

Культурное пространство **РУССКОГО МИРА**



Задача искусства - не случайность быта,
а общая их идея, зорко угаданная
и верно снятая со всего многообразия
однородных жизненных явлений
Ф.М. Достоевский

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

№4(8)
2018

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

№4(8) • 2018 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 № ФС77-72264 (сетевое издание)
от 24 января 2018 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, 2018
© Редакция «Культурное пространство Русского мира», 2018

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
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-,
videotворчества 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

Смирнов Максим Юрьевич, Трофимов Михаил Юрьевич НИГИЛИСТИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ КАК АКТУАЛИЗАЦИЯ АБСТРАКТНО-ВСЕОБЩЕГО (ТАНАТАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ)	6
--	---

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Генова Нина Михайловна КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА РЕГИОНА: ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ	15
Монина Наталья Петровна РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ МОТИВА ПЕЧАЛИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ	21
Стебляк Виктор Вадимович ТЕОРЕТИКО - МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПРОЕКТИРОВАНИЮ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	26
Хилько Николай Федорович СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ АКТИВНОСТЬ ЖИТЕЛЕЙ Г. ТЮКАЛИНСКА ОМСКОЙ ОБЛАСТИ И НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ ЕГО КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА (ПО ДАННЫМ ЭКСПЕРТНОГО ОПРОСА В 2018 Г.)	33

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Быкова Наталья Ивановна ФЕНОМЕН КАДРА В ИСКУССТВЕ КИНО	43
Быкова Наталья Ивановна ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА В РОМАНЕ Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»	49
Даренская Наталья Владимировна ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XV-XVI ВВ.	55
Князькина Наталья Хуснулловна ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ В РАБОТЕ АКТЕРА	61
Николаева Лидия Яковлевна ПРОБЛЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА В СОВРЕМЕННОМ СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ	67
Павлов Андрей Юрьевич СЦЕНАРИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ВИДЕОКЛИПА КАК СИНТЕЗ КОММЕРЧЕСКИХ, ТЕХНИЧЕСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЕМОВ И ТЕХНОЛОГИЙ	74
Фаттахова Лейла Ринатовна ОСОБЕННОСТИ ВСЕНОЩНОЙ В СТАРООБРЯДЧЕСКИХ ОБЩИНАХ ПОПОВСКОГО ТОЛКА, НЕ ИМЕЮЩИХ СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЕЙ	95
Чупахина Татьяна Ивановна КЛАВЕСИННОЕ ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА КУПЕРЕНА- МЛАДШЕГО	108
Шумов Максим Владимирович ФУНКЦИИ ТИШИНЫ КАК СРЕДСТВА ЗВУКОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	121

ФИЛОЛОГИЯ

Быкова Наталья Ивановна СИНКРЕТИЗМ И ПРОБЛЕМЫ САМОБЫТНОСТИ В НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	128
Ермакова Ольга Львовна СОВРЕМЕННЫЕ РУССКИЕ ФАМИЛИИ, ВКЛЮЧАЮЩИЕ КОРЕНЬ «КРАСН- (ЫЙ)»	133
Ермакова Ольга Львовна ТЕМА РАДОСТИ И ПЕЧАЛИ В СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ ФАМИЛИЯХ	141

ПЕДАГОГИКА В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

Секретова Людмила Валериановна КУРС «ПЕДАГОГИКА ДОСУГА» В СОВРЕМЕННОЙ УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	160
Трофимов Михаил Юрьевич РОЛЬ СИТУАТИВНЫХ ФАКТОРОВ В КОММУНИКАТИВНОЙ КУЛЬТУРЕ	169
Корольков Юрий Михайлович, Фаттахова Лейла Ринатовна ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ КАДЕТ К ЗДОРОВОМУ ОБРАЗУ ЖИЗНИ	176
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	189
ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ	192

ФИЛОСОФИЯ

НИГИЛИСТИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ КАК АКТУАЛИЗАЦИЯ АБСТРАКТНО-ВСЕОБЩЕГО (ТАНАТАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ)

Смирнов Максим Юрьевич

кандидат философских наук,

доцент кафедры психологии труда и организационной психологии,
ФГБОУ ВО «Омский государственный технический университет»,

Россия, г. Омск.

e-mail: smirnov.m@list.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

© Смирнов М.Ю., Трофимов М.Ю.

Аннотация. В статье анализируются мифологические основы современной массовой культуры. Авторы утверждают, что разрушительные тенденции современного мира, связанные с распространением массовой культуры и глобализма, во многом обусловлены мифологией нигилизма, которая стала широко распространяться в эпоху Нового времени и на данный момент доминирует в наиболее экономически развитых западных странах. Мифология нигилизма характеризуется относительностью нравственных и культурных норм, отрицанием своеобразия исторического и культурного развития различных народов, механизмом, стремлением к стандартизации и формализации всех сторон человеческой жизни. В рамках данной мифологии мир и человек предстают как механическое целое, которое можно перестраивать каким угодно образом.

Ключевые слова: всеобщее, абстрактно-всеобщее, танатальные тенденции, ценности, нигилизм, мифология нигилизма, массовая культура.

NIHILISTIC MYTHOLOGY OF MASS CULTURE AS THE ACTUALIZATION OF THE ABSTRACT-UNIVERSAL (DEADLY GROUNDS OF MODERN CULTURE)

Smirnov Maksim Yrievich

PhD in Philosophy

Associate Professor of the Department of Psychology of Labor and Organization

Psychology at Omsk State Technical University,

Russia, Omsk.

e-mail: smirnov.m@list.ru

Trofimov Michael Yrievich

PhD in philosophy,

Associate Professor of the Department of socio-cultural activities,

Dostoevsky Omsk State University,

Russia, Omsk.

e-mail: mic@bk.ru

Abstract. The article analyzes the mythological foundations of modern mass culture. The authors argue that the destructive trends of the modern world are largely due to the mythology of nihilism, which began to spread widely in. The modern era and currently dominates in the most developed economic European countries. The mythology of nihilism is characterized by the relativity of moral and cultural norms, the negation of the originality of the historical and cultural development of different peoples, mechanism, the desire for standardization and formalization of all aspects of human life. In the framework of this mythology, the world and man appear as a mechanical whole, which can be rebuilt in any way.

Keywords: the universal, the abstract-universal, deadly trends, values, nihilism, mythology of nihilism, pop culture.

Одной из ключевых проблем современного мира является уменьшение разнообразия не только природных, но и культурных форм жизни. В настоящее время активно идет процесс стирания культурных различий, широкая стандартизация, формализация жизни и деятельности большинства людей.

Современная культура растворяет все культурные и этнические особенности, формируя серую и однотонную людскую массу. На место качественного мира, качественного культурного разнообразия, приходит бескачественный невыразительный однородный мир массового человека. Подобный способ безличного и усредненного существования Мартин Хайдеггер обозначил сферой «das Man» [7, с. 159]. Этот модус также можно интерпретировать равнодушием людей по отношению друг к другу, их взаимозаменяемостью, изолированностью друг от друга, абсолютизированием своих проблем.

В чем же причина происходящего процесса? Как мы считаем, эта причина заключена в самой сущности человека. Сущность человека, с нашей точки зрения, заключается в том, что человек призван актуализировать всеобщее в окружающем его мире. Всеобщее есть мир как целое, мир как единство. У животного же всеобщее (мир как целое) отсутствует, поэтому оно растворяется в окружающем его единичном. Человек же стремится перейти от представленного его органам чувств единичного к всеобщему и актуализовать всеобщее в своей активности [5]. Реальный мир, окружающий человека, разорван и поэтому противоречив. Человеку свойственно преодолевать существующие в мире разрывы, снимать мировые противоречия, преобразовывать мир к лучшему. Такое снятие мировых противоречий, осуществляемое человеком, мы и называем актуализацией всеобщего [6].

Снять противоречия в мире можно двумя способами: во-первых, растворить все конфликтующие стороны всеобщего в какой-то одной его стороне (актуализация абстрактно-всеобщего), во-вторых, соединить конфликтующие стороны в единство при сохранении уникальности каждой стороны, т.е. создать единство в многообразии (актуализация конкретно-всеобщего).

Таким образом, всеобщее может открыться человеку как абстрактно-всеобщее и как конкретно-всеобщее. Абстрактно-всеобщее в человеческой активности актуализируется в том случае, когда человек стремится всё многообразие мира свести к однородному универсальному единству, т.е. убрать из единства многообразие. Конкретно-всеобщее реализуется как полифония (совместное звучание голосов, в котором сохраняется неповторимость каждого). Итак, в человеческой активности присутствует две тенденции. Первая тенденция – тенденция к развитию мира, т.е. тенденция к его конкретизации (эту тенденцию мы называем витальной ориентированностью человеческой активности, т.к. жизнь стремится к разнообразию в единстве). Вторая тенденция – это тенденция к упрощению мира, сглаживанию различий при устранении разрывов, существующих в нём. Эту тенденцию мы называем танатальной ориентированностью человеческой активности, т.к. на место живого единства приходит механическое (мертвое) единство. В механическом целом, в отличие от органического, части не обладают неповторимостью, ценностью и могут быть заменены без какого-либо ущерба для этого целого.

Согласно А. Ф. Лосеву, любое человеческое сознание мифологично, т.е. мир (всеобщее), который видит человек, дан ему не только на уровне теоретического мышления, но и на уровне ощущений, чувств, переживаний. «Миф не есть метафизическое построение, – пишет А. Ф. Лосев, – но есть реально, вещественно и чувственно творимая действительность» [2, с. 35–36].

Человек всегда живет в мире, в котором идеальное и материальное, рациональное и иррациональное, субъективное и объективное находятся в диалектическом единстве. В своей жизни человек практически всегда реалист, а не номиналист или концептуалист. Первоначально идеи существуют не до вещей, не после вещей, а в самих вещах. Идея есть такая же сторона вещи, как и материя. Такое реалистическое отношение человека к миру и есть отношение мифологическое или символическое. Человек может свести весь мир к какой-то одной вещи (одному символу), которая определит все его мирозерцание и деятельность. Это и будет означать, что он живет в рамках определенной

мифологии. Таким образом, человек во всех своих проявлениях руководствуется той или иной мифологией. Поскольку вещи, будучи символами, могут быть различны, постольку и мифология может реализовывать как танатальные, так и витальные тенденции становления мирового целого.

По мнению А. Ф. Лосева, начиная с эпохи Нового времени, широкое распространение получает мифология нигилизма. В современном значении нигилизм (от лат. «*nihil*» – ничто) есть «отрицание идеалов и ценностей духовного порядка, отрицание культуры» [4, с. 258]. «Слово "нигилист" одновременно и параллельно появляется в литературе в Германии и во Франции в 1780-е и 1790-е годы» [3, с. 543]. В Германии термин «нигилизм» обязан своему распространению немецкому философу Фридриху Генриху Якоби, а во Франции – известному революционеру Максимилиану Робеспьеру [1, с. 127].

Именно на мифологии нигилизма сформировалась современная наука. Как пишет А. Ф. Лосев, основателем научного позитивизма является Р. Декарт, который начинает свое рассуждение с всеобщего сомнения. Он во всём сомневается. «Только потому, что таково его собственное бессознательное вероучение, такова его собственная мифология, такова вообще индивидуалистическая и субъективистическая мифология, лежащая в основе новоевропейской культуры и философии. Декарт – мифолог, несмотря на весь свой рационализм, механизм и позитивизм» [2, с. 17].

Миф основоположника рационализма Р. Декарта во многом определяет сознание современного человека. Современный массовый человек сомневается в любых культурных ценностях, даже в самых очевидных. Он релятивист, т.е. признает относительность любых нравственных ценностей и идеалов. Для него нет ничего абсолютного, за исключением его сомнения. Поэтому для современного человека массовой культуры не составляет труда переходить из одной религии в другую (часто сливая их в одну), из одного культурного пространства в другое. Все культуры обезличиваются, теряют свой неповторимый облик. Такой человек не замечает границ между разными сферами жизни, религиями, культурами, ценностями, поскольку они для него не абсолютны. Все культуры сливаются для него в одну серую материальную массу,

с которой он может делать всё, что ему захочется. Мир для него предстает как однородное и бесконечное пространство. Именно такая мифология выражена в механистической картине мира И. Ньютона.

А. Ф. Лосев характеризует эту мифологию следующим образом: «Мир не имеет границ, т.е. не имеет формы. Для меня это значит, что он – бесформен. Мир – абсолютно однородное пространство. Для меня это значит, что он – абсолютно плоскостен, невыразителен, нерельефен. Неимоверной скукой веет от такого мира. Прибавьте к этому абсолютную темноту и нечеловеческий холод междупланетных пространств. Что это, как не черная дыра, даже не могила и даже не баня с пауками, потому что и то и другое всё-таки интереснее и теплее и все-таки говорит о чём-то человеческом. Ясно, что это не вывод науки, а мифология, которую наука взяла как вероучение и догмат <...> Итак, механика Ньютона основана на мифологии нигилизма. Этому вполне соответствует специфически новоевропейское учение о бесконечном прогрессе общества и культуры. Исповедовали часто в Европе так, что одна эпоха имеет смысл не сама по себе, но лишь как подготовка и удобрение для другой эпохи, что эта другая эпоха не имеет смысла сама по себе, но она тоже – навоз и почва для третьей эпохи и т.д. В результате получается, что никакая эпоха не имеет никакого самостоятельного смысла и что смысл данной эпохи, а равно. и всех возможных эпох, отодвигается все дальше и дальше, в бесконечные времена. Ясно, что подобный вздор нужно назвать мифологией социального нигилизма, какими бы «научными» аргументами ее ни обставлять. Сюда же нужно отнести также и учение о всеобщем социальном уравнивании, что также несет на себе все признаки мифологически-социального нигилизма» [2, с.18–19].

Таким образом, истоки мифологии современного человека массовой культуры следует искать в эпохе Нового времени. Русское сознание впервые плотно столкнулось с данной мифологией в XIX веке. Это столкновение стало предметом изучения великих русских писателей и мыслителей. В романе «Отцы и дети» И. С. Тургенев определил западную мифологию Нового времени как нигилизм. Евгений Базаров в этом романе является носителем данной

мифологии, однако она терпит крах при столкновении Е. В. Базарова с реалиями русской жизни, русскими людьми, при столкновении с реальными живыми чувствами. Такой же конфликт между русским сознанием и западноевропейской мифологией мы наблюдаем в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Родион Раскольников переступает, как ему кажется, некоторый социальный запрет, который рассматривается им как относительный и условный, но, преступив его, он оказывается в мире, в котором невозможно жить, не страдая. Это и есть нигилистический мир, в котором все люди соединены лишь механически, т.е. отчуждены друг от друга. Р. Раскольников чувствует одиночество новоевропейского человека, которого никто не способен понять, и его спасает лишь Соня Мармеладова, являющаяся носителем другого мифа, свойственного русскому сознанию.

Таким образом, причиной танатальных тенденций в современном мире, проявляющихся, прежде всего, в массовой культуре, является распространение новоевропейской мифологии нигилизма. Эта мифология актуализирует абстрактно-всеобщее в мире, в ней мир сводится лишь к одной из его сторон (а именно, материальной стороне). Отсюда широкое распространение материализма, а также номиналистические тенденции в современной науке и философии.

Если для человека традиционной культуры мир предстает как живое разумное конкретное целое, с которым нужно обращаться бережно и разумно, то для человека новоевропейского времени мир – это сугубо материальная мертвая машина, которая податлива, как пластилин. Отсюда становится понятным широкое распространение в современной Европе всевозможных биологических и социальных экспериментов, противоречащих человеческой природе и разуму. Ведь если нет никаких абсолютных нравственных ценностей и границ, если мир есть бесформенное бесконечное материальное целое, то в нём позволено всё.

Список использованной литературы

1. Денисов С. Ф. Антисциентизм: конфликтность и негативность. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2013. 318 с.

2. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Миф – Число – Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 8–216.
3. Михайлов А. В. Из истории «нигилизма» // Михайлов А. В. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 537–623.
4. Нигилизм // Краткий философский словарь. Под ред. А. П. Алексеева. М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2008. С. 258.
5. Смирнов М. Ю. Человеческая активность как процесс актуализации всеобщего // Омский научный вестник. 2012 № 3 (109). С. 110–113.
6. Смирнов М. Ю. Трансгрессия как способ формирования человеческой активности. Омск: Изд-во ОГИС, 2013. 195 с.
7. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998. 384 с.

References

1. Denisov S. F. Antistsiyentizm: konfliktnost' i negativnost'. Omsk: OmGPU, 2013. 318 p.
2. Losev A. F. Dialektika mifa // Losev A. F. Mif – Chislo – Sushchnost'. M.: Mysl', 1994. P 8–216.
3. Mikhaylov A. V. Iz istorii «nigilizma» // Mikhaylov A. V. Obratnyy perevod. Russkaya i zapadno-yevropeyskaya kul'tura: problemy vzaimosvyazey. M.: Yazyki russkoy kul'tury, 2000. P 537–623.
4. Nigilizm // Kratkiy filosofskiy slovar'. Pod red. A. P. Alekseyeva. M.: TK Velbi, Prospekt, 2008. P. 258.
5. Smirnov M. Yu. Chelovecheskaya aktivnost' kak protsess aktualizatsii vseobshchego // Omskiy nauchnyy vestnik. 2012 № 3 (109). P. 110–113.
6. Smirnov M. Yu. Transgressiya kak sposob formirovaniya chelovecheskoi aktivnosti. Omsk: OGIS, 2013. 195 p.
7. Haydegger M. Prolegomeny k istorii ponyatiya vremeni. Tomsk: Vodoley, 1998. 384 p.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА РЕГИОНА: ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Генова Нина Михайловна

доктор культурологии,
 профессор кафедры театрального искусства
 и актёрского мастерства
 ФГБОУ ВО «Омский государственный
 университет им. Ф.М. Достоевского»,
 Россия, г. Омск.

e-mail: kafedra.tiam@mail.ru

© Генова Н.М.

Аннотация. В данной статье на основе анализа достижений и реализации региональной культурной политики в 90-е годы прошлого столетия и в настоящее время рассматриваются особенности развития культуры в Омском регионе. Рассматривается сущность культурной политики и структуры системы культуры. Анализируются традиции и культурная среда Омского региона. В качестве перспективы развития культурной политики региона предлагается рассмотрение новых «точек роста» культуры, влияющих на социально-экономическое развитие, формирование профессиональной среды. В статье отмечено, что создание инновационного творческого высшего учебного заведения составит основу для дальнейшего межкультурного взаимодействия, образованию брендообразующей составляющей и стратегической направленности современной региональной культурной политики.

Ключевые слова: культура, регион, региональная культурная политика, культурная среда, наука, учреждения культуры и образования, культурный потенциал, имидж региона.

CULTURAL POLICY OF THE REGION: EXPERIENCE AND PERSPECTIVES

Genova Nina Mikhailovna

doctor of Culturology,

Professor of theatre arts Department and acting
Of the «Omsk state
University named after F. M. Dostoevsky»,
Russia, Omsk.

e-mail: kafedra.tiam@mail.ru

Abstract. This article is based on the analysis of achievements and implementation of regional cultural policy in the 90-ies of the last century and is currently considered the features of cultural development in the Omsk region. The essence of cultural policy and structure of culture system is considered. Traditions and cultural environment of Omsk region are analyzed. As a perspective for the development of cultural policy of the region is proposed to consider new "points of growth" of culture that affect the socio-economic development, the formation of a professional environment. The article notes that the creation of an innovative creative higher education institution will form the basis for further intercultural interaction, the formation of brand-forming component and strategic orientation of modern regional cultural policy.

Key words: culture, region, regional cultural policy, cultural environment, science, cultural and educational institutions, cultural potential, image of the region.

Академик А.Я. Флиер, определяя структуру системы культуры, выделяет «воспитание, просвещение, образование; общественные и гуманитарные науки; художественное творчество; книжное, библиотечное и музейное дело; информационные потоки; создание политических, юридических и т.п. норм; этические, этнические, социальные и региональные стереотипы сознания и поведения; обряды и ритуалы, мифы и слухи; мораль, нравственность; эстетические приоритеты, короче, всё то, что формирует «картину мира» того или иного народа в ту или иную эпоху» [1].

В современной культурной жизни России доминирующую роль играет государство, формирующее федеральный, региональный и муниципальный уровни управления культурой, а также стратегию развития культуры и культурную политику.

Сущность культурной политики наиболее удачно определил известный культуролог Г.М. Бирженюк: с одной стороны, как определённый уровень

реализации государственной культурной политики, с другой – как самостоятельную область деятельности по изучению и развитию историко-культурной самобытности территории, определению и эффективному использованию имеющихся в регионе, интеллектуальных, финансовых, материально-технических и других ресурсов, разработке и реализации региональных программ поддержки и развития сферы культуры [3].

Характеризуя современную культурную среду Омского региона, его миллионного центра – Омска, следует отметить специфику культурного пространства региона и приближённость культурных процессов к человеку. Это связано с развитием экономических и социальных процессов, направленных на повышение качества жизни омичей. Сегодня невозможно представить Омск без нового здания областной государственной библиотеки им. А.С. Пушкина, Врубелевского корпуса музея изобразительных искусств, музеев Либеров-центр и им. К. Белова, Сибирского культурного центра и Дома дружбы народов, Сибирского филиала НИИ культуры, 5-го драматического театра, восстановленных культовых памятников – часовен Серафимо-Алексеевской и Иверской Божьей Матери.

А ведь их создание относится к непростым 90-ым годам, а точнее, к периоду 1991-1996 годов. Нет нужды объяснять, какие это были годы в отношении финансовых ресурсов. Именно в это время Омский Академический театр драмы становится обладателем четырёх национальных премий «Золотая маска», а рождённый в 1992 г. областной фестиваль «Душа России» впоследствии назовут прорывом к нравственности и чистоте омичей, и он станет Всероссийским. В 1997 г. на высоком уровне отмечено 90-летие со дня рождения Д. Шостаковича с участием ведущих музыкантов и творческих коллективов мирового звучания, а гениальный маэстро М. Ростропович даст для омичей концерт с Омским Академическим симфоническим оркестром.

Заложенная в эти годы стратегия культурного развития воплощается в новых программах. Широко известен в России Омский театр кукол «Арлекин». Восхищение, восторг он вызвал не только у детей, но и у взрослых зрителей.

Полюбился омичам и зал органной музыки, отреставрированный концертный зал, Северный драматический театр в г. Тара. В отличие от экономического пространства при формировании культурной среды население не интересуют форма собственности и учредительство. Здесь главенствующим выступают социально-культурная функция учреждения культуры и целостность культурной среды. Омский регион становится притягательным для мирового культурного сообщества.

