научная новизна. Не рекомендуется использовать публицистические высказывания, ссылаться на материалы из средств массовой информации.

Редакция оставляет за собой право отклонить статью или отправить автору на доработку, если она не является научной, не соответствует профилю журнала, имеет высокий процент заимствований. Статьи студентов и магистрантов принимаются только в соавторстве с научным руководителем работы.

Для публикации в журнале необходимо на электронный адрес Оргкомитета [FK@omsu.ru](mailto:FK@omsu.ru) отправить следующие материалы:

1. Текст статьи, оформленный в соответствии с требованиями (см. образец оформления);
2. Сведения об авторе в установленной форме (см. образец оформления).

Отправляемые файлы следует назвать по фамилии автора: Иванов И.И. - статья, Иванов И.И. – сведения об авторе.

Научная статья должна быть тщательно отредактирована.

**ВСЕ МАТЕРИАЛЫ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.**

Электронная версия журнала размещается на сайте <http://www.omsu.ru/russianworld>

### Требования к оформлению статьи

Статья выполняется в редакторе MicrosoftWord. Размер бумаги – А4, ориентация – книжная. Шрифт – «Times NewRoman», кегль – 14 (в рисунках и таблицах – не менее 12), цвет текста – черный.

Поля по 2 см. Абзацный отступ 1,25 см., междустрочный интервал – полуторный, выравнивание – по ширине.

Не использовать: автоматический перенос слов, принудительный разрыв строк, страниц, разделов; автоматические списки. Номера страниц не проставляются.

Необходимо применять кавычки вида «». Инициалы и фамилия разделяются неразрывным пробелом (Ctrl + Shift + Пробел): И.И. Иванов.

При составлении списка использованной литературы необходимо придерживаться следующих требований:

ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.

ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления.

В статье ссылка на источник из списка литературы должна быть указана в квадратных скобках, например, [1], [1, с. 14], на группу источников [2, 4], [7-9]. **Постраничные ссылки и сноски не используются.** Список составляется в алфавитном порядке.

Все рисунки и таблицы должны быть пронумерованы и снабжены названиями или подрисуночными подписями.

### Структура статьи

Индекс УДК (выравнивание по правому краю, классификатор УДК можно найти на сайте: <http://teacode.com/online/udc/>).

**ЗАГОЛОВОК НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ** прописными, жирными буквами, выравнивание по центру строки.

**Ф.И.О. автора статьи полностью** на следующей строке (шрифт жирный, выравнивание по правому краю).

Ученое звание, ученая степень, название вуза или должность и место работы, страна, город на следующей строке (выравнивание по правому краю).

E-mail для контактов на следующей строке (выравнивание по правому краю).

**Если авторов статьи несколько, то информация повторяется для каждого автора.**

**Аннотация.** Аннотация является основным источником информации о содержании статьи и результатах исследования, поэтому аннотация должна быть информативной и структурированной и включать в себя следующие аспекты: предмет, цель работы, методологию, результаты исследования, область применения результатов; научную новизну, выводы.

**Ключевые слова:**

Через 1 строку – текст статьи.

Через 1 строку - **Список использованной литературы.**

**ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТА СТАТЬИ**

УДК 7.01

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО****Иванов Иван Иванович**

доктор исторических наук,  
 профессор кафедры истории и теории культуры,  
 ФГБОУ ВО «Омский государственный университет  
 им. Ф.М. Достоевского»,  
 Россия, г. Омск.  
 e-mail: [xxxx@mail.ru](mailto:xxxx@mail.ru)

**Аннотация.** Текст, текст, текст.**Ключевые слова:** текст, текст, текст.

Текст статьи. Текст статьи. Текст статьи. «Цитата» [1, с. 35]. Текст статьи.

**Список использованной литературы**

Текст.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

Заголовок статьи	
Рубрика журнала <b>ВЫБРАТЬ</b>	Искусствоведение, Культурология, Философия, Филология, Педагогика в сфере культуры.
Фамилия, имя, отчество	
Ученая степень	
Ученое звание	
Место работы	
Должность	

Телефон (служебный /сотовый )	
Электронная почта	

### Свидетельство о регистрации СМИ

Федеральной службы по надзору в сфере  
связи, информационных технологий и  
массовых коммуникаций  
Эл № ФС77-68024 (сетевое издание)  
от 13 декабря 2016 года

### Выходные данные

Культурное пространство Русского мира  
Учредитель: ФГБОУ ВО «ОмГУ  
им. Ф.М. Достоевского»  
Главный редактор: Чупахина Т.И.  
тел.: +7 (3812) 23-99-71,  
e-mail: FK@omsu.ru

© Авторы статей, 2017

© Редакция «Культурное пространство Русского мира», 2017