В торжественной обстановке вместе со всей Россией омичи открыли 2019 – год театра, собравшись вместе с деятелями культуры в Омском академическом театре драмы. Этому событию предшествовал ввод заново построенного здания для Омского государственного театра «Галёрка». Радует, что и в малых городах Омского региона идёт активное развитие внутреннего туризма, где базой становятся центры народного творчества, среди которых выделяются большереченская «Старина Сибирская», областной зоопарк, музеи и картинные галереи. По итогам 2018 года за высокие достижения в культуре Омская область отмечена дипломом Министерства культуры РФ за вхождение в 10-топ регионов. В сфере культуры и искусств Омским регионом накоплен достаточно большой практический опыт, подвергающийся серьёзному теоретическому осмыслению.

Наука в Омском регионе располагает подготовленными за прошедшие годы культурологами, этнографами, антропологами, историками, которые сформировались как учёные в течение 25-летия деятельности Сибирского филиала НИИ культурологии и его преемника - Сибирского филиала НИИ природного и культурного наследия им. Д.С. Лихачёва. Среди них Д.А. Алисов, В.Г. Рыженко, Т.Н. Золотова, М.А. Жигунова, Е.А. Селезнёва, Н.А. Томилов, Л.В. Секретова, Н.Ф. Хилько, Г.Г. Волощенко и многие другие. Как не согласиться с известным культурологом А.И. Арнольдовым, который указывает: «и может быть этим провинциальным, «губернским» местам и живущим в них людям, находящимся в непосредственных контактах друг с другом, суждено поднимать отечественную культуру» [2].

В своей регулятивной функции культура региона во многом взаимодействует с политикой как особой, вполне независимой сферой

управления обществом. Так, культурные проекты и события в Омской области объединяют людей, поддерживают у них любовь к родному краю. Формирование культурного бренда может способствовать формированию пакета имиджевых проектов в социальной и экономической сфере, а также остановке деградационных процессов. Необходим некоторый прорыв, направленный на накопление культурного потенциала региона и способствующий дальнейшему его развитию. Таким фактором включения региона в культурное пространство страны, мировое культурное пространство может стать образование творческого высшего учебного заведения нового типа.

Будущий ВУЗ как центр Евразийского региона способен выполнить важную социально-культурную функцию не только для Омского региона, но и других городов, расположенных в европейской и азиатской части России, привлекая одаренных юношей и девушек. Он может стать компонентом образовательного маркетинга по формированию привлекательного имиджа Омского региона, укреплению его конкурентоспособности посредством управления территориальным продуктом – кадрами культуры из числа талантливой молодежи. Больше того, его создание может стать инструментом динамики социально-экономического развития территории. Конечно, это потребует сложных решений и трудновыполнимых задач. Но что произойдет, если инициатива будет упущена? Будет нарастать угроза разрыва культурного пространства в регионе в связи с резким сокращением профессиональной среды. Это подтверждается отрицательной динамикой выпуска кадров культуры в ОмГУ им. Ф.М. Достоевского: 2015 г. – 94 выпускника; 2016 г. – 76 выпускников; 2017 г. – 48 выпускников; 2018 г. – 40 выпускников (в соответствии с контрольными цифрами приема, определенными Министерством образования и науки РФ). Если к этому прибавить объективное физическое старение кадров и отток за пределы региона, то вряд ли придется в ближайшие годы говорить о статусе Омска как городе высокой культуры. Это повлияет также на уровень театрального искусства (пока еще Омск называют Меккой театрального искусства), спровоцирует значительное ухудшение музыкальной культуры,

приведет к неспособности иметь достижения в сфере кино и массовых представлений, что в конечном счете приведет к самому трагическому разрыву культурного пространства – мировоззренческому. Парадоксально, но лишь немногим более трети (34%) работников «самой культурной отрасли» имеет высшее профессиональное образование. Наибольшая доля занятых (36%) имеет среднее профессиональное образование.

Словом, создание творческого высшего учебного заведения инновационного типа в миллионном городе Омске может стать значительной «точкой роста» культуры региона. Назрела необходимость проведения мониторинга, т.е. системного изучения потребности в регионе конкретных специалистов для определённых учреждений с формированием социального заказа, использованием всех условий целевой контрактной подготовки. Опыт такой совместной деятельности в регионе имеется на примере подготовки актёров в городе Омске - в Лицейском театре, в городе Тара – в Северном драматическом театре. Экономически это эффективнее, чем работа по закреплению молодых специалистов. В Омске и Таре есть свой опыт, и это способствует повышению профессионального уровня и закреплению кадров. Актуально высказывание Президента России на художественном совете (г. Ярославль) о том, что культуру в регионе должны развивать люди, живущие в нём.

Региональная культурная политика может выступать в качестве способа согласования интересов участников культурного процесса, которые могут совпадать или находиться в прямой противоположности. Её приоритеты, стратегическая направленность могут меняться во времени. В самый тяжёлый экономический период, на фоне гиперинфляции, художественная жизнь Омского региона не только не погибла, но получила широкое развитие. Стратегия развития культуры региона в современных условиях должна исходить из ценностей, формирующих цели социальных изменений, из концепции человеческого измерения культуры региона. Представляется, что Омский регион мог бы активно звучать во Всероссийских и международных проектах культурного сотрудничества, а Омск как крупный мегаполис наряду с такими

центрами, как Москва, Санкт-Петербург - в проектах под названием «культурные столицы мира».

Список использованной литературы

1. Флиер А.Я. О новой культурной политике России. Общественные науки и современность. 1994. № 5. С. 14-25.
2. Арнольдов А.И. Человек и мир культуры: введение в культурологию: учеб. пособие / А.И. Арнольдов. - М: Наука, 1993. - 268 с.
3. Бирженюк Г.М. Методология и технологии региональной культурной политики/автореферат диссертации. - Санкт-Петербург, 1999 г. - 343 с.

References

1. Flier of The new cultural policy of Russia. Social Sciences and modernity. 1994. No. 5. P. 14-25.
2. Arnold I. man and the world of culture: introduction to cultural studies. manual / A. I. Arnold. - M: Science, 1993. - 268 p.
3. Birjiniuk, G. M. Methodology and technology regional cultural policies/dissertation. - Saint-Petersburg, 1999 - 343 p.

УДК 008

РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ МОТИВА ПЕЧАЛИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Монина Наталья Петровна

кандидат философских наук,

доцент кафедры режиссуры и хореографии,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

e-mail: monijulia@yandex.ru

© Монина Н.П.

Аннотация. В работе кратко рассматриваются религиозные истоки формирования мотива печали в отечественной культуре. Мотив грусти, печали

– один из основных мотивов в русской культуре, явно проявляющийся во всех областях: музыке, литературе, живописи. Попытка осмысления истоков данного мотива принадлежит и русским религиозным философам, и историкам, и писателям, и поэтам. С позиций православного мировоззрения в основании мотива грусти, печали лежит понимание невозможности абсолютного единства, полного примирения Божественного и земного.

Ключевые слова: религия, православие, грусть, печаль, литература, философия, русская культура.

RELIGIOUS ORIGINS OF THE FORMATION MOTIVE OF SADNESS IN RUSSIAN CULTURE

Monina Natalya Petrovna

Candidate of philosophical Sciences,

Associate Professor of the Department of directing and choreography,

Dostoevsky Omsk State University,

Russia, Omsk.

e-mail: monijulia@yandex.ru

Abstract. The article briefly discusses the religious origins of the formation of the motive of sadness in the national culture. The motive of sadness, sadness – one of the main motives in Russian culture, clearly manifested in all areas: music, literature, painting. The attempt to comprehend the origins of this motif belongs to Russian religious philosophers, historians, writers, and poets. From the standpoint of the Orthodox worldview, the basis of the motive of sadness and sadness lies in the understanding of the impossibility of absolute unity, full reconciliation of the Divine and the earthly.

Keywords: religion, Orthodoxy, sadness, literature, philosophy, Russian culture.

Любая культурная традиция вырастает на религиозной основе. Вне веры, вне духовного, нравственного, ценностного начала нет культуры. Именно религия создает культурное пространство, определяя его границы и внутреннее содержание, формируя базовые аксиологические постулаты, на основе которых

вырастает «тело» культуры. Именно поэтому, рассматривая любой компонент, любую идею, доминанту, существующую в той или иной традиционной культуре, невозможно исключить ее религиозные основания.

В русской культуре осознание православного базиса нашло отражение в трудах представителей русской религиозной философии конца XIX – начала XX вв. В тоже время не следует исключать роль и значение русской литературы в решении глубоких нравственных и философских проблем, поставленных перед человеком и обществом и имеющих онтологическое, экзистенциальное значение.

В центре внимания данной работы – мотив печали, грусти, присущий русской культуре и нашедший отражение в различных ее сферах: музыке, литературе, живописи и т.п. Рассмотрим предпосылки, истоки формирования подобного мироощущения и проявления его в отечественной культуре.

В.О. Ключевский в очерке «Грусть (памяти Лермонтова)» писал: «...Самое настроение этой поэзии совершенно понятно и без исторического комментария. Основная струна его и теперь звучит в нашей жизни, как звучала вокруг Лермонтова. Она слышна в господствующем тоне русской песни – не веселом и не печальном, а грустном. Ее тону отвечает и обстановка, в какой она поется. Всмотритесь в какой угодно пейзаж русской природы: весел он или печален? Ни то, ни другое: он грустен. Пройдите любую галерею русской живописи и вдумайтесь в то впечатление, какое из нее выносите: весело оно или печально? Как будто немного весело и немного печально: это значит, что оно грустно» [цит. по 1, с. 922]. Грусть и тоска – это качества русской души и русской природы.

Безусловно, чувство грусти, печали присуще абсолютно всем людям в различные периоды жизни, вне зависимости от религиозной или национальной принадлежности, однако если мы говорим о культуре, то, пожалуй, только по отношению к русской можно употребить такие характеристики, как «грустная» или «печальная», и они будут органичны и естественны. Вспомним русскую литературу: разве не печальны Обломов, Сонечка Мармеладова, герои Есенина, Блока, Цветаевой, Шукшина, Распутина, разве не печальна вся русская мысль?

Также следует отметить, что такие понятия, как «русская печаль», «русская грусть», «русская хандра», становятся общепризнанными, в том числе и великими философами, так, к примеру, Ф. Ницше в одной из своих работ писал: «Я обменял бы счастье всего запада на русский лад быть печальным» [2, с. 16].

«Боже, как грустна наша Россия!» – воскликнул Пушкин, прочитав «Мертвые души». Для русского не мир грустен, как в Экклезиасте, и не ему в мире грустно: Россия грустна! Каковы же истоки русской печали? Этим вопросом задавались мыслители, философы, культурологи, изучающие отечественную культуру.

Еще В.Г. Белинский, характеризуя русский характер, говорил о том, что русский человек упивается грустью, но она не есть болезнь слабой души, не слабость немощного духа, эта грусть могучая, грусть великой, благородной натуры. Русский человек, по его словам, упивается грустью, но не падает под ее бременем, и никому не свойственны до такой степени быстрые переходы от самой томительной грусти к самой бешеной иступленной веселости.

Русский человек двойственен. С одной стороны, православное представление о мире говорит ему, что жизнь в мире дольном – лишь краткий миг человеческого существования, за которым жизнь вечная, мир горний. А потому он стремится в этой кратковременной земной жизни достичь идеала, стремится построить идеальное общество. Отсюда и идея Небесного Иерусалима, и образ Святой Руси, да и мифический идеальный град Китеж, а позже, кстати, и утопические идеи коммунистического мироустройства и всемирного пожара революции. А. Блок писал: «Мистики мы особого рода: на русский лад. Мы действительно люди земли, ибо веруем, что Тысячелетнее Царствие наше будет не за гробом, не на небе, а на земле» [3, с. 97]. Однако с другой стороны, как верно отмечает С.В. Перевезенцев, «знание итога жизни вызывало и достаточно реалистическое понимание того, что в земном бытии осуществление столь ожидаемого русской душой идеала невозможно, несбыточно» [4, с. 259].

А потому и рождается печаль в русской душе как следствие понимания наличия разрыва, дискретности между идеалом, идеальным представлением и реальной действительностью.

Эта печаль реализуется в двух антиномичных формах: русский бунт «бессмысленный и беспощадный» как попытка быстро, в короткие сроки реализовать на практике идеальный уклад, идеальное представление о должном мироустройстве - и русская лень как нежелание что-либо сделать, предпринять из-за осознания бессмысленности этого делания, из-за осознания бессмысленности земной суеты. Е.Н. Трубецкой говорил: «Мир бессмысленен; но я это сознаю, и постольку мое сознание свободно от этой бессмыслицы... Если есть смысл жизни, то он должен быть силою, все побеждающею... Всякому понятно, что этот вопрос о всеильном и всепобеждающем смысле есть вопрос о Боге» 3, с. 82-83].

Таким образом, в русском менталитете, характере существует не только разрыв между реальной земной, дольной жизнью и ее идеальным представлением, но и между земным идеалом и идеалом Высшим, Божественным. Следовательно, в основе мотива печали, пронизывающем все пласты русской культуры, лежит понимание невозможности абсолютного единства, полного примирения Божественного и земного.

Список использованной литературы

1. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Академический проект, 2004
2. Ницше Ф. Избранные произведения. М., 1993
3. ...Из русской думы/ сост. Ю.И. Селиверстов. М., 1995
4. Перевезенцев С. Феномен «Русской печали»// Тетради по консерватизму. Альманах. - №4. – М.: Некоммерческий фонд – Институт социально-экономических и политических исследований (Фонд ИСЭПИ), 2017

References

1. Stepanov Y. S. Constants: Dictionary of Russian culture: Ed. 3-e, Rev. and DOP. - M.: Academic project, 2004

2. Nietzsche's Works. M., 1993
3. ...From the Russian Duma / comp. Y. I. Seliverstov. M., 1995
4. Perevezentsev S. Phenomenon "Russian sadness" // Notebook on conservatism. Almanac. - №4. – M.: a non-profit Foundation – the Institute for socio-economic and political studies (the Fund ISSI), 2017

УДК 940

ТЕОРЕТИКО - МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПРОЕКТИРОВАНИЮ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Стебляк Виктор Вадимович

кандидат искусствоведения, доцент

кафедры социально – культурной деятельности

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

e-mail: steblyak@list.ru

© Стебляк В.В.

Аннотация. Цель данной статьи - анализ современной социально-культурной деятельности, остро нуждающейся в обосновании ценностного подхода к содержанию поведения личности и формированию ценностных общественных ориентаций. Отсутствие такого обоснования приводит к падению уровня общей культуры, разрушению традиционных норм и ценностей. В обществе возникли проблемы, связанные с неопределенностью в ценностной идентификации и кризисами в социальной, личной и духовной идентичности, ведущей к утрате смысла жизни, девальвации ценности труда, разрушению основ семейных отношений, сложности в определении мировоззренческой базы.

Ключевые слова: проектирование, моделирование, социокультурная деятельность, подходы, среда, ценности, политика.

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE DESIGN OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

Viktor Vadimovich Steblyak

Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of the Department of Social and
Cultural Activities

FSBEI of Higher Education «Dostoevsky Omsk State University»,
Russia, Omsk

e-mail: steblyak@list.ru

Abstract. The purpose of this article is the analysis of modern socio-cultural activities in urgent need of justification of the value approach to the content of the behavior of the individual and the formation of value social orientations. The lack of such justification leads to a drop in the level of General culture, the destruction of traditional norms and values. In society there were problems associated with uncertainty in value identification and crises in social, personal and spiritual identity, leading to the loss of the meaning of life, the devaluation of the value of labor, the destruction of the foundations of family relations, the difficulty in determining the ideological base.

Keywords: design, modeling, socio-cultural activities, approaches, environment, values, policy.

Социально–культурная деятельность представляет собой сложную институциональную систему, осуществляющую государственную культурную политику, направленную на трансляцию и закрепление личностью общественно значимых ценностей. С помощью форм, методов и технологий, применяемых в социально-культурной деятельности, государство имеет возможность создавать у граждан мотивационные установки, влияющие на прогрессивную трансформацию современной России и совершенствование личностного потенциала россиян. Данные положения отражаются в трудах М. А. Ариарского, Я. Д. Григоровича, Т. Г. Киселёвой, Ю. Д. Красильникова, А. А. Сукало, В. В. Туева, Н. В. Шарковского, Н. Н. Ярошенко и др.

За последние годы в России произошла существенная трансформация ценностно-смысловых акцентов, произведенная руководством страны в осуществлении государственной культурной политики. Государственная

политика в сфере культуры и искусства неизменно провозглашает сохранение, развитие и реализацию культурного потенциала нации как основы ее целостности, устойчивости и динамичного развития. Однако неудачные реформы в России 90–х. гг. XX века обострили экономические, национальные и социально-культурные проблемы. Возникла разнородная ценностная среда, обострившая конкуренцию советских, религиозных, национальных и западных ценностных пластов, что не могло не повлиять на социокультурные установки населения [1].

На современном этапе социально-культурная деятельность как процесс формирования культуры социальных отношений может рассматриваться как самостоятельная подсистема общей системы социализации и воспитания личности. Теория и практика социально-культурной деятельности, основанная и реализуемая на принципах гуманизма и социальной активности, остро нуждается в обосновании ценностного содержания поведения личности в процессе формирования ценностных ориентаций и реализации духовных потребностей. Отсутствие такого обоснования приводит к падению уровня общей культуры, разрушению традиционных норм и ценностей. В обществе возникли проблемы, связанные с неопределенностью в ценностной идентификации и кризисами в социальной, личной и духовной идентичности, ведущей к утрате смысла жизни, девальвации ценности труда, разрушение основ семейных отношений, сложности в определении мировоззренческой базы, на которых строится стратегия образования и воспитания. К сожалению, в современной России отсутствует четко понимаемая населением стратегия развития, а идеология находится под запретом согласно Конституции РФ [ст. 13 п. 2], отсутствует образ будущего, образ положительного героя - строителя и творца [3].

Между тем «сверхзадачей социально-культурной деятельности является трансляция особого ценностно-смыслового содержания – высокой духовно-нравственной направленности, гуманистичности, креативности, социальной открытости и равенства, педагогичности. Эта сверхзадача выступает сегодня альтернативой различным деструктивным практикам» [4, с.29].

Как справедливо отметил президент России В. В. Путин, самая актуальная

проблема, угрожающая существованию нации в ближайшие десятилетия - это отставание от передовых стран мира в социально – экономическом развитии. Как нам представляется, глубинной проблемой отставания является ценностная аморфность личности, которая ведет к снижению мотивационных установок, связанных с трудовой активностью, а это в свою очередь ведет к потере конкурентоспособности. Отсутствие образа будущего и образа положительного героя явно не способствует осуществлению воспитательной функции и, вследствие этого, не позволяет педагогам и работникам социально – культурной сферы запустить системный процесс воспитания. В условиях отсутствия у современной России времени, когда десять лет равноценны столетию предшествующего развития, необходимо осознание тенденций социально-культурной динамики и управление социокультурными процессами.

«Общий анализ динамики ценностно-смыслового содержания социально-культурной деятельности в России в последние два десятилетия позволяет констатировать нарастающее противостояние с одной стороны ценностей и смыслов культуры, консолидирующих российское общество, а с другой – центробежных тенденций, разрушающих это единство и, соответственно, истончающих ценностно-смысловое содержание всей культуры и социально-культурной деятельности как одного из важнейших ее сегментов» [4, с. 56].

Таким образом, проблемное поле данного исследования связано с объективной потребностью общества в формировании системных ценностей, реализующих гуманистический потенциал смыслообразующей деятельности, способной не только обеспечить ускоренное развитие стране, но и придать общественной динамике особое ценностное содержание, соответствующее социокodu отечественной культуры.

Формирование социокультурной среды с помощью проектирования и применения организационно-управленческих технологий интенсифицирует социально – культурную деятельность. Целенаправленно сформированная ценностно-смысловая социально-культурная среда, в свою очередь, способна оказывать гуманистическое влияние на формирование позитивных ценностных

ориентаций у россиян [2].

Следовательно, рефлексия и теоретическое обоснование социодинамических процессов, которые можно смоделировать и воплотить в жизнь посредством проектных технологий социально – культурной деятельности, представляются актуальными научными и общественными задачами.

Нам представляется, что в условиях, когда речь идет о существовании и эффективном развитии государства, в котором мы живем, будет являться актуальным не только моделирование процессов социокультурной динамики, но и их проектирование, исходя из логики существующих трендов и стратегий желаемого будущего, которое подкрепляется имеющимися ресурсами социума.

Проективная деятельность помимо необходимого аксиологического наполнения включает в себя систему управления, основанную на функциях и технологиях социокультурного менеджмента. Целенаправленное управление сложными социокультурными процессами исходит из логики социоцентрической системы, характеризующейся наличием четко заданной и поддающейся замеру образовательной цели, выраженной в форме универсальной модели личности, а также из теории и практики социокультурного менеджмента.

Все процессы в мире управляются в той или иной мере. Поэтому мы с уважением, но осторожностью относимся к синергетической парадигме, которая с вдохновением рассказывает нам о процессах самоорганизации. В социально – культурной деятельности все, начиная с субботника и заканчивая концертной деятельностью, связано с рационально обусловленным управлением. Мы уже видели «спонтанные» цветные революции или самоорганизующуюся руку «невидимого рынка». Обольщение 90-х гг., что за государственное управление во всех сферах жизни решит самоорганизация, заканчивается и начинается скучная, но такая нужная управленческая работа.

Проектная деятельность в социально-культурной сфере является технологией, которая содержит этапы выявления проблемы и причин их возникновения, выработку цели и задач, разработку путей и средств достижения

поставленных целей. Проектная деятельность в социально-культурной деятельности является эффективным способом педагогического воздействия на совершенствование личности с помощью формирования культурной среды.

Проектировщик разрабатывает модель реализации будущего в соответствии с имеющимися ресурсами и решает социально значимую проблему, при этом он может допускать альтернативные пути достижения цели. Эффективность проектных технологий заключается в том, что отпадает необходимость в затратных социологических исследованиях, социокультурные проекты ориентируются на решение общественных проблем, а общая заинтересованность в их осуществлении способствует повышению социального тонуса и положительной динамике общества.

В основе разработки социокультурного проекта лежит система принципов, связанная как с мировоззренческой позицией проектировщика, так и с определенным способом решения актуальных проблем, накопившихся в сфере культуры. От того, на каких ценностях акцентирует свое внимание работник социально – культурной сферы, зависит, в каком направлении будет осуществляться воспитательный и образовательный процесс.

Разнонаправленность быстро меняющихся трендов поликультурного российского социума и процесс внедрения в культуру новых ценностей, образов, символов, норм, технологий в сложившийся контекст сочетаются с опасным отсутствием национально выверенной идентификации российской культуры, что неизбежно сказывается на качестве проектного управления, приводя к многочисленным управленческим кризисам.

Социокультурные проекты чрезвычайно рискованны как для проектировщиков, так и для самой культуры, так как вызывают ожесточенные споры, которые могут перерасти в гражданское противостояние. Адаптация культуры и ее учреждений к привнесенным ценностям требует длительного по времени и осмысленного внедрения. Однако в нашей стране порою делается акцент не на эффективность и согласованность проработки изменений, а на бездумный темп, что всегда приводит к результатам, прямо противоположным

первоначальным замыслам разработчиков проекта.

Социокультурное проектирование представляет собой технологический процесс, с помощью которого решаются проблемы в контексте максимальной неопределенности социокультурной среды и вариативности возможных управленческих решений. Представляя проектную деятельность как современную форму управления социокультурными процессами, необходимо понимать, что ее актуальность связана не столько с ее эффективностью, а скорее свидетельствует об отсутствии у государства концептуального управления и стратегического планирования в сфере культуры. Проекты, реализующие локальные цели, не в состоянии заменить отсутствующую стратегию развития, что мы и наблюдаем в современной России, где темпы социально – экономического развития которой за последние десять лет в два раза ниже общемировых.

Список использованной литературы

1. Стебляк, В.В. Российская цивилизация в поисках иного пути. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2016. – 224 с.
2. Стебляк В. В. Социокультурная динамика в современной России. Омск: Издательство Омского государственного университета, 2014. – 226 с.
3. Стебляк В. В. Цивилизационный выбор современной России. Омск: Издательство Омского государственного университета, 2014. – 360 с.
4. Ярошенко Н.Н. (в соавторстве) Ценностно-смысловое содержание социально-культурной деятельности в условиях современной России: [коллективная монография] / [Н. Н. Ярошенко и др.]; под науч. ред. Н. Н. Ярошенко; ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет культуры и искусств»; НИИ МГУКИ; кафедра СКД МГУКИ. – М.: Изд. Дом МГУКИ, 2012. – 220 с.

References

1. Steblyak, VV Russian civilization in search of a different way. Omsk: publishing house. state UN-TA, 2016. - 224 p.
2. Steblyak V. V. Sociocultural dynamics in modern Russia. Omsk: publishing house of Omsk state University, 2014. - 226 p.
3. Steblyak V. V. Civilizational choice of modern Russia. Omsk: publishing house of

Omsk state University, 2014. - 360 p.

4. Yaroshenko N. N. (in co-authorship) Value-semantic content of social and cultural activity in the conditions of modern Russia: [collective monograph] / [N. N. Yaroshenko, etc.]; under the science. N. N. Yaroshenko; FSBEI HPE "Moscow state University of culture and arts"; scientific research Institute the Moscow state University; Department of SKD MGUKI. - M.: Ed. MGUKI house, 2012. – 220 p.

УДК 71(571/13)

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ АКТИВНОСТЬ ЖИТЕЛЕЙ г. ТЮКАЛИНСКА ОМСКОЙ ОБЛАСТИ И НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ ЕГО КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА (ПО ДАННЫМ ЭКСПЕРТНОГО ОПРОСА В 2018 г.)¹

Хилько Николай Федорович

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

© Хилько Н.Ф.

Аннотация. В статье развернуто исследование жителей г. Тюкалинска Омской области по данным анкетного опроса на предмет возможностей развития культурно-исторического ландшафта города, его различных компонентов и ресурсов с помощью мемориализации, музеефикации, установления знаков коммеморации. Материал позволяет видеть тенденции и перспективы развития города в рамках социально-ландшафтного подхода.

Ключевые слова: историческая память, наследие как ценность, социально-культурная активность, культурно-исторический ландшафт, компоненты и ресурсы, знаки коммеморации, малый город, музеефикация, мемориализация, массовая демонстрация творчества.

¹ Статья подготовлена по проекту РФФИ № 18-49-55-0010 «Развитие и сохранение историко-культурного ландшафта малых городов Омского Прииртышья: инновационно-комплексные исследования».

**SOCIAL - CULTURAL ACTIVITY INHABITANTS
TYUKALINSK OMSK REGION AND DEVELOPMENT
DIRECTION OF ITS CULTURAL LANDSCAPE
(ACCORDING EXPERTS OPINIIONS IN 2018)**

Khilko Nikolay Fedorovich
doctor of pedagogical sciences,
professor of department film, photo, videotvorchtsva
Omsk state university
of F.M. Dostoyevsky,
Russia, Omsk.
e-mail: fedorovich59@mail.ru

Abstract. In article the research of residents of Tyukalinsk of the Omsk region according to questionnaire regarding opportunities of development of a cultural and historical landscape of the city, its various components and resources by means of a memorilization, museumification, establishment of signs of a kommageoration is developed. Material allows to see trends and the prospects of development of the city within social and landscape approach.

Keywords: historical memory, heritage as value, welfare activity, cultural and historical landscape, components and resura, signs of a kommageoration, small city, museumification, meorialization, mass demonstration of creativity.

В рамках социально-ландшафтного подхода, предполагающего изучение культурного ландшафта, отраженного в мнениях социальных групп, и проекта «Развитие и сохранение историко-культурного ландшафта малых городов Омского Прииртышья: инновационно-комплексные исследования» нами было развернуто исследование жителей г. Тюкалинска Омской области. По данным анкетного опроса удалось увидеть возможности развития культурно-исторического ландшафта города, его различных компонентов и ресурсов с

помощью мемориализации, музеефикации, установления знаков коммеморации. Это позволило видеть тенденции и перспективы развития города.

Выборка исследования была рассчитана на основе данных статистики [3]. Она была представлена следующим образом. В Тюкалинске было опрошено 510 чел., в том числе молодежь (до 16 лет) 90 чел., трудоспособные (16-59) - 310 чел., респонденты пенсионного возраста (после 60) составили 110 чел. Выборка была осуществлена на основе данных статистики.

Респондентам было предложено 11 видов культурного ландшафта города, представляющих собой проектируемые новые объекты культуры и искусства, а также места отдыха, которые отражают 5 направлений его развития: музеефикацию, формы кинопросмотра, спортивную инфраструктуру, места отдыха, формы уличной демонстрации творчества (УДТ).

1. В *музеефикацию* входит создание архитектурного музея под открытым небом (по типу г. Суздаля). Этому направлению отвечают все предпосылки сохранившихся архитектурных форм многолетней истории города.

Например, по данным фотосъемки памятников истории г. Тюкалинска, проведенной в октябре 2018 г., в достаточно хорошем состоянии находятся следующие памятники: дом жилой купеческий 1900-е годы, исторические здания тюремного комплекса, купеческие особняки и усадьба исторической части города, здание церковно-приходской школы и др. Продолжается реконструкция нового здания музея, парка культуры и отдыха. Требуется реставрация памятника К.Е. Тимирязеву в сквере профессионального колледжа.

2. К инновационным *формам кинопросмотра* относятся стационарный кинотеатр 3D и летний кинотеатр в парке. Они разнообразят экранную культуру города и способствуют развитию в нем кинофестивального движения.

3. *Спортивная инфраструктура*, имеющая уже дворец спорта, может быть существенно дополнена спортивным парком, который бы способствовал массовому развитию спорта и физкультурно-оздоровительной деятельности в городе.

4. Виды *массовых мест отдыха* более разнообразны: они включают в себя пять объектов. Это следующие культурные объекты: оборудованный пляж на озере Разлив, места для рыбалки, летний павильон в парке для спокойных занятий (чтение, шахматы, настольные игры), оборудованные детские площадки, набережная реки Тюкалки. По данным вышеупомянутой фотосъемки, набережная озера Разлив не благоустроена, состояние пляжной территории не располагает к культурному отдыху.

5. Наконец, находят отклик у жителей города две стационарные формы *массовой (уличной) демонстрации творчества* (УДТ), которые в настоящее время в городе функционируют только в период проведения праздничных мероприятий: это уличные выставки, а также создание своеобразного «Мини-Арбата» по образцу крупных и средних городов России как площадки для показа творчества и свободного общения.

6. Кстати, следует заметить, что в направлениях развития культурного ландшафта отсутствует развитие *учреждений искусства*. Нужно сказать, что в других малых городах Омской области они имеются: театр «Сказка» в г. Калачинске и Северный драматический театр в г. Тара. О необходимости иметь в городе Тюкалинске свой театр было сказано в мнениях экспертов (26%).

7. Памятные места, отражающие *историческую память города*, сохраняются довольно неплохо. Это отметил ряд респондентов-экспертов (15,5%). Как показали фото, горожане чтят память периода гражданской войны: сохраняется мемориальный сквер и место казни 46 борцов за Советскую власть 12 ноября 1919 г., установленный в 1967 г. В музее тюремного комплекса есть немало уникальных экспонатов, погружающих посетителей в атмосферу XIX в., например, макет Кумырского форпоста на Ишимской линии (территория нынешнего Тюкалинска), макет знамени Шервандского полка (муляж знамени 1812 г., пушка и восковая фигура стрельца в музее тюремного замка, кандалы и др.).

Однако состояние исторической памяти у горожан крайне удручающе. На вопросы о необходимости благоустройства, переименования и возможного забвения героев (выдающихся людей города) ответы были более чем скромные.

Десятая часть опрошенных считает, что в этой сфере все нормально, что нет забытых имен (20,5%). Необходимость установления памятников погибшим в Афганистане и горячих точках отмечают 5% опрошенных. О незаслуженном забвении двух имен говорят 8% респондентов (Сорокина Геннадия Григорьевича - преподавателя школы искусств, самодеятельного композитора и Марии Андреевны Безякиной – общественного руководителя Тюкалинского историко-краеведческого музея).

Вызывает тревогу и беспокойство другое. Большая часть опрошенных оставила клетки по исторической памяти в анкете незаполненными (38%), другая часть отметила (24%), третья часть осталась в стороне от проблемы, затрудняясь ответить (18%). Мнения еще одной части ответивших (10,5%) разошлись от крайнего мнения молодежной части опрошенных, что «ничего менять не надо: я хочу, чтобы все так и оставалось» или «история должна оставаться историей, и не надо ничего переименовывать» до позиции полной безнадежности («все ветераны культуры, оказавшись дома, забываются»).

Таким образом, наряду с благополучием в сфере сохранения материальной части культурно-исторического ландшафта города есть проблемы в социально-культурной активности и нравственной оценке культурного наследия и исторической памяти, которая практически перестала быть актуальной ценностью для 87% опрошенных.

В результате опроса (табл. 1) было установлено, что среди всех направлений развития культурного ландшафта наибольшей популярностью обладает развитие мест отдыха (суммированное значение всех вариантов 108,8%), которые в городе немногочисленны и недостаточно оборудованы. Есть еще дополнительные мнения, выявленные при опросе экспертов (36,5%): это танцевальная ретроплощадка и установка фонтана в парке культуры и отдыха, реконструкция которого началась.

№	Направления развития культурного ландшафта.	Суммированное значение % вариантов ответа	ранги
1.	Музеефикация	28,8	3
2.	Развитие форм кинопросмотра	24,4	4
3.	Спортивная инфраструктура	20	5
4.	Развитие мест отдыха	108,8	1
5.	Уличная демонстрация творчества (УДТ)	42,2	2
6.	Иное: танцевальная ретроплощадка, театр, фонтан.		

Табл. 1. Направления развития культурного ландшафта.

Второе место в ранговой таблице (42,2%), как это и следовало ожидать, занимают две предложенные формы массовой (уличной) демонстрации творчества. Это обусловлено их популярностью в цикле городских мероприятий и при развитии событийного туризма в городе и районе.

На третьем месте в ранговой шкале – музеефикация культурных объектов города (28,8%). Для этого, действительно, имеются все предпосылки, однако на самом деле можно полагать, что далеко не все жители города осознают эту необходимость. Думается, что это осознание придет к горожанам при большем развитии туризма (притоке иностранцев, российских туристов, гостей из других регионов и районов области).

Основные направления деятельности по развитию сферы туризма в Тюкалинском районе, как показывают данные сайта, «включали комплекс мероприятий, направленных на формирование единого комплекса развития сферы туризма в районе, продвижение туристских возможностей территории на внутреннем и международном рынках, создание благоприятной предпринимательской среды, необходимой для развития сферы туризма».

В целях создания условий для развития внутреннего и въездного туризма на территории Тюкалинского района действует подпрограмма «Развитие

культуры и туризма Тюкалинского муниципального района Омской области». В целях привлечения туристов и популяризации историко-этнографических традиций края ежегодно в районе организуются и проводятся крупные событийные мероприятия [2].

Развитие форм кинопросмотра при лидирующем положении района по проведению кинофестивальных показов составил небольшой процент (24,4%), что отнесло это направление к четвёртому месту в ранговой шкале. Однако его нельзя недооценивать. Думается, что это мнение может радикально измениться после проведения 16 ноября 2018 г. в городе показов кинофестиваля «Сибирь» с участием кинорежиссера В. Лютова.

Наконец, на последнем месте в ранговой шкале стоит развитие спортивных учреждений (20%). Думается, что оно должно идти по пути усиления оздоровительных форм массового спорта и физической культуры, способствующего оздоровлению жителей города.

Развитию культурного ландшафта способствует также цикл традиционно проводимых массовых мероприятий, включающих народные праздники и регионально значимые события и даты. По данным сайта (см. выше), в него входят следующие мероприятия:

В рамках Всесибирского проекта «Маршрутом А.П. Чехова по Сибири на Сахалин» - межрайонный театральный фестиваль «Играем Чехова».

1. Детский фестиваль национальных культур «Венок дружбы».
2. Межрайонный фольклорный фестиваль «Напевы Сибирского тракта».
3. Проект «Финны в Сибири» (2016 г.).
4. Межрегиональный фестиваль любительских видеофильмов «Сибирь – моя родина».
5. Уездный межрегиональный праздник «На тракте Тюкалинском».
6. Экскурсионный тур «Уездный город на Сибирском тракте».
7. Кинопроект «Попади в образ»: показательные занятия киностудии.
8. Туристский киноквест «Попади в образ – оставь свой след на Московско-Сибирском тракте!» [2].

Из приведённых на страничке сайта девяти мероприятий только три составляют этнокультурную направленность. Остальные шесть представляют собой брендоформирующие праздники, которые, конечно же, имеют в своем составе фольклорные составляющие и несут в себе специфический местный колорит.

Учитывая специфику местного развития любой территории, в том числе и малого города, мы не можем не иметь в виду того, о чем справедливо писал Майкл Дауэр: «Здания, ландшафты, артефакты и культура, которые мы унаследовали, возникли в результате прошлого местного развития». Это то, что придает каждому поселению свои отличительные особенности, которые могут быть предметом гордости для местных жителей и привлекательны для людей из других районов, что может быть ключевым фактором в местном развитии»[1, С. 127].

В этом смысле показательны мнения тюкалинцев относительно предмета гордости как брендообразующего фактора города: для некоторой части опрошенных (15%) Тюкалинск ценен как город, сохраняющий свою историю, исторический облик, 12% опрошенных считают главной ценностью и предметом гордости людей, человеческий капитал как предмет творчества; 10% гордятся и тем, и другим; 10% признают гордостью город как свою малую Родину, 23% признают предметом гордости достопримечательности и исторические памятники, которых в городе более 30. Однако удивительно, что уникальными оказались ответы по истинным ценностям, найденные в экспертных анкетах: народным традициям (3%) и уровню развития культуры (2%). При этом затруднилась ответить большая часть молодежи (35%)

Итак, следует отметить, что социально-культурная активность большинства опрошенных жителей г. Тюкалинска на достаточно высоком уровне: об этом говорят видение и осознание ими необходимости развития культурного ландшафта, сочетание в приоритетах модернизации форм отдыха и самореализации в творчестве, что характеризует жителей города как креативное сообщество, стремящееся к цивилизованному культурному ландшафту. При этом недооценка некоторых направлений позволяет говорить о недостаточной

популяризации и привлечении массовой и прежде всего молодежной аудитории к творческим проектам, активно осуществляемым в данной городской среде.

Список использованной литературы

1. Дауэр Майкл. Наследие как ценность в устойчивом развитии // Малые горда и села : проблемы сохранения и развития: Материалы междунар. конф.-ции. Звенигород. – М.: РИК, 2002. - С. 127.
2. Развитие туризма в Тюкалинском районе // БУК «Тюкалинская ЦКС»/ <https://culture-tukalinsk.ru> (Дата посещения сайта 19.11.2018 г.).
3. Федеральная служба государственной статистики территориальный орган федеральной службы государственной статистик по Омской области 1е января 2017 г. // <http://omsk.gks.ru> (Дата посещения сайта 19.11.2018 г.).

References

1. Tower Michael. Heritage as value in sustainable development//Small it is proud and sat down: problems of preservation and development: Materials междунар. конф. - tion, Zvenigorod. – M.: RIK, 2002. - Page 127.
2. Development of tourism in Tyukalinsky district//the BEECH "Tyukalinsky TsKS" / <https://culture-tukalinsk.ru> (Date of visit of the website of 19.11.2018).
3. Federal State Statistics Service territorial authority of public federal service the statistician across the Omsk region 1e January, 2017//<http://omsk.gks.ru> (Date of visit of the website of 19.11.2018).

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 791.43/45

ФЕНОМЕН КАДРА В ИСКУССТВЕ КИНО

Быкова Наталья Ивановна

кандидат педагогических наук, доцент
заведующий кафедрой кино-, фото-, видеотворчества
ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

e-mail: bukovani@mail.ru

© Быкова Н.И.

Аннотация. В статье рассматривается понятие «кадр» как единица кинематографического языка. Кадр – уникальное явление в искусстве кино, так как благодаря кадру не только ограничивается кинематографическое пространство, но и создается иллюзия присутствия зрителя в нарративном пространстве.

Ключевые слова: искусство кино, язык кино, кадр.

THE PHENOMENON OF FRAME IN THE ART OF MOVIE

Bykova Natalia Ivanovna

candidate of pedagogical sciences,

Head of the Department of Cinema, Photography, Video Creation

FGBOU VO «Omsk State University

them. FM Dostoevsky»,

Russia, Omsk.

e-mail: bukovani@mail.ru

Abstract. The article discusses the concept of "frame" as a unit of cinematic language. The frame is a unique phenomenon in the art of cinema, since due to the frame not

only the cinematic space is limited, but also the illusion of the viewer's presence in the narrative space is created.

Keywords: cinema art, cinema language, frame.

Размышляя о функциональных особенностях кадра, в первую очередь необходимо вспомнить Юрия Михайловича Лотмана. В работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» исследователь писал, что кадр «как дискретная единица имеет двойной смысл: он вносит прерывность, расчленение и измеримость и в пространство фильма, и в кино время. При этом, поскольку оба эти понятия измеряются в фильме одной единицей - кадром, они оказываются взаимнообратимыми. Любую картину, имеющую в реальной жизни пространственную протяженность, в кино можно построить как временную цепочку, разбив на кадры и расположив их последовательно» [1].

Только кино - единственное из искусств, оперирующих зрительными образами, - может построить фигуру человека как расположенную во времени фразу. «Изучение психологии восприятия искусства показывает, что даже в живописи и скульптуре взгляд зрителя как бы скользит по «тексту», создавая некоторую последовательность "чтения", как в книге. Однако членение на кадры вносит в этот процесс нечто принципиально новое. Во-первых, строго и однозначно задается порядок чтения, то есть создается синтаксис. Во-вторых, этот порядок подчиняется не законам психофизиологического механизма, а целям и задачам художественного замысла, законам языка искусства. Но этим сегментация не кончается: на то, что мы видим, накладывается сетка осмысления. Зная, что перед нами художественный рассказ, то есть цепь знаков, зритель неизбежно расчленяет поток зрительных впечатлений на значимые элементы» [1, с. 15].

Уникальный феномен понятия кадр в искусстве кино заключается в том, что с, одной стороны, кадр - это граница художественного пространства, разделяемая кинематографом на отрезки, то есть кадрики, которые при демонстрации фильма сливаются так же, как при чтении стихов буквы сливаются в слова. Для зрителя это - чередование частей изображения, которые, несмотря

на отдельные изменения внутри кадра, воспринимаются как единые. С другой стороны, кадр – это важнейшая составная часть фильма, содержащая тот или иной момент действия.

Кроме того, кадр ограничен не только во временной последовательности, кадр ограничен пространственной границей экрана. Все, что находится за пределами этой границы, как бы не существует для зрителя в момент просмотра. Кинематографическая условность так же, как и театральная, создает некую иллюзию отрешенности от пространства сцены или экрана. Погружаясь в атмосферу происходящего с героями, мы как правило забываем о том, что смотрим произведение искусства, и о том, что актеры работают на сцене, а фильм снят на пленку в съемочном павильоне. Во многом этому способствует приглушенное освещение, но аналогичный эффект срабатывает и при полном освещении, когда зритель сидит за экраном телевизора дома или у монитора компьютера.

Если сопоставить движение событий в жизни и на экране, то внимательный наблюдатель сразу же заметит различие: события в жизни следуют непрерывным потоком, в кино события группируются большими эпизодами, наиболее важными для понимания смысла, временные и пространственные промежутки между этими событиями заполняются различными связками и зарисовками.

Зрители первых фильмов воспринимали увиденное буквально. Хрестоматийный пример – просмотр фильма братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сиоты», когда зрители, пугаясь поезда на экране, буквально вскакивали с мест в зале.

В настоящее время никого уже не удивить множеством спецэффектов, компьютерной графикой, анимацией и обилием художественных приемов, поэтому кинематографическая условность воспринимается на экране как данность.

Многие кинематографические приемы сегодня практически не осознаются зрителем в силу частоты использования. Например, снятые крупным планом

детали не кажутся искаженными, мы подсознательно принимаем увеличение как смену плана, увеличение или уменьшение расстояния от предмета до зрителя.

В кинематографе, - подчеркивал Ю. М. Лотман, - и в этом одна из основных особенностей его языка – «поле зрения представляет собой константную величину. Экранное пространство не может уменьшиться или увеличиваться. Именно рост детали при приближении к ней камеры в сочетании с неизменностью величины зримого пространства составляет особенность крупных планов в кино. Это раскрывает нам значение границ кадра как особой конструктивной категории художественного пространства в кино. Именно благодаря этой особенности смена величины изображения может в кино быть выражением самых различных - непространственных значений» [1, с. 18].

Рассуждая об условности и многозначности изображения в кадре, исследователи подчеркивают еще одну его особенность. Окружающий нас мир трехмерен, а экран ограничен в возможностях передать эту трехмерность. Именно ограниченность - еще один феномен кадра. Кадр как структурная единица художественного произведения имеет тройную ограниченность. Кадр ограничен по периметру краями экрана; кадр ограничен по глубине, то есть объему изображения плоскостью экрана; и кадр ограничен композиционно, по последовательности предшествующим и последующим кадрами.

Проблема ограниченности кадра поднимает другой вопрос – о соотношении границ, в частности, о наиболее гармоничном соотношении сторон. Это вопрос, с которым связан формат кадра.

В живописи у художников достаточно много возможностей варьировать размер изображения, у экранных искусств таких возможностей немного, так как кино, телевидение и компьютер ограничены размером экрана. Следовательно, речь должна идти об универсальных форматах кадра.

Эти форматы должны соответствовать целому ряду требований художественной условности.

Во-первых, на плоскости кадра должны быть в полном объеме размещены актерские мизансцены. Все детали декораций и природы, необходимые для понимания смысла эпизода, должны быть четко видны, ясно просматриваться со

всех сторон и обеспечивать восприятие как отдельного кадра, так и всего фильма в целом.

Во-вторых, в пространство кадра должны логично вписываться как дальние, общие, средние, так крупные и сверхкрупные планы.

В-третьих, формат кадра должен позволять снимать как стационарной, так и движущейся камерой.

В окружающей нас действительности мы можем наблюдать множество явлений с соотношением сторон, близким к идеальному, к золотому сечению. В качестве примеров могут служить пропорции книги, окна, букв, многих растений и животных. Кинематограф на протяжении столетий искал свои идеальные пропорции. Например, широкоэкранный кадр, полученный при помощи анаморфотной оптической насадки, имеет пропорции 1,85:1 или 2,35:1. Широкоформатный кадр, снятый на семидесятимиллиметровую пленку, - 2,62:1.

М. М. Волынец писал, что поиски наилучшего соотношения сторон кадра объясняются тем, что мы видим мир двумя глазами и «охват» видимого пространства по горизонтали больше, чем по вертикали. Когда Т. Эдисон искал формат кадра для кинематографа, он «отсмотрел» около 2500 картин художников. Большинство этих картин «вписывалось» в формат, близкий к золотому сечению (8:5). Разумеется, художники были свободны в выборе размеров холста, а также в горизонтальном или вертикальном построении композиции. Исходя из этих тенденций, предпочтение было отдано размеру кадра с отношением ширины к высоте 8:5.

Впоследствии с появлением звука пришлось отделить часть кадра для звуковой дорожки, и кадр приобрел иной формат - 4:3. В то же время поиски наиболее гармоничного соотношения сторон изображаемого материала продолжались. Разработан формат кадра с соотношением сторон 16:9, очень близкий к параметрам золотого сечения [2, с. 11].

Восприятие информации в любом виде искусства во многом зависит от контекста. Например, зритель видит телевизионный фильм о живой природе гепарда, который охотится на стадо антилоп. Восприятие информации будет

зависеть от смыслового и социального контекста. Если перед этим показаны кадры играющих котят гепарда, веселых, маленьких, с симпатичными мордашками, которые поскуливают жалобно в ожидании обеда, то симпатии зрителя будут на стороне гепарда. Зритель будет подсознательно желать удачной охоты опасному хищнику, потому что считываемая из контекста информация говорит о том, что это необходимо для пропитания и сохранения жизни потомства. Если предшествующие охоте кадры показывают мирно пасущихся антилоп, красивых, грациозных, защищающих своих телят от опасностей окружающего мира, зритель будет воспринимать охотящегося на них хищника как агрессора, и симпатии будут на стороне безобидных копытных.

В кинотеатре и на телеэкране события развиваются достаточно быстро вне зависимости от жанра и затрагиваемой тематики в связи с заданностью хронометража и ограниченностью временными рамками. В силу этого необходима быстрая узнаваемость образов героев на экране, изображаемых предметов, моментальное считывание информации [3].

Чем сложнее кадр по композиции и заложенному в нем содержанию, тем дольше по времени он будет считываться зрителем. Чем лаконичнее и четче содержание кадра, тем меньше он может занимать экранного времени, поэтому хронометраж кадра зависит от нескольких целей. В первую очередь, это считываемость информации. Во-вторых, это объем считываемой информации, заложенной в монтажной фразе.

Таким образом, чем более многослойным по структуре и наполняемости является кадр, тем сложнее считывается зрителем заложенная в нем информация, в связи с этим каждая деталь, которую размещает оператор в кадре, должна быть взаимосвязана со всей композицией кадра и вписываться в общий смысл передаваемой информации.

Список использованной литературы

1. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973.

2. 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.
3. Быкова Н.И. Основы теории кино : в 3 ч. Омск : Изд-во Ом. гос. ун-та, 2017.

References

1. Lotman Yu. Semiotics of cinema and problems of film aesthetics. - Tallinn 1973
2. Volynets M.M. Profession: operator: Proc. manual for university students / M.M. Volynets. - 2nd ed., Pererab. and add. - M.: Aspect Press, 2008. - 184 p.
3. Bykov N.I. Fundamentals of the theory of cinema: in 3 hours. Omsk: Publishing house Om. state Un-ta, 2017.

УДК 82

ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА В РОМАНЕ Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»

Быкова Наталья Ивановна

кандидат педагогических наук, доцент
заведующий кафедрой кино-, фото-, видеотворчества
ФГБОУ ВО «Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского»,
Россия, г. Омск.

e-mail: bukovani@mail.ru

© Быкова Н.И.

Аннотация. В статье поднимается вопрос о значимости символов в романе Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби», в частности, акцентируется внимание на цветовой символике и экранизациях романа, в которых кинематографисты пытались передать образно-выразительный ряд произведения.

Ключевые слова: искусство кино, символика, цвет, колористика.

COLOR SYMBOLISM IN THE NOVEL F.S. FITZGERALDA "GREAT GETSBI"

Bykova Natalia Ivanovna

candidate of pedagogical sciences,

Head of the Department of Cinema, Photography, Video Creation

FGBOU VO "Omsk State University

them FM Dostoevsky ",

Russia, Omsk.

e-mail: bukovani@mail.ru

Annotation. The article raises the question of the significance of the characters in the novel by F.S. Fitzgerald's "The Great Gatsby", in particular, focuses on the color symbolism and screen versions of the novel, in which filmmakers tried to convey a figurative and expressive series of the work.

Keywords: cinema art, symbolism, color, color.

Художественные приемы многих произведений искусства основаны на восприятии цветовой символики. Восприятие цвета – это сложный процесс, имеющий психофизическую природу. С одной стороны, восприятие цвета универсально для всех, так как связано с физиологическими составляющими: строение сетчатки глаза и физиология человеческого мозга. С другой стороны, восприятие цвета имеет индивидуальные психологические особенности и во многом связано с национальными и индивидуальными личностными аспектами. Многие исследователи неоднократно подчеркивали мысль о том, что символика цвета опирается на артефакты национальной культуры. Национально прототипы цветов спектра являются составной частью любого социума, объединённого языковым сознанием.

В этом ключе интерес представляют произведения, являющиеся признанным достоянием национальной культуры: работы живописцев, произведения литературы, произведения экранной культуры, например, роман известного американского писателя Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби».

Созданный в 1925 году, роман по праву является знаковым не только в американской, но и в мировой культуре, так как многократно переводился на разные языки мира. В частности, на русский язык его переводили более пяти раз.

Интерес к произведению объясняется различными факторами. Во-первых, основная идея романа базируется на значимом для американской культуры постулате – идее американской мечты. С другой стороны, как это ни парадоксально, мировая читающая публика воспринимает роман чаще всего не как апофеоз мечты, а как развенчание идеи американской мечты.

Александрович Н. В. пишет: концепт «dream» (мечта) становится текстообразующим в произведении, так как относится к этноспецифическим концептам-регулятивам в лингвокультуре США, поскольку «характеризует устремления нации создать особую модель поведения, сформировать идеалы, достойные подражания, внушить оптимизм в национальном масштабе [1].

Немаловажную роль в популярности романа у читающей публики сыграл тот факт, что произведение несколько раз экранизировалось.

Первая экранизация состоялась в 1926 г. Практически сразу после выхода романа в свет им заинтересовались кинематографисты. Картина снимается американской кинокомпанией Famous Players-Lasky. Режиссер фильма - Герберт Бренон. Работа получилась достаточно неоднозначной, это был черно-белый полнометражный фильм (хронометраж – 80 минут). Работу удалось посмотреть и самому автору романа Ф.С. Фицджеральду. К сожалению, фильм считается утраченным.

Интерес к роману читающей публики вновь привлекает режиссеров, и новая экранизация романа осуществляется в 1949 году. Работу создает Эллиотт Наджент. Хронометраж – 91 минута. Еще один черно-белый фильм, который нельзя назвать особенно удачным.

Следующие три экранизации строятся таким образом, чтобы подчеркнуть достоинства романа, сыграть на его художественном своеобразии.

Можно предположить, что экранизации произведения в черно-белом варианте изначально были обречены на провал, так как в произведении важную роль играет символика цвета.

Режиссеры, которые впоследствии обращались к экранизации данного произведения, очень важное место уделяли именно цветовому решению своих картин.

В 1974 г. к работе над фильмом приступает компания Парамаунт Пикчерз Корпорэйшн (Paramount Pictures Corporation США). Над фильмом работает британский режиссер Джек Клейтон. Хронометраж картины – 144 минуты. Мировая кинокритика высоко оценила работу: премия «Оскар», «Золотой глобус», премия Британской киноакадемии.

Несмотря на высокую оценку картины критиками и зрителями, интерес к роману и его экранизациям не ослабевает. В 2000 году к работе над фильмом приступает Роберт Марковиц. Фильм получился вполне достойным, очень точно отражающим идею произведения, его философию и символику.

Заложенная в содержании романа цветовая гамма подогревала желание кинематографистов создать очень красочное, яркое, в какой-то степени, фееричное произведение. Это и стало, на наш взгляд, предпосылкой еще одной экранизации. В 2013 г. фильм снимает австралийский режиссер Баз Лурман (США, Австралия, хронометраж – 143 минуты).

Работа получилась яркой и выразительной не только благодаря колористике, но и звездному актерскому составу: Леонардо Ди Каприо, Кэри Маллиган и Тоби Магуайр. Мнение кинокритиков были очень разнородными, несмотря на наличие престижных наград. В целом, картина заслужила высокую оценку зрителей. Кассовые сборы составили около 350 млн. долларов (при бюджете 105 млн. долларов).

Богатая символика и семиосфера романа – основа его многочисленных интерпретаций. По мнению П. К. Огурчикова, семиосфера – это сфера взаимодействия языков и знаков внутри конкретного культурного пространства, в котором происходит постоянное обновление кодов. Базовым элементом семиосферы является язык, который и является основой ее возникновения. В

современном мире визуальная культура постепенно начинает вытеснить язык как основу коммуникативного механизма. Коммуникационное пространство становится современным воплощением семиосферы. Именно визуальная культура, в первую очередь, экранная, вытесняет традиционные культуры на второй план.

«В рамках семиосферы область тождества была невелика, а область непересекаемого - огромна. Пересекались лишь наименьшие по объему смысловые части различных культур, а непересекающиеся части требовали культурной интерпретации, перевода». Одной из основных тенденций современной культуры становится увеличение области пересечений внутри нее, что происходит благодаря образной природе экранной культуры [2, с. 134 - 135].

Именно такие произведения, как «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда, формируют культурные коды. Чтобы стать частью культурного кода, книга должна не только соответствовать духу своего поколения, она должна содержать нечто большее, быть интересной и востребованной разными поколениями.

Именно внутренняя противоречивость при внешней однозначности привлекает внимание читателей и зрителей в «Великом Гэтсби».

Неоднозначность проваливается на разных уровнях. Одним из них является цвет.

При прочтении романа, подчеркивает Сидоренко Е.В. читатель чаще всего сталкивается с белым цветом, который используется в тексте 48 раз. Белый цвет, которой обычно ассоциируется со светом, невинностью и чистотой, Ф.С. Фицджеральд использует для создания метафорического контраста. Первые описания Дейзи и Джордан созданы в светлых тонах. Во всех экранизациях этот эпизод создан именно таким: белые одежды, развевающиеся белые шторы.

Один из главных героев, Ник Кэррауэй, на первых страницах романа, появляясь в доме Тома Бьюкинена, обращает внимание на распахнутые и сверкающие белизной окна. Легкий ветерок гулял по комнате, трепля занавеси на окнах, развевавшиеся, точно бледные флаги, – то вдувал их внутрь, то

выдувал наружу, то вдруг вскидывал вверх, к потолку, похожему на свадебный пирог...

Единственным неподвижным предметом в комнате была исполинская тахта, на которой, как на привязанном к якорю аэростате, укрылись две молодые женщины. Их белые платья подрагивали и колыхались, как будто они обе только что опустились здесь после полета по дому [3].

«Автор представляет героинь как грациозных и невинных девушек, именно в таком образе. Дэйзи стремится предстать перед людьми как искреннее и невинное существо, для чего и окружает себя белым цветом. Однако позже автор глубже раскрывает характеры девушек и показывает, что это впечатление обманчиво, и белые наряды воплощают богатство, деньги и беззаботность» [4].

Важными для целостного восприятия и достаточно распространёнными цветами в романе являются золотой (упоминается 13 раз) и жёлтый (встречается 24 раза). Золотой цвет автор традиционно использует для описания роскоши, богатства и высшего общества, к которому принадлежат Дейзи и Джордан. Жёлтый же цвет предстаёт как некая подделка под золото. Одним из самых показательных примеров является желтая машина самого Гэтсби.

Таким образом, вместе с героями романа читатель, размышляя об их судьбе, погружаясь в мир грез, мечтаний и разочарований, постепенно переосмысливает и переоценивает каждого из персонажей и их понимание американской мечты.

Список использованной литературы

1. Александрович Н. В. Dream как базовый концепт романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2008. № 10. С. 127-130.
2. Огурчиков П. К. Традиции и проблемы экранной культуры в контексте современного коммуникативного пространства // Вестник Удмуртского университета. 2010. № 1. С. 131-139.
3. Фицджеральд Ф. С. Великий Гэтсби / пер. с англ. Е. Калашниковой. М.: Астрель, 2015 [Электронный ресурс]. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=125259 (дата обращения: 14.10.2018).

4. Сидоренко Е.В. Реализация концепта COLOUR в индивидуально-авторской языковой картине мира (на материале романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби») // Царскосельские чтения. 2015. Выпуск № XIX. том I. С. 345-348
5. Быкова Н.И. Эволюция выразительных средств в искусстве кино и проблемы киноэстетики (на примере анализа экранизаций романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби») // Культура и искусство : электрон. журн. – Электрон. текст. дан. (0,18 МБ). – 2017. – № 11. – С. 18-32. – URL: http://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24527 (дата обращения: 24.11.2018).

References

1. Aleksandrovich N.V. Dream as the basic concept of the novel by F.S. Fitzgerald "The Great Gatsby" // News of the Volgograd State Pedagogical University. 2008. № 10. S. 127-130.
2. Ogurchikov P.K. Traditions and Problems of Screen Culture in the Context of the Modern Communicative Space // Bulletin of Udmurt University. 2010. No. 1. P. 131-139.
3. Fitzgerald F.S. The Great Gatsby / Per. from ang. E. Kalashnikova. M.: Astrel, 2015 [Electronic resource]. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=125259 (appeal date: 10/14/2018).
4. Sidorenko E.V. Realization of the COLOR concept in the author's individual language picture of the world (based on the novel by F. S. Fitzgerald The Great Gatsby) // Tsarskoye Selo Readings. 2015. Issue number XIX. volume I. p. 345-348.
5. Bykova N.I. The evolution of expressive means in the art of cinema and the problems of film aesthetics (on the example of the screen adaptation of the novel by F. S. Fitzgerald The Great Gatsby) // Culture and Art: Electron. journals - Electron. text. Dan. (0.18 MB) - 2017. - № 11. - p. 18-32. - URL: http://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24527 (appeal date: 11/24/2018).

УДК – 7.793.32

ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XV-XVI ВВ.

Даренская Наталья Владимировна

доцент кафедры режиссуры и хореографии

факультета культуры и искусств
ФГБОУ ВО «Омский государственный университет
им. Ф.М.Достоевского
Россия, г. Омск

© Даренская Н.В.

Аннотация. В данной статье рассматривается танцевальная культура XV-XVI веков, анализируется связь салонных танцев с народными танцами и влияние костюма на технику исполнения движений. Особое внимание автор уделяет появлению первых трактатов о танцах.

Ключевые слова: бальный танец, бранль, бассдансы, танцевальная техника, оркеззография, павана, куранта, гальярда, трактаты о танцах.

FEATURES OF THE DANCE CULTURE OF THE XV-XVI CENTURIES

Darenskaya Natalia Vladimirovna

associate Professor of directing and choreography

faculty of culture and arts

Of the «Omsk state University

named after F. M. Dostoevsky»

Russia, Omsk

Abstract. This article discusses the dance culture of the XV-XVI centuries, analyzes the relationship of salon dances with folk dances and the influence of costume on the technique of performing movements. The author pays special attention to the appearance of the first treatises on dance.

Keywords: ballroom dance, branle, Bassani, dance technique, orchesographie, Pavan, courante, Galliard, treatises on dance.

Эпоха Возрождения в Западной Европе характеризуется расцветом искусства, повышением интереса к личности человека, отказом от сурового, аскетического образа жизни, предписываемого религией. В XV-XVI веках широко распространились различные светские увеселения, среди которых важнейшее место занимали балы.

Сведения о бальных танцах доходят до нас с конца XIV века, ноты танцевальной музыки – с конца XV века. В XVI веке в Италии и Франции появляются трактаты о танцах, по которым можно составить довольно ясное представление о бытовых танцах той поры. В те времена танцевальная мода была очень консервативна, поэтому за 100 лет бытовые танцы изменялись очень медленно. Основой бальной хореографии XV-XVI веков был бранль, самый древний бальный танец, возникший во Франции (его ровесником является также итальянский танец балло).

Бранль зародился в эпоху Средневековья, как массовый крестьянский танец хороводного типа (часто танец сопровождался пением). Он носил жизнерадостный характер, содержание танца было связано с трудом и праздниками крестьян. Несколько позже появился парный бранль, и на его основе возникли более сложные танцы: ригодон, бурре, гавот.

В салонных танцах XV-XVI вв. легко прослеживается связь с народным бранлем: основными их движениями являются простые и двойные шаги с приставкой (шаги бранля), но характер танца и манера исполнения весьма значительно отличаются от народного танца. Бранль, который в народе танцевали грубовато, несколько тяжеловесно, превратился в чопорный и размеренный танец – шествие. "Исполним наш танец медленно, как подобает благородному сословию", – написано под немецкой гравюрой XV века, изображающей свадебный танец.

Салонные танцы исполнялись парами, которые располагались не по кругу, как в народных танцах, а колонной – впереди колонны должны были стоять самые знатные лица. Лишь в редких случаях танцевали по овалу зала.

Балы были увеселением исключительно придворных и аристократических кругов. Открывали бал король с королевой или самые знатные лица из присутствующих. Невозможно было пригласить на танец даму по своему желанию: пары составлялись заранее, в соответствии с положением и знатностью партнеров. На балах соблюдалась строгая очередность, танцевали "по чинам", начиная с самых знатных лиц. Одновременно танцевали 2-3 пары,

остальные ожидали своей очереди на танец (иногда часами) [1, с. 69].

Несмотря на большое количество названий бальных branley (их известно до 178), они очень однообразны и бедны по движениям. Определенных фигур branley не имели. Колонна танцующих пар двигалась по маятнику, то есть по прямой линии от стены к стене зала, чередуя простые и двойные шаги и делая многочисленные поклоны, которые играли очень важную роль в танцах. С делением музыки на фразы не считались. Дойдя до конца зала, колонна поворачивалась (кавалер обводил даму вокруг себя), и танец продолжался в обратном направлении. Заканчивая танец, кавалер опускался на колено и целовал руку дамы или край ее платья. В конце танца также можно было поцеловать даму в щеку (этот поцелуй во время танца можно видеть на старинных гравюрах; такой обычай описывает В. Шекспир в "Ромео и Джульетте").

Развитию танцевальной техники в XV веке препятствовали очень неудобные для танца костюмы, не дававшие свободы для движения ног и корпуса.

Обувь была мягкая (матерчатая или кожаная), с длинными узкими носками (иногда до 30-40 см), которые набивали сеном, чтобы они не загибались, или вставляли в носок прутик. Естественно, что в такой обуви все шаги делались невыворотом и не отрывая ног от пола.

Дамы носили платья с узкими рукавами и завышенной талией, очень длинные, совершенно скрывавшие ноги, со шлейфом сзади (доходящие у знати до 4-5 м длины). Громоздкий головной убор в виде высокого колпака или большого чепца со свисающим сзади покрывала заставлял даму величаво нести голову, избегая резких поворотов. Распространенный в то время культ материнства и соответственный покрой платья (с завышенной талией и обилием складок на животе) выработали у женщин своеобразную постановку корпуса с откинутыми назад плечами и несколько выдвинутым животом. Руки дамы постоянно поддерживали длинную и тяжелую юбку.

Мужчины носили чулки из ткани, сшитые по форме ноги (наподобие трико). Верхняя часть фигуры казалась увеличенной, так как широкие рукава, грудь и плечи пурпуэна – короткого жакета – были утолщены несколькими

слоями прокладок, талия же была туго стянута. Такая одежда несколько затрудняла движения рук и корпуса. К тому же часто мужчины танцевали в плаще. Шляпа, так же, как и плащ, не снималась во время танца. Обязательной принадлежностью мужского костюма была шпага; в те суровые времена мужчины никогда не расставались с оружием. Даже во время свадебного обряда жених подносил кольцо невесте на рукоятке шпаги.

В XVI веке на основе бранля создаются более сложные танцы: павана, алеманда, сарабанда, куранта. Эти танцы, в которых исполнители, прогуливаясь по залу, показывали свои богатые наряды, безупречные манеры и умение красиво делать реверансы, назывались променадными танцами или бассдансами (в переводе с французского – "низкие", т.е. беспрыжковые танцы). В этих танцах, построенных на шагах бранля, появляются уже определенные фигуры, соответствующие строению музыки.

Кроме бассдансов, в XVI веке существовали и более живые танцы – гальярда и вольта, включающие небольшие прыжки. В вольте в завершении танца кавалер приподнимал даму от пола, делая поворот. Однако таких танцев было немного, основу бальной хореографии XVI века составляли бассдансы. Это и неудивительно, так как костюм XVI века также был тяжелым и неудобным для танцев.

Дамы, по господствовавшей тогда испанской моде, носили платье на жёстком каркасе ("вертюгард", т.е. "хранитель добродетели"), наглухо закрытое, со стоячим воротником (во Франции и Италии, где власть католической церкви была менее суровой, допускалось декольте). Под платье надевался корсет из металлических пластинок, который очень сковывал движения корпуса. Верхняя юбка могла быть и мягкой, со свободно спадающими складками. Например, в елизаветинской Англии носили кринолин в виде круга на уровне бёдер. Головные уборы были маленькими, компактными (небольшой чепчик, берет с пером, к бальному платью – диадема). Обязательной принадлежностью женского костюма был платок, который являлся очень ценной вещью, т.к. производство кружев (ручное) только началось, и они были очень дороги.

Мужчины носили короткие пышные панталоны – буффоны (длинной до середины бедра или колена), короткий пурпуэн со стоячим воротником из гофрированного полотна (фреза). Короткие плащи – пелерины не снимались во время танца, также, как и шляпа и шпага. Головной убор – берет с пером или шляпа с небольшими полями – играл важную роль в танце. Во время поклона кавалер снимал шляпу, а затем снова надевал ее и танцевал в шляпе. Так как в танцах встречалось много поклонов, то мужчины уделяли много внимания умению владеть шляпой.

Обувь была мягкая, кожаная, без каблука (каблуки появляются только к 1600 году) с широким носком – "медвежья лапа". Дамы исполняли все движения невыворотом, так как их ноги были скрыты платьем (считалось неприличным, чтобы из-под платья выглядывал носок туфли). Мужчины, ноги которых были открыты, делали все шаги полувыворотом.

Танцы сопровождались духовыми инструментами (флейта, труба и т.д.) и ударными. В быту была распространена лютня.

Законодательницей танцевальных мод XIV века была Италия. Здесь раньше, чем в других странах, началась эпоха Возрождения, и достижения итальянского искусства, как более передового, распространялись в качестве образцов по всей Европе. Из Италии выходят и первые профессиональные танцмейстеры, которых приглашали ко всем европейским дворам. Так, автором первого балетного спектакля "Цирцея", показанного при французском дворе в 1581 г., был итальянец Бальтазарини (Вожуайе). В Италии появляются и первые трактаты о танце: Антонио Арена (1536 г.), Фабрицио Кароза (1577 г.), Чезаре Негри (1604 г.) и др.

Однако уже в XVI в. Италия была вынуждена делить свой авторитет в области танцев с Францией, а с конца XVI в. Франция занимает главенствующее положение. В 1588 г. выходит капитальный труд Туано Арбо (каноника Жана Табура) "Оркезография", в котором описано довольно большое число различных бальных танцев.

Трактат, написанный Т. Арбо, – наиболее значимый и жизненно важный источник, который позволяет восстанавливать и реконструировать танцы

французского Ренессанса. Написанный в оригинальной форме диалога танцмейстера Гийома и его ученика Каприоля, он делает материал доступным и понятным широкой аудитории. [2, с. 9]

Список использованной литературы

1. Эльяш Н. Историко-бытовой танец и его теория. - М.: Искусство, 1987.
2. Туано Арбо (перевод Юдалевич Н.) Оркезография. - СПб: Планета музыки, 2013.
- 3.

References

1. Elyash N. Historical and household dance and its theory. - Moscow: Art, 1987.
2. Toano Arbo (translation Yudalevich N.) Orchesographie. - St. Petersburg: planet of music, 2013.

УДК 792.0

ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ В РАБОТЕ АКТЕРА

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: nknyaz@mail.ru

© Князькина Н.Х

Аннотация. Литературно-музыкальная композиция определяется как драматургическое произведение эстрадного искусства, созданное на основе сочетания и синтеза поэтического слова, музыки, танца, пластики. Это вид сценарной драматургии, в котором с помощью монтажа эпизодов, склейки разнородного литературного материала, ситуаций, событий, мотивов, высекаются новые понятия, и рождается у зрителя цепь ассоциаций, которая

создает обобщенный поэтический образ. В литературно-музыкальной композиции используются все выразительные средства и виды искусства.

Автору сценария изначально надо понимать, что в природе рождения литературной композиции лежит социально-эстетическая потребность автора знакомить слушателя со значимыми литературными произведениями, отражающими важные проблемы нашего времени. Идея автора должна утверждать духовно-нравственную, гражданскую, гуманистическую позиции посредством художественной организации доказательств.

Ключевые слова: актуальность темы, литературный материал, композиция, «сшивание» кусков, исполнительский замысел.

LITERARY-MUSICAL COMPOSITION IN WORK OF THE ACTOR

Knjazkina Natalia Husnullovna

The candidate of pedagogical sciences,

The senior lecturer of chair of a theatrical art and actor's skill,

ФГБОУ IN «Omsk state university

Of F.M.Dostoevsky»,

Russia, Omsk.

e-mail: nknayz@mail.ru

Abstract. The Literary-musical composition during modern time is defined as - the dramaturgic product of variety art created on the basis of a combination and synthesis of a poetic word, music, dance, plastics. It is a kind сценарной dramatic art in which by means of installation of episodes, склейки a diverse literary material, situations, events, motives, new concepts are cut, and the chain of associations which creates the generalised poetic image is born at the spectator. In the Literary-musical composition all expressive means and art forms are used.

Keywords: a theme urgency, a literary material, a composition, "sewing together" of pieces, a performing plan.

Древнейшее искусство литературной композиции, родившееся еще в античной Греции, получило свое развитие в творчестве крупнейших мастеров

слова, выявивших основные этапы, принципы, приемы работы, которыми должны руководствоваться авторы и исполнители.

К сценарной литературе, предназначенной для сценического исполнения, можно отнести жанр «Литературно-музыкальная композиция». Процесс слияния разножанровых произведений литературы и искусства, объединенных темой и идеей, общим сценарно-режиссерским ходом, отражает суть построения литературной композиции [1, с. 57]. В работе актера композиции по стихам, по прозе являются завершающим звеном по сценической речи.

Автору сценария необходимо понять основу, на которой впоследствии вырастет сценическое произведение. Изначально надо знать, что в природе рождения литературной композиции лежит социально-эстетическая потребность автора знакомить слушателя со значимыми литературными произведениями, отражающими важные проблемы нашего времени, исторические события страны и мира [2, с. 5]. Идея автора должна носить положительную направленность, утверждать духовно-нравственную, гражданскую, гуманистическую позиции посредством художественной организации доказательств [3].

Существует ряд закономерностей составления автором литературно-музыкальной композиции:

- создание произведения на основе одного или нескольких одножанровых произведений, либо нескольких авторов;
- составление композиции по нескольким линиям, (по сюжету произведения, по жизни героя, по теме);
- особое внимание стоит уделять месту «сшивания» кусков, т.е. сцеплению литературного материала, чтобы не нарушить логику изложения событий, развития действия;
- собирая куски в единое целое, надо держать ориентир на логическую перспективу;
- выстраивая элементы драматургической композиции, надо помнить о целостности произведения и составлять материал по принципу Аристотеля: начало, середина и конец.

Перед исполнителем ставятся творческие задачи:

- владеть художественной перспективой развития мысли, действия;
- выступать от «образа рассказчика» - очевидца событий или «образа лирического героя»;
- нести определенное активное отношение исполнителя, к передаваемому материалу используя эмоционально-ритмические средства;
- пользоваться разнообразными приемами подачи текста в зависимости от характера композиции [4].
- использовать всевозможные выразительные средства: речевую выразительность, музыку, пение, мизансценирование, шумовые и световые эффекты, детали костюмов и реквизита, слайд-шоу, кино-кадры, средства других видов искусства и т. д.

Первым этапом работы над литературной композицией является первоначальное определение темы, например: поэты-омичи времен Великой Отечественной войны.

Затем следует собирать по этой теме документально-художественный материал, используя различные источники и жанры: стихи, прозу, эссе, письма, газетные статьи, иные публикации, документалистику, философские сочинения, ораторские выступления, видеохронику, музыку, отрывки из драматургических произведений, документы-факты и т.д.

Готовый материал сначала раскладывается по эпизодам, затем монтируется по принципам монтажа. Авторами литературного монтажа являются режиссеры и актеры, а исполнителями, как правило, либо один актер, либо несколько. Под понятием «литературная композиция» мы понимаем произведение, созданное по одному жанру литературы, под понятием «литературный монтаж» - произведение, созданное из различных литературных жанров. Нас интересует вид композиции, предназначенный для чтения с эстрады. Потому и первый, и другой вариант композиции нам подходит.

Приступая к практической работе над созданием сценария, мы должны изучить поэтов, прозаиков в полном объеме, их жизнь, этапы творчества, а также необходимо узнать эпоху, историческое время, проблемы конкретных людей и

социального окружения. Работая над материалом, надо вскрывать проблемы, намерения, позиции, научиться видеть то, что стоит за текстом. В результате подробнейшего анализа рождается у сценариста свое миропонимание, мироощущение, мировоззрение. Когда автор композиции насытится глубиной вскрываемого текста, появляется у него эрудиция. Эрудированный человек, хорошо знакомый с литературой, искусством умеет правильно ориентироваться в вопросах общественно-политической жизни страны, способен определить идейно-нравственную и художественную ценность выбранного материала.

Отобранный материал сможет зазвучать с полной силой только тогда, когда «ляжет» на творческую индивидуальность чтеца. На наш взгляд, сценарий литературной композиции нецелесообразно писать «впрок», она составляется для конкретного исполнителя или исполнителей. Учитываются все возможности чтецов, чаще всего актеры сами пишут себе композиции, поэтому им просто необходимо обучиться методике написания сценария. Главная задача исполнителя - познать авторский замысел: совершить процесс логического, рационального познания материала, произвести анализ всего произведения, его основной мысли, идейной направленности, стиля автора, фабулы произведения, образной системы всех масштабов и порядков. Сверхзадача исполнителя состоит в том, чтобы внушить аудитории слушателей определенные мысли и чувства, свойственные мировоззрению духовно-нравственной гармонично-развитой современной личности.

Надо уделять большое внимание драматургической основе литературной композиции – действию и конфликту. Действие не только словесное, но и внешнее, пластическое должны сопровождать выступление чтеца. Зритель лучше воспринимает зрительную динамику текста. Выпуклость конфликтных ситуаций очень важна для воздействия на зрителя, для раскрытия содержания основных событий. Система событий в литературном произведении составляет сюжет. Следовательно, жизнеспособность литературной композиции – в ее крепком сюжетном костяке. В этом случае «звучащая литературная композиция» превращается в «драматургию чтения». Литературная композиция должна быть

рассчитана на конкретное время исполнения, что требует в сюжете оставить только значимые события. Необоснованная длительность постановки «приводит к результату, обратно пропорциональному затраченным усилиям, и нагоняет скуку на слушателя» [5, с. 40].

Процесс работы над текстом литературной композиции технологически состоит из необходимых сокращений текста и компоновки кусков. Во время работы по прозаическому тексту сокращают абзацы, предложения, иногда слова. При сокращении абзацев некоторые авторы грешат тем, что выпускают описательные, философские моменты и «сумируют диалоги». Это, конечно, ошибка. Часто именно в этих абзацах раскрывается суть, идея произведения.

Основным принципом компоновки текста подлинника является драматургическая выстройка литературной композиции – экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Эти драматургические части дают ощущение цельности, законченности композиции.

Литературно-музыкальная композиция определяется как драматургическое произведение эстрадного искусства, созданное на основе сочетания и синтеза поэтического слова, музыки, танца, пластики. Это вид сценарной драматургии, в котором с помощью монтажа эпизодов, склейки разнородного литературного материала, ситуаций, событий, мотивов, высекаются новые понятия и рождается у зрителя цепь ассоциаций, которая создает обобщенный поэтический образ. В литературно-музыкальной композиции используются все выразительные средства и виды искусства, но главенствующее место занимают видовые особенности.

Список использованной литературы

1. Шубина И.Б. Организация досуга и шоу-программ. – Серия «Хит сезона». Ростов н/Д: Феникс, 2003. – С. 57
2. Вановская Е.В. Литературная композиция и монтаж на самодеятельной сцене. Методическая разработка. – Ленинград: Изд. ЛГИК им. Н.К. Крупской, 1989. – С. 5
3. Марков О.И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников. Учебное пособие для преподавателей, аспирантов

и студентов вузов культуры и искусств. – Краснодар: Изд. КГУКИ. 2004. – 408 с.

4. Вановская Е.В. Литературная композиция и монтаж на самодеятельной сцене. Методическая разработка. – Ленинград: Изд. ЛГИК им. Н.К. Крупской, 1989. – 80 с.

5. Кочарян С. В поисках живого слова. Всероссийское театральное общество. Москва, 1979. – 296 с.

References

1. Shubina I. B. Organization of leisure and shows. – A series of "hit of the season". Rostov n / A: Phoenix, 2003. - P. 57

2. Vanovskaya E. V. Literary composition and installation on the Amateur stage. Methodical development. - Leningrad: Ed. LGIC them. N. To. Krupskaya, 1989. - 80 p. 5.

3. Markov, O. I., Scenic culture, Directors of theatrical performances and festivals. Textbook for teachers, postgraduates and students of universities of culture and arts. – Krasnodar: Publishing House. Khaki. 2004. - 408 p.

4. Vanovskaya E. V. Literary composition and installation on the Amateur stage. Methodical development. - Leningrad: Ed. LGIC them. N. To. Krupskaya, 1989. - 80 p.

5. Kocharyan S. In search of a living word. All-Russian theatre society. Moscow, 1979. - 296 p.

УДК 793.3

ПРОБЛЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА В СОВРЕМЕННОМ СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Николаева Лидия Яковлевна

доцент кафедры хореографии,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

e-mail: nikilaevalidiya@yandex.ru

© Николаева Л.Я.

Аннотация. Статья посвящена проблеме трансформации русского народного (фольклорного) танца в современном сценическом искусстве. Целью статьи является теоретическое осмысление стилизации как одного из способов сохранения и развития традиционного фольклора. Приводятся определения понятий «народный танец» и «народно-сценический танец», сложившиеся в современной художественно-творческой и научной практике. Анализируются различные теоретико-методологические подходы исследователей хореографического искусства к проблеме стилизации русского народного танца в современных условиях.

Ключевые слова: фольклорный танец, русский народный танец, народно-сценический танец, стилизация народного танца

PROBLEMS OF TRANSFORMATION OF RUSSIAN FOLK DANCE IN MODERN STAGE ARTS

Nikolaeva Lidiya YAkovlevna

Associate professor of department,
Dostoevsky Omsk State University,
Russia, Omsk.

e-mail: nikilaevalidiya@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the problem of the transformation of the Russian folk (folklore) dance in modern stage art. The purpose of the article is a theoretical understanding of stylization as one of the ways to preserve and develop traditional folklore. The definitions of the concepts “folk dance” and “folk stage dance”, which have developed in modern artistic, creative and scientific practice, are given. Analyzed various theoretical and methodological approaches of researchers of choreographic art to the problem of stylization of Russian folk dance in modern conditions.

Keywords: folklore dance, Russian national dance, national and scenic dance, stylization of national dance

Актуальность статьи определяется значимостью проблемы сохранения и возрождения русского народного (фольклорного) танца как составной части национальной культуры России в современных условиях. Основу русского

народного (фольклорного) танца составляют национальные традиции, в содержании которых отражаются духовно-нравственные ценности, выработанные предшествующим поколением и передающиеся современной молодежи в процессе развития и обогащения. Кроме того, фольклорный танец содержит в себе мощный творческий потенциал, который повышает возможности его использования для создания и развития современных сценических форм русского народного танца. Так, исследователь и балетмейстер В. Ю. Никитин пишет: «На основе фольклорного танца в конце XIX века родился народно-сценический танец - сценическая форма фольклорного танца, который стал видом искусства и продолжает существовать и развиваться в наше время» [1, с. 63].

Следует сказать, что в настоящее время разработаны различные пути трансформации русского народного танца в сценической хореографии от воссоздания образцов танцевального фольклора до создания авторских произведений на фольклорной основе. Так, в разное время проблемами сценического воплощения фольклора средствами хореографического искусства занимались Ю. М. Чурко, М. Д. Яницкая, Г. Ф. Богданов, Н. И. Заикин, С. В. Гутковская, М. П. Мурашко и другие исследователи. Между тем, как показывает практика, до настоящего времени в науке не выработано единой обобщающей теоретической концепции творческого преобразования танцевального фольклора. Осмысление русского народного (фольклорного) танца как составной части русской национальной культуры, ее дальнейшее развитие и обогащение, внедрение инновационных подходов в создание сценических форм танца продолжают и сегодня.

В контексте данного исследования возникает необходимость рассмотреть содержание понятий «народный танец» и «народно-сценический танец», сложившиеся в современной художественно-творческой и научной практике. Изначально понятие «народный танец» трактовалось как танец определённого народа (этноса). Так, В. Е. Баглай в работе «Этническая хореография народов мира» определяет народный (этнический) танец как танец определённого народа

(этноса), сложившегося на базе народных танцевальных традиций [2, с. 5]. Одна из наиболее распространённых трактовок понятия «народный танец» связана с его пониманием как вида (или жанра) фольклора, народного художественного творчества («танцевальный фольклор»). Так, например, Е. Д. Васильевой в работе «Танец» рассматривает народный танец как фольклорный, который исполняется в своей естественной среде и имеет определенные для данной местности движения, ритмы, костюмы и т.п. [3, с. 44]. По мнению А. А. Климова, словосочетание «народный танец» в совершенном понимании включает и более позднее наслоение: обработку фольклорного первоисточника, что несколько расширяет это понятие и позволяет родиться новому «народно-сценическому танцу» [4, с. 20-22].

Современные исследователи определяют народно-сценический танец как «аранжированный» фольклорный материал, преобразованный, обработанный грамотным хореографом, балетмейстером и исполнителем в образно-характерную форму [5, с. 11]. И. Э. Бриске предлагает следующую трактовку народно-сценического танца: «Народно-сценический танец – это народный танец и варианты его интерпретации в рамках сценического пространства и по законам театрального действия» [6, с. 8]. Таким образом, народно-сценический танец представляет собой продукт профессиональной «обработки» народного (традиционного, фольклорного) танца, подчиняющийся законам сценического искусства. В работе Г. Ф. Богданова рассмотрены основные принципы художественного метода, которыми руководствуются балетмейстеры в сценической русской народной хореографии. К ним автор относит:

- этническую обобщенность исполняемого произведения, характеризующуюся соединением и обобщением нескольких бытующих вариантов;
- синтез пения, игры на музыкальных инструментах и танца;
- строгую канонизацию всех элементов исполняемого произведения;
- строгое и неукоснительное подчинение авторскому началу [7, с. 99-101].

В балетмейстерской практике русский народный (фольклорный) танец получает различные стилистические разветвления. Особое место занимает стилизация русского народного (фольклорного) танца, обладающая большими возможностями в создании современных хореографических произведений. Сегодня в создании современного русского народного танца можно выделить два основных направления:

- на основе фольклорных традиций, народного творчества и ремесел;
- на основе соединения русского народного (фольклорного) танца с другими жанрами хореографического искусства.

Стилизованный фольклор, по мнению исследователя Ю. М. Чурко, «представляет собой авторские произведения, созданные по мотивам фольклора» [8, с. 24]. Таким образом, под стилизацией фольклорного танца подразумевается авторское сценическое хореографическое произведение, созданное в стиле народного первоисточника, с использованием подлинных традиционных движений и характерных элементов композиции. Народно-сценические танцы этого вида составляют основу репертуара многих профессиональных и любительских коллективов.

Альтернативной формой сохранения и популяризации традиционной танцевальной культуры можно назвать второе направление в стилизации русского народного танца, позволяющее корректно соединить два иностилевых пласта в единый концертно-сценический номер. Практика показывает, что этот прием позволяет сочетать самобытный русский народный танец с техникой классического танца, а также с современными направлениями хореографии (танец модерн, джаз, степ и др.). Подобный творческий подход расширяет границы использования традиционных элементов русского народного танца, но в то же время ведет к унифицированности танцевального языка, манеры исполнения, нивелированию регионального своеобразия. Между тем, следует отметить, что творческие коллективы, ориентированные на стилизацию русского народного (фольклорного) танца, пытаются придать ему новое содержание и форму, близкие и понятные молодежи, которая является главным активным

потребителем и репрезентатором современного народного художественного творчества.

Для более полного раскрытия замысла в стилизованном русском народном танце хореографу необходимо знание следующих стилевых признаков фольклорного первоисточника:

- специфику традиционных танцевальных форм (хоровод, кадрили, ланце, пляска и др.);
- смысловое содержание, сюжет, игровое начало танца;
- вариативность композиционного строения;
- своеобразие традиционной лексики и других выразительных средств;
- музыкально-ритмическую структуру; самобытность песенного (чаще всего исполнение частушек) аккомпанемента, придающего самобытный колорит танцу;
- характер и манеру исполнения;
- стилистические особенности костюма.

Сценическая русская народная хореография в процессе исторического развития сохранила теснейшую связь с народным искусством, фольклором во всех его проявлениях, используя его художественные завоевания. Как правильно заметил М. П. Мурашко, «народный танец был и до сих пор остается той неисчерпаемой копилкой, из которой художники будут черпать свои замыслы снова и снова» [9, с. 68]. При этом, отмечают исследователи, «для одних важно бережно сохранить в первозданном виде образцы традиционной культуры, попытаться приблизиться к мастерству народных исполнителей в воспроизведении фольклорных произведений; для других ценно экспериментирование с элементами народных традиций, стремление ввести их в контекст современной культуры в виде своеобразных вставок, украшений, придающих национальный колорит, вплести их в ткань авторских произведений» [10, с. 94]. Таким образом, применение приемов стилизации русского народного (фольклорного) танца придает ему современное звучание и намечает перспективы дальнейшего развития в данном направлении.

Список использованной литературы

1. Никитин В. Ю. О некоторых тенденциях использования традиций народного танца в современной хореографии // Русский танец: пути сохранения и развития Материалы Всероссийской конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Т. А. Устиновой / Сост. В. Ю. Никитин, В. В. Королев. - М.: МГУКИ, 2008. - С.62-70.
2. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира: учеб. пособие. – Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – С. 5.
3. Васильева Е. Д. Танец. Учебное пособие для театральных вузов. – М.: Искусство, 1968. – С. 44.
4. Климов А. А. Первый всероссийский // Советский балет. – М., 1991. - № 1. - С. 20-22.
5. Есаулова К. А., Есаулов И. Г. Народно-сценический танец. - Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2004. - С. 11
6. Бриске И. Э. Народно-сценический танец и методика его преподавания: учеб. пособие. – Челябинск, 2007. С. 8.
7. Богданов Г. Ф. Работа над сценической русской народной хореографией. – М.: ВЦХТ, 2009. – С. 99-101.
8. Чурко Ю. М. Проблемы традиционного фольклора и современное хореографическое искусство // Танец в диалоге культур и традиций: материалы VI межвузовской научно - практической конференции. - СПб.: СПбГУП, 2016. – С. 24-25.
9. Мурашко М. П. Классификация русского танца: монографическое исследование. - М.: МГУКИ, 2012 – С. 68.
10. Вторая жизнь традиционной народной культуры в России эпохи перемен / под ред. Н. Г. Михайловой; Рос. институт культурологии. - М.: ООО «НБ-Медиа», 2011. – С. 94.

References

1. Nikitin V. YU. O nekotoryh tendenciayah ispol'zovaniya tradicij narodnogo tanca v sovremennoj horeografii // Russkij tanec: puti sohraneniya i razvitiya Materialy Vserossijskoj konferencii, posvyashchennoj 100-letiyu so dnya rozhdeniya T. A. Ustinovoj / Sost. V. YU. Nikitin, V. V. Korolev. Moskow, publ. MGUKI, 2008, pp.62-70.
2. Baglaj V. E. Etnicheskaya horeografiya narodov mira: ucheb. posobie. Rostov n/D, publ. Feniks, 2007, p. 5.

3. Vasil'eva E. D. Tanec. Uchebnoe posobie dlya teatral'nyh Vuzov. Moskow, publ. Iskusstvo, 1968, p. 44.
4. Klimov A. A. Pervyj vsrossijskij // Sovetskij balet. Moskow, 1991. Vol. 1, pp. 20-22.
5. Esaulova K. A., Esaulov I. G. Narodno-scenicheskij tanec. Izhevsk, publ. Izdatel'skij dom «Udmurtskij universitet», 2004, p. 11
6. Briske I. EH. Narodno-scenicheskij tanec i metodika ego prepodavaniya: ucheb. posobie. CHelyabinsk, 2007, p. 8.
7. Bogdanov G. F. Rabota nad scenicheskoy russkoj narodnoj horeografiej. Moskow, publ. VCKHT, 2009, pp. 99-101.
8. CHurko YU. M. Problemy tradicionnogo fol'klora i sovremennoe horeograficheskoe iskusstvo // Tanec v dialoge kul'tur i tradicij: materialy VI mezhvuzovskoj nauchno - prakticheskoy konferencii. St. Petersburg, publ. SPbGUP, 2016, pp. 24-25.
9. Murashko M. P. Klassifikaciya russkogo tanca: monograficheskoe issledovanie. Moskow, publ. MGUKI, 2012, p. 68.
10. Vtoraya zhizn' tradicionnoj narodnoj kul'tury v Rossii ehpoi peremen / pod red. N. G. Mihajlovoj; Ros. institut kul'turologii. Moskow, publ. ООО «NB-Media», 2011, p. 94.

УДК 778.5

СЦЕНАРИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ВИДЕОКЛИПА КАК СИНТЕЗ КОММЕРЧЕСКИХ, ТЕХНИЧЕСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЕМОВ И ТЕХНОЛОГИЙ

Павлов Андрей Юрьевич

старший преподаватель кафедры

кино-, фото-, видеотворчества,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

e-mail: a.u.pavlov62@mail.ru

© Павлов А.Ю.

Аннотация. На основании анализа понятия «музыкальный видеоклип» как феномена развлекательной индустрии, находящегося на стыке коммерческих, технических и художественных приемов и технологий, а также его истории и специфики драматургии, сформированы основные положения, предъявляемые к сценарию данного телевизионного контента.

Ключевые слова: телевидение, музыкальный видеоклип, коммерческий аспект, технический аспект, художественный аспект, нарративный клип, клипмейкер, сценарий, драматургия, визуализация, спецэффекты.

SCRIPT OF THE MUSIC VIDEO CLIP AS SYNTHESIS OF COMMERCIAL, TECHNICAL AND ARTISTIC TOUCHES AND TECHNOLOGIES

Pavlov Andrey Yurevich

senior lecturer of the Department
of film, photo, video creativity,
Dostoevsky Omsk State University,
Russia, Omsk.

e-mail: a.u.pavlov62@mail.ru

Abstract. On the basis of the analysis of the concept "music video clip" as the phenomenon of the entertaining industry which is on a joint of commercial, technical and artistic touches and technologies and also its history and specifics of dramatic art, the basic provisions shown to the scenario of this television content are created.

Keywords: television, music video clip, commercial aspect, technical aspect, art aspect, narrative clip, clipmaker, scenario, dramatic art, visualization, special effects.

Телевидение сегодня не просто по-прежнему является актуальным направлением в таких категориях, как «средство массовой информации» (СМИ) и «зрелище», оно превратилось, по мнению многих исследователей экранной культуры, во «вторую реальность», в «окно в другой мир», с помощью которого люди не только познают окружающую действительность, заполняют возникшую бытовую паузу: «...телевидение превратилось в неотъемлемую часть

повседневной культуры. Это средство коммуникации размечает обыденную приватную жизнь. Сообщая о событиях, развлекая, анализируя, обучая или просто создавая шумовой фон, ТВ производит массив образов и значений, воздействуя на знания, чувства, стили коммуникации, на представления о само собой разумеющихся вещах, о себе и других, должном и недолжном, норме и ее границах. Оно общается со зрителем с помощью достоверного реалистического языка, наделяя жизнью разнообразные картины реальности» [2, с. 8].

Более того, переход в XXI век ознаменовался тем, что «...завершается великая виртуальная революция, в результате которой обе реальности – эмпирическая, в которой мы движемся, дышим, действуем, живем, и телевизионная, отредактированная, придуманная и показанная нам с экрана, – окончательно "схлопнулись", в психологическом плане практически совместились, и телевизионная теперь воспринимается, переживается, предопределяет наши реакции совсем как "настоящая"...» [1, с. 10].

Современные технические возможности и компьютерные технологии нашей эпохи позволяют создавать высочайшего мультимедийного качества телевизионный контент (англ. content – содержание) – информационное наполнение телеэфира «продуктами» различной направленности. Однако не все можно сделать с помощью технологий, компьютеров и спецэффектов. В подавляющем большинстве случаев требуется качественная, интересная, разнообразная драматургия, способная наполнить телевизионный контент смыслом, привлекательностью, всем тем, что мы называем количественным и качественным содержанием.

Поскольку телевизионный контент принято делить, хотя и достаточно условно, на «основной» (занимает три четверти эфирного времени – информационные, познавательные и развлекательные передачи, сериалы, фильмы и т.д.) и «второстепенный» (телеанонсы, реклама, межпрограммные элементы), то и требования к драматургии, к сценарию, а также подходы, методы и приемы их создания несколько различаются.

В нашем случае большой интерес представляет такая разновидность основного телевизионного контента, как музыкальный видеоклип,

исследованием феномена которого наконец-то стали заниматься не только практики, но и культурологи, искусствоведы, теоретики экранной массовой культуры (Дворко Н.И., Советкина Э.В., Орлов А.М., Чернышов А.В., Самутина Н.В., Шарифуллин С.Б., Яковлев Е.Г. и др.).

Что же собой представляет музыкальный видеоклип, столь популярный в самых различных слоях населения планеты?

Наталья Самутина, кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник Института гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева, доцент кафедры анализа социальных институтов факультета социологии ВШЭ считает, что музыкальный видеоклип - «... это аудиовизуальное произведение, отличающееся чрезвычайной жесткостью формы. Видеоряд в клипе существует только в неразрывном единстве со звучащей песней (за исключением тех моментов, когда несколько секунд видеопреамбулы предваряют песню или «самостоятельными» оказываются какие-то кадры в середине, в намеренных паузах). Соответственно, длина видеоклипа совпадает со стандартом для музыкальной композиции: в среднем 4 минуты. Другим обязательным моментом оказывается ритмическое соотношение видеоряда со звучащей композицией – «точное», «опережающее», «запаздывающее», но, так или иначе, выдерживающее ритм песни.» [4].

А.В. Чернышов, член Союза московских композиторов, доктор искусствоведения, главный редактор Электронного научного журнала «Медиамузыка», заявляет: «Современный песенный видеоклип, за исключением трансляционных кадров, основан на абсолютно новом и полном создании изображаемого ряда. В отличие от музыкальных фильмов-спектаклей, в либретто которых, так или иначе, уже изначально заложен некий сценарный план для видео, в песне, чаще всего, такого сценария нет. Ее словесный текст может только косвенно указывать на сюжетную линию будущего музыкального мини-фильма или же вообще контрастировать с ним (хотя, например, Наталья Ефимова определяет тип связи музыки и изображения в клипе именно как "сюжетный"...). Но связь с вокализацией и инсценировкой фильмов-опер и

киномюзиклов, хореографическими движениями фильмов-балетов, а также литературной постановкой в песенных клипах непременно присутствует. Их лучшие образцы "впитали" в себя все эти традиции экранного искусства и с точки зрения технологии представляют собой органичный синтез перечисленных жанров.» [5].

Член Союза кинематографистов России, преподаватель ВГИК, исследователь проблем эстетики анимации и кино, а также теорий восприятия современных мультимедиа, кандидат искусствоведения А.М. Орлов в своей книге «Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий» утверждает: «Традиционный, ставший "классикой" музыкальный видеоклип, прежде всего, обращен к музыкальным "фэнам", которым интересно вновь взглянуть на своих кумиров, на их гитары или студию, где они пишутся. Характерный маркер для клипов – это кадры певцов и музыкальных инструментов, средств звукозаписи (микрофоны, микшерские пульта, студийные магнитофоны) и мест, где обычно делается музыка (концертная сцена, клуб, студия звукозаписи). Однако возникновение этого "джентльменского набора" имеет гораздо более основательные причины, чем учет пристрастий фэнов. Зададимся вопросом: какую модель мира воспроизводит жанр видеоклипа с его тяготением к предельной дискретизации визуального ряда и к превращению в цепь мгновенных образов? Смену ракурса, цвета, текстуры, крупности плана, характера движения, перспективы, глубины резкости, типа объектов и т.д. можно воспринимать как переброску из мира в мир, из одного слоя реальности в другой. Это именно качественные скачки, что особенно заметно в клипах, где современное цветное видео соседствует с черно-белыми архивными киноматериалами, кусками анимации, компьютерной графикой, дорисовкой или царапанием по киноплёнке, с фрагментами, обработанными с помощью электронных спецэффектов (соляризация, инкрустация, морфинг, гостинг и др.). Здесь каждый монтажный стык – это граница между разными мирами. Но в этом случае клип в целом представляет собой имитацию (а точнее – бессознательную трансляцию) процесса сдвига "точки сборки" (в терминах Карлоса Кастанеды), т.е. резкую, скачкообразную

смену типов восприятия. Вместо одного типа восприятия видеоклип предлагает в качестве культурной нормы целый пакет восприятий как их постоянную, неостановимую смену в некотором диапазоне» [3].

Данные определения позволяют говорить о музыкальном видеоклипе как о продукте не просто современных, а качественно иных телевизионных, компьютерных, мультимедийных и коммуникативных технологий. Именно развитие и совершенствование этих технологий и позволило клипу выкристаллизоваться, выделиться из кинематографа, рекламы и концертно-музыкальной индустрии в самостоятельное направление в массовой аудиовизуальной культуре.

Причем музыкальный видеоклип выступает с нашей точки зрения практически равноправно в трех аспектах: он является одновременно понятием коммерческим, техническим и художественным.

Аспект 1. Коммерческий. «Выйдя» из рекламы, клипы не утратили с ней связь, поскольку они, «...как правило, рекламируют исполнителя и исполняемый им шлягер, активно внедряя в подсознание зрителя образ певца (именно для этого певец почти постоянно вводится в кадр) и образы исполняемой им песни и/или музыки. "Джентльменский набор" для внедрения в подсознание песни и музыки обычно стандартен и состоит из простейших, но наиболее сильно действующих архетипических действий и образов: – это моменты ее прямого исполнения певцом (открывание и закрывание рта под фонограмму) и музыкантами (пальцы, цепляющие струны или бегающие по клавишам); – воспроизведение типичного пространства, где поется песня или играется музыка; чаще всего это обстановка звукозаписывающей студии или концертная сцена. Для подкрепления образа этого пространства вводятся его привычные аксессуары (микшерские пульта, микрофоны, стойки, колосники, "юпитеры", музыканты, муз. инструменты и т.п.)» [3].

Музыкальный видеоклип (так же, как и традиционная реклама) является на современном этапе одним из самых действенных массовых психотехнических средств. Более того, «...клип всегда является рекламой, поскольку его главное

назначение – впечатки определенной информации в подсознание и создание тем самым у зрителя искусственных предпочтений и склонностей, которые он далее воспринимает как свои собственные, не в силах побороть их (поскольку они внедрены и активизированы не в сознании, а в подсознательной области психики).» [3].

Выше уже говорилось, что появление музыкального клипа обусловлено качественным развитием телевизионных, компьютерных, мультимедийных и коммуникативных технологий. Есть еще одна причина становления клипа – огромные финансовые затраты музыкальной и видеоиндустрии на его производство и продвижение.

Звезды шоу-бизнеса, жалуясь на невероятную дороговизну создания клипа, часто «... умалчивают, какую рекламную прибыль приносит тиражирование их видеообразов и какую символическую роль эти видеообразы выполняют в общей структуре имиджа звезды, поддерживаемого целой производственной цепочкой от концертных туров до изображений на футболках. С появлением видеоклипов звезды стали зрими по-настоящему, их яркий глянцево-волшебный мир обрел свои характеристики, главная из которых – разнообразие в постоянстве. Вполне можно сказать, что большинство звезд ведут для нас с экрана свои бесконечные "формульные повествования" (Дж. Кавелти), транслируя одни и те же комплексы значений через повторяющиеся повествовательные структуры, но каждый раз в новой упаковке. Невероятное богатство визуального выражения, включая и одежду, и ритмику танца, и декорации, и дорогостоящие съемки, и все мыслимые спецэффекты – и абсолютная доступность, только включи телевизор, – сделали видеопредставление самым мощным каналом взаимодействия звезды и поклонников.» [4].

В пользу доминирующего коммерческого аспекта говорит и некое «внеавторство» музыкального клипа – сценаристы, операторы, режиссеры, режиссеры монтажа, звукорежиссеры, программисты, видеоинженеры и другие специалисты, участвующие в процессе создания клипа, остаются почти всегда «за кадром», поскольку обычного, рядового зрителя телевизионных каналов и

интернет-порталов, транслирующих музыкальное видео, они не интересуют в принципе. У зрителя на первом месте всегда исполнители, звезды поп- или рок-музыки, с именами которых и соотносят видеопроизведение. Даже успех или провал музыкального клипа становятся для зрительской аудитории синонимом выигрыша или проигрыша, в первую очередь, музыкального исполнителя, что в целом влияет на коммерческие потоки прибыли или убытка звезд и всех тех, кто включен в процесс организации и ведения шоу-бизнеса – менеджеров, маркетологов, импресарио, продюсеров и т.д.

Аспект 2. Технический. В современных музыкальных видеоклипах основным техническим компонентом является чрезвычайно жесткий («быстрый») монтаж очень коротких фрагментов видеоизображения – кадров, которые длятся одну секунду, а иные – вторые и четвертные доли секунды (что придает клипу дополнительную динамику). Музыка же является своеобразным «цементирующим» составом клипа. Такой монтаж сегодня называют клиповым, или клиппингом. Более того, изобретение клипового монтажа (клиппинга) породило такое понятие, как «клиповое мышление» (или «клиповое мировоззрение»), свойственное, как утверждают исследователи, современному поколению, которое воспринимает окружающую действительность не целостно, а как последовательность, цепочку ситуаций, событий, частей, фактов, зачастую не связанных между собой.

В переводе с английского *clipping* – это «настриг», «нарезка». Он известен довольно давно, встречается в фильмах Льва Кулешова и Сергея Эйзенштейна, он применялся ими для наиболее эмоционального воздействия на зрительскую аудиторию в «пиковых» моментах в игровом кинематографе. Нам он более известен под термином «монтаж аттракционов».

Для музыкального же клипа, использующего клиппинг, данный вид монтажа стал обычной нормой: «Отдельный монтажный кадр клипа по своему воздействию близок т.н. мгновенному образу (в пределе это – один кадр, т.е. образ минимальной для традиционного кино длительности). Мгновенные образы хорошо известны в практике кинорекламы. Они замечательны тем, что их

визуальная информация легко впечатывается в бессознание, просачиваясь (за счет высокой скорости своего воздействия) сквозь барьер, обычно возводимый осознанным восприятием. Таким образом, клип актуализирует воздействие на бессознание. Клиппинг разрушает целостность видимой картины мира – акустика клипа ее восстанавливает. Для подкрепления этого режима восстановления и спайки воедино разносортной визуальной "монтажной лапши" используется ритмометрическая увязка музыки и изображения (я слышу голос – и вижу самого певца... я слышу звук бонгов – и вижу сами бонги именно в момент удара ладошкой по ослиной коже). Такая завязка, воспринимаемая как синхрон, служит надежнейшим маркером единства (и единственности) игровой реальности клипа, несмотря на всю ее видимую изрезанность и расчлененность монтажным клиппингом. Именно в подтверждение синхронизации акустики и изоряда в клип настойчиво вводятся бесконечные источники звука (певцы и инструменты) и топосы, порождающие звук (сцена, студия).» [3].

Говоря о технических аспектах производства музыкального клипа, следует уточнить, что при его создании используется огромное количество как уже известных, так и разрабатываемых специально компьютерных эффектов, компьютерной графики, компьютерной анимации, которые «...являются симуляцией айшварий (санскр.), т.е. парафеноменальных способностей, присущих сознанию на высших этапах эволюции, и потому даже в виде своей экранной симуляции оказывающих на нас очень глубокое воздействие. Тем самым обеспечивается контакт с глубинными слоями психики.» [3].

Таким образом, создаваемая при помощи компьютерных технологий виртуальная реальность дает зрителю «...провокативную (в смысле ее легкости) возможность визуализировать пакет восприятий, дать нам привыкнуть – хотя бы в имитативной форме – к тем типам восприятий, которые не востребуются в обыденной жизни.» [3].

Аспект 3. Художественный. Справедливости ради необходимо уточнить, что музыкальный видеоклип – это не только прагматичное с точки зрения коммерческих и рекламных технологий и не только синтетическое в контексте технических компонентов построения, но и художественное произведение,

авторы которого – клипмейкеры, своеобразная элита клипового производства, такая же, как и любая другая художественная элита. Подтверждением служит немалое количество фестивалей музыкального видео (международные фестивали музыкального видео «MUSEEK», Portland Music Video Festival, Berlin Music Video Awards, Eesti Muusikavideote Festival, Blue Marlin Ibiza, Yach Film Festival, российские фестивали – «КлипFest», «КлипАРТ», «No air», «Peace And Love: Мир глухих», «AKROSS Con», Look Up, омский городской фестиваль музыкальных клипов «В движении» и др.), где представлены такие номинации, как «Лучшая режиссура видео», «Лучшие спецэффекты», «Лучшая работа художника», «Лучший монтаж», и «Лучшая операторская работа», «Лучшее хип-хоп видео», «Лучшее танцевальное видео» и т.д. В числе сценаристов и режиссеров музыкальных клипов, чье выдающееся качество творческих работ не вызывает сомнения, Антон Корбейн/Anton Corbijn (клипы для Depeche Mode, U2, Coldplay, The Killers, Roxette, Nirvana, Metallica и др.), Марк Романек/Mark Romanek (клипы для Madonna, k.d. lang, David Bowie, Linkin Park, Red Hot Chili Peppers, No Doubt, Michael Jackson&Janet Jackson и т.д.), Крис Каннингем/ (клипы для Madonna, Björk, Autechre, Aphex Twin, Placebo и др.).

Среди профессиональных российских клипмейкеров можно назвать Константина Черепкова, Алана Бадоева, Дмитрия Киселёва, Олега Гусева, Юрия Грымова. Но особенно хочется выделить Ирину Миронову, чье творчество способствовало уходу с рынка музыкального видео немалого количества бездарных авторов, элементарно зарабатывающих деньги на съемках посредственных клипов. И. Миронова сняла более 800 профессиональных, высокохудожественных музыкальных видеоклипов для российских исполнителей самых разных жанров и стилей, среди которых Алсу, «Би-2», Алла Пугачева, Земфира, Людмила Гурченко и Борис Моисеев, «Отпетые Мошенники», МакСим, Диана Арбенина, Полина Гагарина, Сергей Лазарев и т.д.

Еще одним доказательством художественности музыкальных видеоклипов можно считать деятельность в данном виде творчества режиссеров «большого кино», снимавших, снимающих или периодически снимающих музыкальные

клипы, известных также своим отрицательным отношением к шоу-бизнесу, к коммерциализации кинематографа. Среди них Дэвид Линч/David Lynch (снимал клипы для Sparks, Chris Isaak, Moby и др.), Дерек Джармен/Derek Jarman (снимал клипы для The Sex Pistols, Mark Almond, The Smiths, Pet Shop Boys и т.д.), Вим Вендерс/Wim Wenders (снимал клипы для U2, Willie Nelson, работал с Ником Кейвом, Лу Ридом), Дэвид Финчер/ David Fincher (снимал клипы для Justin Timberlake, A Perfect Circle, The Rolling Stones, Michael Jackson, Aerosmith, Billy Idol, Gipsy Kings, Roy Orbison и др.), Фил Жоану/Phil Joanou (снимал клипы для U2, Bon Jovi, Tom Petty and the Heartbreakers, Mariah Carey and Whitney Houston и т.д.), Рассел Малкэхи/Russell Mulcahy (снимал клипы для The Buggles, Duran Duran, Elton John, Bonnie Tyler и др.) и т.д.): «Одним словом, можно утверждать, что интеллектуальная элита шоу-бизнеса образует в общем клиповом потоке отдельное течение, где категория "автор" и неразрывно связанные с ней категории "смысл" ("смысл" видеоклипа, песни, творчества вообще), "индивидуальный стиль", "новаторство", "искусство" сохраняют свое значение.» [4].

Существует распространенное мнение, что «музыкальный видеоклип ворвался на телеэкраны так стремительно (первые клипы появились в конце 70-х, а круглосуточный музыкальный канал MTV возник уже в августе 1981-го), что сегодня трудно достоверно ответить на вопрос о первенстве. Популярная электронная энциклопедия сообщает, что оно принадлежит Майклу Несмиту (песня "Рио", 1976). Хотя любой фанат группы "Queen" будет утверждать, что именно они в 1975 году, не успевая на эстрадное шоу "Top of the Pops", прислали вместо себя "Богемскую рапсодию", очень простенький, но все-таки уже видеоклип» [4].

На самом деле музыкальный видеоклип как телевизионный (а впоследствии и интернетовский) жанр преодолел достаточно длинный период своего становления (естественно, вместе с развитием кинематографической и телевизионной техники, компьютерных технологий).

Американские песни, иллюстрированные рисованными на стекле слайдами в конце XIX века, и черно-белые «немые» фильмы великого француза

Жоржа Мельеса, снятые для показа с синхронным музыкальным исполнением в начале XX века, так называемые «экранные песни» (screen songs) с элементами караоке студии Макса Флейшера в 1920-е гг. и самые простые концертные трансляции и снятые и смонтированные на киноплёнке песенные исполнения для визуально-музыкальных автоматов в кафе, ресторанах, ночных клубах (так называемые soundies), произведения музыкального кинематографа с участием эстрадных исполнителей (фильмы-оперетты, фильмы-мюзиклы, фильмы-оперы, фильмы-балеты, анимационные «визуальные симфонии») – все они стали отправными точками в истории возникновения музыкального видеоклипа.

Разумеется, необходимо вспомнить и самый первый музыкальный *киноклип* в мире, снятый в Советском Союзе в 1939 году (он смотрится именно как клип, профессионально снятый) – «Пароход» (авторы песни Н. Минх – А. Д’Актиль) с участием Леонида Утесова, исполнившего в этом произведении сразу несколько ролей: капитана, дирижера оркестра, влюбленного романтика с цветами, бездельника, моряка, боцмана и даже даму влюбленного романтика с цветами. Клип являлся частью музыкального фильма «Концерт на экране», который вышел в 1940 году. Режиссера и автора сценария Семёна Тимошенко, операторов Владимира Данашевского, Анатолия Назарова можно считать первыми клипмейкерами не только в СССР, но и во всем мире.

Эволюционное развитие «музыкального видео» продолжилось так называемыми «экранизированными песнями», в которых полностью отсутствует изображение исполнителя песни в кадре (например, песня-клип Eleanor Rigby/Элинон Ригби в контексте музыкального мультфильма Yellow Submarine на основе песен группы The Beatles в 1968 году) и специально произведенными в 60-х годах роликами, в которых присутствуют постановочные принципы и элементы дополнительной обработки изображения с помощью оптического метода наложения кинокадров для трансляции на телевизионных каналах во всем мире (песня Travelin’ Man/Странник Оззи Нельсона), а также полнометражными музыкальными кинофильмами The Beatles («A Hard Day’s Night/Вечер трудного дня», «Help!/На помощь!» с псевдодокументальными

кадрами преследования фанатами своих музыкальных кумиров) и короткометражными киноклипами групп The Beatles, The Birds, The Who для показа на телевидении, в кинотеатрах, клубах в телепередачах Top of the Pops, Thank You Lucky Stars (Великобритания) и на телеканале Hullabaloo (США) и являющимися, по сути, рекламными клипами (promotional clips), предназначенными для популяризации групп, их творчества и выпускаемых долгоиграющих виниловых пластинок (LP – Long Play) и синглов (single – пластинка с двумя песнями и скоростью вращения 45 оборотов в минуту)... Именно с тех пор и до нынешнего времени телевизионный песенный клип выполняет функцию популяризации творчества того или иного исполнителя.

Тогда же в 60-х годах появилась практика создания цветных «отснятых вставок» (filmed inserts) для показа их в музыкальных ТВ-программах Англии и США, когда исполнители не могли выступать в них вживую (live): «...это уже "полнокровные" песенные клипы, сделанные при помощи переносной кинокамеры, рапидной съёмки и постановочных кадров... В них присутствует ритмический монтаж кинокадров, выполненный согласно музыкальным фактурным рисункам» [5].

Именно практика создания filmed inserts и привела в ноябре 1975 года к появлению первого телевизионного музыкального видеоклипа. Не имея возможности присутствовать лично в эфире популярнейшего телевизионного хит-парада Top of the Pops, музыканты британской рок-группы Queen в ноябре 1975 года сняли на пленку исполнение своей песни «Bohemian Rhapsody/Богемская рапсодия» (съёмка осуществлялась на магнитной ленте с использованием приёмов каскадного отражения предметов и разложения кадра с помощью специальной линзы на объективе видеокамеры) и отправили запись на ТВ-шоу... Таким образом, «Bohemian Rhapsody/Богемская рапсодия» стала основателем медиажанра, когда песенный клип выступил как медийное произведение, «...способное существовать независимо от остального содержания эфира и стать не только фрагментом какого-либо телешоу, а основой музыкально-песенного вещания, которое, кстати, в течение десятилетия после

премьеры видеоклипа в эфире "охватило" визуальные медиа всего мира (MTV, MuchMusic, VH-1: Video Hits One и т. д.)» [5].

К важным этапам развития индустрии музыкального видеоклипа необходимо отнести и появление в 1976 году «системы домашнего видео» (аналоговых видеомагнитофонов и видеокассет формата VHS японской фирмы Japan Victor Company), и начало круглосуточного вещания североамериканского телеканала MTV (Music TeleVision), стартовавшего в полночь 1 августа 1981 года и сделавшегося «...поворотным пунктом, своеобразной культурной революцией в истории песенного видеоклипа, ставшего главным продуктом телевизионного музыкального эфира.» [3] (позже к MTV присоединились и другие телевизионные каналы, круглосуточно транслирующие музыкальное видео: VH1, MAD, VIVA, TMF, Муз-ТВ, Bridge TV и др.), и появление на канале MTV так называемого «ви-джея», т. е. «видео-жокея» (VJ, video jockey), который заменил обычного телеведущего и не только брал интервью у звезд поп- и рок-музыки, но и пояснял и уточнял различные музыкальные и околomuзыкальные моменты, делал развлекательные разговорные вставки между бесконечными клипами (а также анонсировал разнообразные музыкальные проекты и ТВ-передачи, комментировал новости музыкальной индустрии, сообщал информацию о музыкальных чартах и хит-парадах), и проведение первой, и ставшей впоследствии ежегодной, церемонии награждения премией MTV Video Music Awards (VMA) в 1984 году как альтернативы музыкальной премии Grammy в категории «видео» за создание видеоклипов в номинациях «Видео года», «Лучшее мужское видео», «Лучший женский видеоролик», «Лучшие видео группы», «Выбор зрителя», «Лучший новый художник», «Лучший концепт-видео», «Лучший дизайн сцены», «Лучший общий дизайн», «Лучшее экспериментальное видео», «Лучшая хореография», «Лучшие спецэффекты», «Лучшая работа художника-постановщика», «Лучший монтаж», «Лучшая операторская работа» (кроме MTV Video Music Awards впоследствии появились такие профессиональные фестивали как Нью-Йоркский видеофестиваль, фестиваль клипов Eyeball Showcase, SoCalCIFF (Южно-калифорнийский

фестиваль инновационных фильмов и клипов), Berlin Music Video Awards, Фестиваль музыкальных клипов КЛИПfest, Фестиваль музыкальных клипов Look Up, а также конкурсы для клипов на некоторых «больших» фестивалях: Ванкуверском фестивале спецэффектов и анимации, Лос-Анджелесском независимом кинофестивале, кинофестивале в Далласе, MediaMasters Awards и т.д.).

Таким образом, можно сделать вывод, что музыкальные видеоклипы быстро стали неотъемлемой частью творчества всех поп- и рок-исполнителей, старающихся снять клипы на свои наиболее удачные музыкальные композиции.

Вся последующая история развития музыкальных видеоклипов после «Богемской рапсодии» группы Queen – это совершенствование технологий производства, внедрение компьютерных спецэффектов, специальных видеоэффектов, увеличение бюджетов, проведение различных фестивалей и конкурсов, а также создание видеоклипов с ярко выраженной сюжетной основой.

Речь идет о так называемых *нарративных* клипах, в которых «...зрителю может быть предложена одна или несколько историй с разным набором исполнителей; предполагается, что перипетии короткого сюжета должны приковывать внимание. Типичных для видеоклипа нарративных пластов три: выступление музыкантов на сцене (на живом концерте) или запись в студии; разыгрываемая история с участием музыкантов; отдельная история с профессиональными актерами, соответствующая песне. Чаще всего эти пласты пересекаются: с помощью перекрестного монтажа зритель наблюдает одновременно за концертным выступлением группы и за ее повседневной жизнью (клип группы "No Doubt" – "Don't speak") или за событиями на концерте и полным опасностей путешествием бегущего на концерт поклонника ("Bon Jovi" – "It's my life"); все это вместе позволяет придать клипу необходимую динамику, "зацепить" зрителя интересным сюжетом, в чем зритель охотно признается» [4].

Именно нарративные музыкальные видеоклипы нуждаются (помимо спецэффектов, компьютерной графики и других технических особенностей) в драматургической основе, в сценарии, который должен учитывать, кроме

сюжетной линии, драматического/трагического/комического конфликта, художественного образа, композиционного решения (линейная или нелинейная композиция) еще и выражение стиля исполнителя (и как музыкального стиля, и как стиля жизни): «Стилистический посыл оказывается очень важным во многих случаях, и особенно тогда, когда дело касается достаточно устойчивых музыкальных стилей. Вполне можно говорить об определенной, сложившейся иконографии, например, рэпа, кантри и о складывающихся принципах визуализации электронной музыки. Под иконографией видеоклипа понимается строгий "формульный" набор употребляющихся визуальных элементов, в число которых входят одежда персонажей, их речь, жестикуляция, антураж видеопространства, тип съемки, тип сюжета и т.д. Авторы неплохого справочного текста "Rap Music Videos" даже прослеживают историю складывания этой иконографии от первого этапа гангста-рэпа с его попыткой отражать в дешевых клипах жизнь гетто такой, какая она есть, до коммерческого рэпа с динамичными сюжетами, феерическими спецэффектами, розовыми костюмами и золотыми цепями. Разве что не отмечается своеобразный способ съемки: рассерженные и отчаянно жестикулирующие (body language) темнокожие мужчины идут прямо на камеру, сопровождаемые на заднем плане изгибающимися красотками. Но говорить о стиле можно не только в таком жестком варианте. Визуальный стиль многих звезд определяется скорее через отрицание: матерые рокеры никогда не допустят сопровождения своей песни тем типом танца, который ассоциируется у зрителей с поп-дивами. Чрезвычайно важны для создания стилистики клипа мелочи, не всегда логично объяснимые, но запоминающиеся детали, которые метафорически соотносятся для зрителя с имиджем исполнителя: разные, но неизменно присутствующие темные очки солиста U2 Боно, черные простыни в клипе "Roxette" – "I wish I could fly" или пингвин в клипе "Queen" – "I'm going slightly mad"» [4].

Таким образом, создание сценария нарративного клипа требует от его автора серьезной подготовки в различных сферах: технической, музыкальной, визуальной, стилистической, драматургической. И если учесть, что разработчик

сценария – это в большинстве случаев еще и режиссер клипа, то необходимо понимать, что на современном этапе развития музыкального видеоклипа появилась новая профессия – *клипмейкер*.

На сегодняшний момент в российской образовательной системе до сих пор отсутствует такая специальность, как «клипмейкер». Есть несколько частных школ, однако они не решают кардинальной задачи подготовки специалистов в сфере создания музыкального клипа. Да и рекламного ролика, пожалуй, тоже. Связано это с тем, что в данной профессии зачастую объединены четыре абсолютно разных направления, четыре функции: во-первых, *драматургическая* (создание драматургической основы клипа, т.е. написание литературного сценария, в котором представлены: оригинальная сюжетная или фабульная основа, неординарные герои, авторские гэги или драматические/трагические коллизии (в зависимости от выбранного жанра), нетривиальные способы трансляции образов исполнителя песни в будущем медийном пространстве клипа, соответствие замысла клипа с имиджем, стилем и образом жизни и творчества, присущих исполнителю музыкального произведения); во-вторых, *режиссерская* (создание режиссерского сценария, экспликации или раскадровки, переводящих драматургическую основу на язык конкретного, реального экранного действия с уточнением планов съемки, мизансцен, а также кастинг, организация съемок, работа как с актерами, так и с исполнителями песни, мизансценирование и множество других действий, которые и должны изучаться при подготовке специалиста под названием «Клипмейкер»); в-третьих, *операторская* (непосредственная съемка клипа, работа с камерами и другой съемочной техникой, руководство световым оформлением и т.д.); в-четвертых, *монтажная* (монтаж отснятого материала, работа с электронными и компьютерными спецэффектами и др.). Необходимы, разумеется, и специалисты по спецэффектам, и художники, занимающиеся общей сценографией, и художники по костюмам, и звукорежиссеры, но подготовка таких направлений есть в отдельных творческих вузах, на специализированных кафедрах и факультетах.

Итак, отсутствие школы клипмейкерства в России, отсутствие специализированной учебной литературы по данному направлению не способствуют профессионализации и появлению грамотных специалистов. И поскольку небольшой размер данной статьи не позволяет в полной мере осветить все существующие проблемы и, тем более, предложить способы и методы их решения, ограничимся некоторыми методическими приемами и рекомендациями по работе над драматургической основой музыкального видеоклипа.

Необходимо еще раз уточнить, что нас интересует прежде всего нарративный клип и его драматургия, которая складывается из следующих компонентов: движущееся и звучащее изображение, тематичность, идейность, сюжетность, композиционность, конфликтность, образность.

Начинающему (и не только начинающему...) сценаристу, работающему над созданием сценария нарративного музыкального клипа, необходимо помнить хотя бы эти 10 правил:

1) Видеоряд может быть связан со словесным текстом песни *напрямую* (т.е. иллюстрировать содержание песни), *косвенно* (допускается некоторое расхождение с содержанием песни) или *ассоциативно* (т.е. содержание песни может быть связано с видеорядом на уровне подсознания, посредством ассоциативно улавливаемых отдельных слов или фраз и соотнесение их с изображением);

2) Поскольку сценарий клипа – это по сути экранизация песни, то автор может (на основе договоренности с исполнителем) либо *транслировать* исполнителя в клипе (в разнообразных видах и ракурсах – на концерте, в студии, на природе, в быту и т.д.), либо полностью *убрать* его из кадра (это встречается крайне редко, только звезды мировой величины, не нуждающиеся в рекламе, могут себе это позволить), либо *заменить* изображение исполнителя неким «суррогатом» при помощи анимации, сохраняющей черты похожести с исполнителем;

3) *Исполнитель* может присутствовать в кадре не только как певец или музыкант, но и как *персонаж*, участвующий в сюжетной линии (при условии, что он имеет хотя бы минимальные актерские способности). Еще один вариант: чередование кадров певца (музыканта) то в качестве персонажа, то в качестве исполнителя песни;

4) Для придания клипу *образа* нахождения исполнителя в телевизионной студии, студии звукозаписи, репетиционной студии, на концерте или в быту в сценарии могут быть прописаны рекомендации по записи необходимых шумов, возгласов, отдельных слов, реплик, аплодисментов, скандирования чего-либо массой людей на концерте;

5) Способов визуализации песни на экране в «арсенале» сценариста (и режиссера) предостаточно: *анимация* (рисованная, компьютерная, кукольная, пластилиновая и т.д.); *компиляция* из кадров хроники, документов, фотографий, кадров из кинофильмов и мультфильмов, кадров из других клипов данного исполнителя; *постановочные* кадры; *концертные* кадры и т.д. Главное, чтобы они использовались не бездумно, а в соответствии с имиджем исполнителя, его харизмой и личными предпочтениями (последнее очень спорно и индивидуально);

6) Существует достаточно распространенный *прием чередования кадров* исполнителя песни и кадров с сюжетной линией, когда исполнитель в какой-то степени превращается в своеобразного «рассказчика» сюжета, сказителя. Здесь налицо использование приема сторителлинга (storytelling). У некоторых исполнителей подобное становится определенной «фишкой» в творчестве. «К примеру, клип "Cryin/Плачущий" (1993, режиссёр Марти Каллнер) рок-группы Aerosmith имеет две линии в развитии видеоизображения и основан на постоянном чередовании преимущественно 1–4-секундных показов исполнителей (солиста Стивена Тайлера и других музыкантов) и сюжета о несчастной любви молодой девушки (в исполнении драматической актрисы Алисии Сильверстоун, ставшей известной именно благодаря съемкам в песенных видеоклипах Aerosmith – Cryin, Amazing, Crazy). При этом планы меняются еще быстрее. А финал песни данного американского клипа

сопровождает учащенный монтаж 1-секундных кадров визуальных сопоставлений, – в этот кульминационный момент героиня бросается с моста» [5];

7) Автор сценария (при наличии осознанной необходимости) имеет право на такой прием, как «пауза» (когда действие в клипе и даже музыка не некоторое время останавливается, «подвисает», что можно, кстати, использовать в качестве кульминации в сценарии – герой сюжета как бы оказывается «между небом и землей», иногда в буквальном смысле, как это было в клипе «It's My Life/Это моя жизнь», группы «Bon Jovi»);

8) *Между динамикой видеоряда и музыкой должна быть определенная связь.* В песне «It's My Life/Это моя жизнь» той же группы герой, преодолевая различные препятствия, бежит на концерт «Bon Jovi» и к любимой девушке, что подчеркивается динамикой песни и экспрессией ее исполнения солистом Джоном Бон Джови у микрофона. И наоборот, медленная мелодия подразумевает неторопливое развитие действия, этакое «мягкое» видео, «медленный» монтаж, увеличение количества секунд на кадры развития действия. Слово «неторопливое» не следует понимать буквально – неторопливое оно по сравнению с динамичной песней и динамичным видеорядом к ней. Здесь в качестве примера «медленного» сюжета и «медленного» монтажа можно вспомнить клип Алсу «Зимний сон» (режиссер Юрий Грымов) с участием замечательных актеров Сергея Маковецкого и Елены Яковлевой;

9) Не запрещено вводить в структуру музыкального клипа *дополнительную «постороннюю» речь*, которая может уточнять сюжетную линию, создавать определенную атмосферу, уточнять характер персонажей и их взаимоотношений. В качестве примера с подобными дополнительными репликами можно привести клип Алексея Воробьева «Сумасшедшая», где в самом начале герой утроем будит свою девушку в день ее рождения, надев страшную маску. Необходимо лишь помнить об осознанной оправданности введения дополнительных реплик и их количества;

10) Знание и использование спецэффектов – это не самоцель, а необходимая достаточность в творчестве сценариста. Спецэффекты не должны быть оторваны от сюжетной образности. Смазанность кадра, гостинг (эффект призрачности), морфинг (мягкая трансформация одного объекта в другой), мозаика, спид-лайн («motion blur», размытие объекта в движении), спиральные свертки, вытеснения и др. – их задача – помогать более эмоциональному восприятию клипа, его сюжета и, разумеется, «работать» на имидж исполнителя.

Все сказанное вовсе не означает, что начинающему сценаристу нельзя искать свои собственные пути и варианты визуализации литературно-музыкального произведения. Скорее наоборот, синтез традиционных драматургических приемов и современных компьютерных технологий, преломленный через призму творческой фантазии автора, может способствовать дальнейшей эволюции музыкального видеоклипа: «Рассмотренные выше способы художественного воплощения драматургии фильма-на-песню показывают, что даже при всем богатстве и возможностях современных компьютерных средств и электронных сетей, основой песенного видеоклипа, как и любого другого фильма, снятого на музыку, являются его выразительные элементы синтеза изобразительных и звуковых слоёв с песенным первоисточником. И даже если профессиональный песенный видеоклип является экранным произведением максимально удаленным от традиционного восприятия песни, связь параметров его видеоряда и музыки может и не так очевидна, но всегда неизбежна, ибо медиажанр "песенное видео" – это хоть и не масштабный, но фильм-на-музыку» [5].

Список использованной литературы

1. Дондурей Даниил. Цензура реальности // Телевидение: режиссура реальности. – М.: Искусство кино, 2007. – С. 10-18.
2. Зверева В. В. Предисловие. Телевидение и реальность // «Настоящая жизнь» в телевизоре: Исследования современной медиакультуры. – М.: РГГУ, 2012. – С. 7-14.
3. Орлов А. М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. – М.: Импэто, 1995. – 384 с.

4. Самутина Н. Музыкальный видеоклип: поэзия сегодня // Неприкосновенный запас. – 2001. – № 6. – М.: Институт европейских культур, 2001. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.iek.edu.ru/projects/ppnsamu3.htm> (дата обращения: 27.09.18).

5. Чернышов А. В. Секреты песенного видео // ЭНЖ «Медиамузыка». – 2014. – № 3. [Электронный ресурс]. – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html (дата обращения: 01.09.2018).

References

1. Dondurey Daniil. Censorship of reality//Television: direction of reality. – М.: Art of the film, 2007. – Page 10-18.

2. Zvereva V. V. Preface. Television and reality// "The real life" in the TV: Researches of modern media culture. – М.: RGGU, 2012. – Page 7-14.

3. Orlov A. M. Animatograf and his anima. Psychogenic aspects of screen technologies. – М.: Impeto, 1995. – 384 pages.

4. Samutina N. Music video clip: poetry today//Emergency ration. – 2001. – No. 6. – М.: Institute of the European cultures, 2001. [Electronic resource]. – URL: <http://www.iek.edu.ru/projects/ppnsamu3.htm> (date of the address: 27.09.18).

5. Chernyshov A. V. Secrets of song video//ENZh "Mediamuzyka". – 2014. – No. 3. [Electronic resource]. – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html (date of the address: 01.09.2018).

УДК 271.2

ОСОБЕННОСТИ ВСЕНОЩНОЙ В СТАРООБРЯДЧЕСКИХ ОБЩИНАХ ПОПОВСКОГО ТОЛКА, НЕ ИМЕЮЩИХ СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЕЙ

Фаттахова Лейла Ринатовна

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры инструментального

исполнительства и музыкознания,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

© Фаттахова Л.Р.

e-mail: fattler@omsu.ru

Аннотация. В статье рассматриваются особенности служения всенощного бдения в старообрядческих общинах поповского толка, не имеющих в настоящее время священнослужителей (на примере пасхального богослужения в общине старообрядцев-семейских с. Бичура в Бурятии).

Проведение богослужения с уставщиком оказало влияние не только на структуру службы (главной особенностью является отсутствие литургии), но и на ее музыкально-поэтическую драматургию.

Ключевые слова: Русская Православная Старообрядческая Церковь, богослужебное пение старообрядцев, богослужебная практика старообрядцев, всенощное бдение, богослужебный канон.

PECULIARITIES OF THE ALL-NIGHT VIGIL OF THE OLD BELIEVERS OF “POPOVSKY” HIERARCHY WITHOUT A CLERIC

Fattakhova Leyla Rinatovna

PhD in Art History,

Associate Professor of instrumental performing arts and musicology,

Dostoevsky Omsk State University,

Russia, Omsk.

e-mail: fattler@omsu.ru

Abstract. This study is based on the analysis of Old Believers-Semejskie services (Old Believers of the Bichursky district, Buryatia). The author used an integrated research approach, that allowed to combine historical, aesthetic, cultural and musical-theoretical methods of studying the object. Moreover, methods worked out by field ethnography and archeography were widely used at the materials collection stage. The analytic apparatus of the study was formed under the influence of the Russian medievalists works [1].

Old Believers-Semejskie “genetically” refer to the “popovsky” branch of the Old Believers, but due to various circumstances, most communities do not have clerics, which led to a significant impoverishment of the service’s ritual side, as various actions and ordinances that only a priest can perform and even entire sections of the service

were excluded from the ritual practice. At the same time, some of the historical events, in particular, church reforms at the turn of the 14th – 15th centuries and the middle of the 17th century influenced the order of the Old Believers Service.

This study pays special attention to the musical and stylistic component of the service.

Key words: Russian Orthodox Old Believers Church, liturgical chants of Old Believers, liturgical practice of old believers, all-night vigil, liturgical canon.

В отличие от неуставного пения пореформенной никонианской Церкви, основанного на формах и закономерностях светской музыки (партесное пение), культовое пение средневековой Руси (а впоследствии и у старообрядцев) – только уставное, канонически зафиксированное в певческих книгах и рукописях.

Вычленив пение из службы можно только теоретически. Поэтому изучение современной практики богослужебного пения старообрядцев возможно лишь в обрядовом контексте, где каждое песнопение имеет свой смысл, свое строго зафиксированное место, выполняет определенную функцию. Уставное пение – не просто органическая часть богослужения, оно – само богослужение, а потому неотъемлемо входит в общий богослужебный канон.

Богослужебный канон – сложная и многоуровневая система. Проистекая от канона догматического, он охватывает включает все сферы церковной жизни, что порождает строгую регламентированность всех составляющих богослужения, в том числе и литургического пения, включая различные градации музыкального элемента. Типы (виды) пения имеют свое определенное место в богослужении, и их спектр также четко регламентирован.

Объяснение особенностям богослужебной практики той или иной староверческой общины необходимо искать как в истории старообрядческой церкви, так и – шире – в истории самого богослужения Русской Православной Церкви. Что касается непосредственно общей структуры богослужения, особенно в части всенощного бдения, то здесь следует отметить, что старообрядческая служба «несет на себе оттенок многообразия богослужебной практики отправления на Руси этого типа в период XVI-XVII вв. Причина здесь

в самой истории и особенностях существования этого чина в Русской Церкви» [4, с. 72].

Всенощное бдение – богослужение, совершаемое накануне воскресных дней и отдельных праздников. Возникло оно в Византии в первые века христианства из ночных служб в канун Рождества и Пасхи и объединяет великую вечерню, утреню и час первый. В развитии музыкально-поэтической драматургии всенощной видное место занимает творчество гимнографов Иоанна Златоуста (IV в.), Иоанна Дамаскина (VIII в.), Федора Студита (VIII–IX вв.) [6].

На Руси всенощная служба стала входить в каноническую практику на рубеже XIV–XV вв., при этом новые традиции соединялись с установившимися веками богослужебными порядками. Так, например, в Иерусалимский устав вставлялись из Студийского малое повечерие с молебным канонем и полунощница. В других случаях происходило дублирование чина великой вечерни, не исключая при этом и малой вечерни. Случалось, что в одной службе соединялись три вечерни. Все это продолжалось почти до конца XVII в., пока не был издан типикон, соответствующий уставам константинопольской редакции.

Еще одной причиной, требующей реформирования службы, было частое служение всенощной. В «Сказании действенных чинов...» (1621–1622) указывается, что всенощное бдение служилось 82 раза в год, в «Книге записной облачением к действию» (1656 – 1658) – 106 раз.

С 1682 года годовое количество всенощных стало сокращаться. Также уменьшилось и «время дления службы: в начале XVIII в. – шесть-семь часов, в конце XVIII в. – не более четырех-пяти, а в XIX в. – два-три часа» [4, с. 72]. Службу стали совершать накануне воскресных и праздничных дней с вечера, поэтому потеряло актуальность название чина (всенощное – целонощное), а также названия некоторых песнопений, содержание которых связано с конкретным временем суток, например, вечерний гимн «Свете тихий» или утренние молитвы. В таком виде бдение существует и в современной практике православной (никонианской) церкви.

Однако во все времена существовали христиане, не желавшие расстаться с многовековой литургической традицией. Стремление к целонощному подвигу

молитвы вызывало у них необходимость совершения богослужения. Это старообрядцы. Несмотря на постоянные гонения, они старались сохранить древние обычаи.

Если сравнить порядок служения всенощной у староверов [2] и в современной православной церкви, то мы не обнаружим каких-либо существенных различий. Естественно, что эти службы будут отличаться в каких-то деталях, в произношении слов, в мелодиях песнопений и т.д., но музыкально-поэтическая драматургия осталась в неприкосновенности. Здесь следует отметить, что существует два уровня различий между никонианской и старообрядческой церквями, и обусловлены они самим положением общин. С одной стороны, есть центральная церковь, которая имеет храмы, периодически устроенное богослужение, возможность отправлять службу в полном виде, с другой стороны, существуют отдаленные общины. В этом случае речь идет о различиях не догматического порядка (поповцы – беспоповцы), а определяемых именно периферийностью местоположения таких общин. Многие общины поповского толка в настоящее время не имеют священнослужителей, то есть практически перешли на положение беспоповских: «при отсутствии священнослужителя, богослужением руководит уставщик» [3, с. 163].

В данной статье рассматриваются особенности служения всенощного бдения именно в таких общинах (на примере пасхального богослужения в общине старообрядцев-семейских с. Бичура в Забайкалье).

Служба начинается на заходе солнца и продолжается примерно до половины четвертого утра. Затем после двухчасового перерыва идет чинопоследование часов. Характерной особенностью службы на Пасху является по существу раздельное служение великой вечерни и полунощницы с утрений, которое несет на себе печать влияния Студийско-Алексеевского устава. Раздел службы, который сами старообрядцы определяют как собственно «всенощная», начинается около десяти вечера и, по сути, представляет собой соединение воскресной полунощницы и утрени по обычаю.

Служение на Пасху продемонстрировало и принцип «искусственного» продления полунощницы за счет дополнительных чтений. Эту функцию выполнили чтения Деяний св. апостолов, положенные по уставу на трапезе. Чтения в данном случае были призваны заполнить время, оставшееся до полуночи, которая определяет начало утрени. Что касается непосредственно отдельных отличительных моментов богослужения, то они будут отмечены в ходе общего описания службы как единой драматургически выстроенной композиции.

Как и любая служба, всенощная открывается общим приходным Началом. Одно из первых песнопений – «Благослови, душе моя, Господа» – псалом № 103. Основное настроение псалма – благодарность и восхищение души, созерцающей величие природы. Однако практика певческого исполнения псалма, а также песнопения «Приидите, поклонимся» и кафизм во многих общинах утрачена.

После псалма священник должен произнести великую ектению. Но, так как у бичурских староверов нет священников, от ектении осталось только многократное «Господи, помилуй» (и в дальнейшем ектения будет заменяться припевом «Господи, помилуй» – 12 или 40 раз). В старообрядческом Законе Божьем отмечается, что в этот момент верующие должны испытывать чувство «того бедственного и плачевного состояния первых людей, в каком они оказались по изгнании из рая».

В следующем же псалме (№ 140 – «Господи, воззвах...») выражается покаяние, желание служить Богу и высказывается надежда, что Господь не замедлит подать свою помощь страждущим. Эти мысли заключаются в трех последующих псалмах (№№ 141, 129, 116).

Исполнение псалмов с особыми припевами к отдельным стихам берет свое начало в антифонах песенных чинопоследований вечерни и утрени Устава Великой Константинопольской церкви и, следовательно, является достаточно типичным для дореформенного периода всенощного бдения. Необычным же в анализируемой службе является прямое дублирование раздела «Господи, воззвах» после гимна «Свете тихий» прокимена дневного. Повторное пение

«Господи, воззвах», очевидно, продиктовано требованием Иерусалимского устава.

Содержание гимна «Свете тихий» связано с темой пришествия на землю Христа – «источнике благодатного света», духовного света, просвещающего человека.

Следующий раздел вечерни – многочасовое чтение паремий («перемьи», «переймы»). В чтении паремий старообрядцы также следуют древней традиции, разрешающей сидеть при чтениях из ветхозаветных книг, тогда как чтение из книг новозаветных положено слушать стоя. Исключение составляют лишь те разделы ветхозаветных чтений, которые сопровождаются хоровыми припевами (например, Исхода чтение и Пророчества Даниилова чтение на Пасху).

Еще один важный раздел вечерни – лития (просительное моление) – также утратил свое значение в беспоповских общинах по причине отсутствия священства и представлен только литийными стихирами и прошениями «Господи помилуй» (12 и 40 раз).

Завершается вечерня стихирами, в которых повествуется о празднуемом священном событии.

Следующий раздел всенощной – утренья – открывается Великим славословием «Слава в вышних Богу» и чтением шести псалмов. К покаянным псалмам было особое благоговейное отношение, во время их чтения устав запрещает не только вход или выход из храма, но и «произведение любого шороха», который может «помешать молитвенному настроению верующих». Чтобы не нарушать общего покаянного настроения, отменяются даже обычные поклоны.

Затем по прочтении кафизм (отрывки из псалмов) начинается самая торжественная часть утрени – Полиелей (Полиелеос) – прославление любви и милосердия Божия. В храмах в это время зажигают все светильники, а бичурские старообрядцы – свечи - и держат их в руках. Заканчивается первая часть утрени пением стиха «Воскресение Христово видевши» и чтением пятидесятого покаянного псалма.

Второй раздел утрени, начинающийся канонем, посвящен прославлению событий или святого праздника. Пасхальная утренняя отличается от полиелейной двенадесятых праздников. Пасха – событие совершенно особое, поэтому и ее службу составляют особые молитвословия и песнопения. Пасхальную утреню молящиеся встречают с зажженными свечами в руках.

Заканчивается всенощная с утренней зарей торжественным песнопением «Честнейшую Херувим».

Таким образом, если в службе вечерни вспоминаются сотворение мира, грехопадение и раскаяние людей, надежды их на Искупителя от греха и радость, с которой они встретили явление Спасителя мира, то богослужение утрени посвящено явлению Христа на землю, его жизни в уничижении, в проповеди покаяния и приближения Царства Небесного, и прославлению его.

В музыкальном отношении, так же как и в поэтическом, в построении всенощной можно выявить определенную драматургическую направленность, основанную на чередовании динамических и статических элементов. Основными динамизирующими моментами здесь будет сопоставление песнопений и чтений Библии и Евангелия, а также ускорение темпа и повышение tessitury напевов.

Вечерня и полунощница представляют собой первый раздел. Песнопения и чтения чередуются здесь довольно равномерно, хотя можно выделить несколько «блоков» песнопений. Первый: псалмы на «Господи, воззвах», «Свете тихий», прокимен, стихиры на «Господи, воззвах», – достаточно однороден в интонационном плане и в динамическом (песнопения идут примерно в одном темпе). Даже гимн «Свете тихий», который, судя по рукописям, отличался большим стилистическим разнообразием напевов, в бичурской общине исполняется в более скромном силлабическом варианте – «читком». Раньше этот гимн был призван сопровождать один из наиболее торжественных моментов богослужения – вечерний вход, в котором принимало участие духовенство. Отсутствие священника привело к исчезновению этого раздела литургического действия с определенным порядком шествия и каждения, тем самым отпала

необходимость каким-то образом стилистически выделить и само пение, сопровождающее вход.

Второй блок объединяет контрастные по характеру песнопения: «Елице во Христа» – в медленном темпе, протяжно-заунывное, и более оживленное и светлое по характеру – прокимен «Вся земля», с ровными длительностями в четком ритме, с нерегулярными акцентами.

Следующий блок – стихиры на стиховне и богородичен. В интонационном плане они практически не различаются, богородичен выделяется лишь более быстрым темпом. При этом ускорение темпа можно отметить и внутри стихир. Достигнутое напряжение снимается чтением молитв и перерывом перед полунощницей.

Полунощница заключает в себе новую волну динамического нарастания – это девять песней канона. Уже первая песнь воспринимается как некая кульминация. Этому способствует широкий диапазон мелодии, напряженные ноты в высоком регистре, светлый характер напева (при господстве «минорного» наклонения на протяжении вечерни). В последующих песнях постепенно ускоряется темп и происходит завышение звукоряда – особенно это заметно в песнях канона №№ 7-9, где в каждом проведении напева звукоряд постепенно «сдвигается» на полутон вверх.

Динамическое нарастание в каноне происходит двумя «волнами». Первая прерывается чтениями после пятой и шестой песен, с седьмой начинается второе нарастание: ускорение темпа, появление дробных длительностей, повышение тесситуры. Эта «волна» опять не приводит к кульминации, прерываясь большим блоком молитв и чтений, завершающих вечерню и открывающих утрению.

Утрения – центральный развивающий раздел. В современной православной церкви кульминация суточного богослужения приходится на литургию, но в старообрядческих общинах, не имеющих священника, литургии как таковой нет, и вершиной службы становится утрения, которая включает в себя основную динамическую волну и кульминационную зону.

Такое положение утрени определило большую ее эмоциональную наполненность. Так, здесь количественно больше песнопений, чем чтений и молитв. И даже некоторые разделы, которые в официальной церкви читаются, в бичурской общине поются. Например, при чтении ексапсалмов и последующих утренних кафизм поются аллилуйи, троекратное «Господи, помилуй» и обрамляющее их малое славословие, причем последняя аллилуйя, «по ексапсалмех» имеет мелодически развитый распев.

Один из наиболее торжественных и просветленных разделов утрени – полиелеос («палеос») с величанием. Полиелейные псалмы полностью не исполнялись, пелись лишь отдельные стихи с особыми припевами. Такая практика соответствует песенным чинопоследованиям. Действительно, певческие сборники содержат избранные строки псалмов №№ 134 и 135, положенные на крюки. В таком виде запись полиелея сохранилась и в старообрядческих обиходах довольно позднего происхождения. Однако знакомство с живой практикой исполнения полиелеоса позволяет уточнить некоторые моменты. Дело в том, что действительно поются только избранные стихи с припевом «аллилуйя», но это не значит, что псалмы звучат не полностью. Остальные стихи произносятся чтецом, а потому нет необходимости вносить их в певческие сборники. В целом полиелей и многократное пение величания стилистически значительно выделяются на фоне общего преобладания силлабического гласового пения. Средоточие в этом разделе интонационно и ритмически развитого мелизматического пения призвано выразить состояние наивысшего духовного подъема, а множество зажженных свечей дает ощущение живого присутствия невидимого Света Истинного. Это, несомненно, один из самых впечатляющих моментов богослужения.

На пасхальной утрени не исполняются шестопсалмие, полиелей, но песнопения, составляющие ее, также отличает большая развитость и эмоциональная приподнятость. Наиболее ярко это проявляется в тропаре «Христос воскрес» и воскресном каноне. Эти песнопения исполняются всеми присутствующими с большим воодушевлением, «многозвучно», слаженно, даже с подголосками гетерафонного типа.

По торжественности исполнения тропарю не уступает и канон, который развивается по «волновому» принципу канона полунощницы. Здесь также используются темповые нарастания, прерываемые чтениями (после Третьей и Шестой песен), интонационные завышения: повышению экспрессии способствуют гетерафонные подголоски помощника уставщика – в высоком регистре, с широкими ходами в мелодии.

В последней песне канона вновь происходит «отступление» – темп немного замедляется, но ощущение «кульминационности» не пропадает. Теперь оно поддерживается другими средствами: удвоение мелодии в октаву женскими голосами. Последняя «волна» от очень медленного распевного експостилария до «энергичных» стихир Пасхе приводит к самому главному моменту службы – целованию креста.

Дальнейшее же развитие идет по принципу динамического спада. Темп замедляется. Новый материал практически не появляется, в основном, это повторы. Так, в часе первом повторяются тропарь, стихиры Пасхе. Здесь еще ощущаются «отголоски» кульминации – тропарь исполняется с «мажорным» оттенком (повышенной терцией звукоряда). А вот уже в часах третьем, шестом и девятом тропарь звучит в первоначальном варианте и немного медленнее, а остальные повторения даже не пропеваются, а быстро проговариваются уставщиком.

В заключительном разделе службы («вместо литургии») также есть «репризы» из утрени (ирмос девятой Песни канона, тропарь) – все в более спокойном темпе. Здесь так же, как и в начале, песнопения довольно равномерно чередуются с чтениями и молитвословиями.

Таким образом, в музыкальном отношении служба строится по универсальным законам развития музыкального произведения: экспозиция, развитие и кульминация, реприза. Правда, уловить это во время самой службы довольно сложно, так как музыка неразрывно связана с литургической стороной и находится как бы в ее тени. Все происходящее воспринимается верующими прежде всего через текст и обрядовое действие.

Таким образом, служение без священника вносит в чинопоследование значительные изменения, касающиеся в первую очередь обрядово-литургической стороны богослужения: «сводится до минимума обрядово-действенная сторона службы, вместе с тем опускаются и песнопения, сопровождающие то или иное священнодействие» [5, с. 74]. Однако наиболее показательными в этом отношении являются все же не вечерня и утренья, смысл которых в общем благодарственном или покаянном молении, нежели священнодействие, а литургия, которая и есть само Таинство и священнодействие.

Строго говоря, само понятие литургии по отношению к соответствующему разделу богослужения у беспоповцев неприменимо даже условно. Сущность литургии – «благодарственно-умилительная жертва за весь мир, то ест Тело и Кровь Христовы, которых верующие причащаются во оставление грехов и в жизнь вечную» – евхаристия. Нет евхаристии, следовательно, нет и литургии. Однако надо отметить, что основные песнопения и чтения литургии оглашенных и даже литургии верных у беспоповцев сохранены. Этот раздел входит в чинопоследование часов (вместе с чтениями третьего, шестого и девятого часа) и не имеют собственного названия (в певческих сборниках этот раздел определен как Обедница).

Все эти особенности службы бичурских староверов вызвали изменение музыкально-поэтической драматургии богослужения (а именно, чина всенощного бдения), где кульминация переносится из литургии на утренью.

Список использованной литературы

1. Казанцева Т. Г. Богослужбное пение старообрядцев-семейских (к проблеме локальной версии знаменного роспева) // Книга и литература в культурном контексте. – Новосибирск, 2003. – С. 541–571.
2. Устав соборной службы: Пособие старообрядческим служителям для проведения церковных служб. СПб., 1992. – 121 с.
3. Фаттахова Л. Р. Духовная жизнь старообрядческих общин белокриницкого согласия Кемеровской области // Вестн. Кемеров. Гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 162–167.

4. Фаттахова Л. Р. Особенности структуры и драматургии всенощной в беспоповских старообрядческих общинах Сибири // Вестник Омского университета. – 2000. – Вып. 3 (17). – С. 71-74.
5. Фаттахова Л. Р. Особенности структуры традиционной службы старообрядцев-семейских // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 45. – С. 154–159.
6. Фаттахова Л. Р. Православное церковное пение в Византии // Музыкальный альманах Гармония. – Омск: Литера, 2014. – С. 16-26.

References

1. Kazanceva T.G. Bogoslužebnoe penie staroobryadcev-semejskih (k probleme lokal'noj versii znamennogo rospeva) [Liturgical singing of the Old Believers-semejskie (to the problem of the local version of the znamenny chant)]. Kniga i literatura v kul'turnom kontekste [Book and literature in a cultural context]. Novosibirsk, 2003, pp. 541–571. (In Russ.).
2. Ustav sobornoj sluzhby: Posobie staroobryadcheskim sluzhitelyam dlya provedeniya cerkovnyh sluzhb [Charter cathedral service: Benefit Old Believer ministers for church services]. St. Petersburg, 1992. 121 p. (In Russ.).
3. Fattahova L.R. Duhovnaya zhizn' staroobryadcheskih obshchin belokrinickogo soglasiya Kemerovskoj oblasti [Religious life of old believers communities of the belokrinitsa hierarchy in kemerovo region]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2016, no. 36, pp. 162–167. (In Russ.).
4. Fattahova L.R. Osobennosti struktury i dramaturgii vsenoshchnoy v bespopovskikh staroobryadcheskikh obshchinakh Sibiri [Features of the structure and drama of vigil in the bespopovskikh Old Believer communities of Siberia]. Vestnik Omskogo universiteta [Bulletin of Omsk University], 2000, no.3 (17), pp.71-74. (In Russ.).
5. Fattahova L.R. Osobennosti strukturyi traditsionnoy sluzhbyi staroobryadtsev-semeyskih [Peculiarities of the traditional service of the old believers-semejskie]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2018, no. 45, pp. 154–169. (In Russ.).
6. Fattahova L.R. Pravoslavnoye tserkovnoye peniye v Vizantii [Orthodox church singing in Byzantium]. Muzykal'nyy al'manakh Garmoniya [Musical Almanac Harmony], 2014, pp. 16-26. (In Russ.).

КЛАВЕСИННОЕ ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА КУПЕРЕНА- МЛАДШЕГО

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

© Чупахина Т.И.

Аннотация. В статье представлен творческий портрет известного французского композитора и клавесиниста эпохи Галантного стиля Франсуа Куперена «Великого». Так справедливо его называли не только современники, но и потомки. Тема, затронутая в статье, представляет интерес не только для музыковедов, изучающих эпоху рококо, музыкальную культуру старой Франции, но и для музыкантов-инструменталистов, обращающихся к творчеству французского клавесиниста.

Ключевые слова: клавесинное искусство, камерная музыка, портретность, программность, сюита, трио-соната, миниатюра, жанровость.

HARPSICHORD WORKS OF FRANÇOIS COUPERIN, JR.

Chupakhina Tatiana Ivanovna

candidate of philosophy,
associate Professor of instrumental
performing arts and musicology
Of the «Omsk state University
named after F. M. Dostoevsky»,

Russia, Omsk

Abstract. The article presents a creative portrait of the famous French composer and harpsichordist of the Gallant style of Francois Couperin «the Great» . So it is rightly called not only contemporaries, but also descendants. The topic discussed in the article is of interest not only for musicologists studying the Rococo era, the culture of old France, but also for musicians-instrumentalists turning to the work of the French harpsichordist.

Key words: harpsichord art, chamber music, portraiture, software, Suite, trio Sonata, miniature, genre.

Франция второй половины XVII – начала XVIII столетий дала миру немало блестящих поэтов, драматургов, художников, музыкантов. Среди них рядом с Ж.Б. Расином, П. Корнелем, Ж.Б. Мольером, Ж.Б. Люлли должно быть названо имя Франсуа Куперена – придворного клавесиниста и композитора, прозванного современниками Великим. Если Ж.Б. Люлли вошел в историю как создатель национальной оперы – балета, то Ф. Куперен оставил глубокий след в развитии французской клавесинной и камерной музыки. В этой области он не имел себе равных. К. Дебюсси называл Куперена «...самым поэтичным из клавесинистов, чья нежная меланхолия кажется чудесным отголоском, пришедшим из таинственной глубины пейзажей...» [5, с. 151]

Свою музыкальную карьеру Куперен начал семнадцатилетним юношей, унаследовав от отца должность органиста парижской церкви Сен-Жерве. Позднее он стал органистом Королевской капеллы в Версале, а затем придворным клавесинистом и учителем музыки. В качестве королевского клавесиниста Куперен постоянно принимал участие в придворных концертах – играл *sole*, принимал участие в ансамблях, сочинял для своих выступлений музыку.

В предисловии к одному из купереновских сборников мы читаем: «Я сочинял эти пьесы для маленьких камерных концертов, на которые Людовик XIV вызывал меня почти каждое воскресенье в течение года. Пьесы эти исполнял мсье Дюваль, мсье Филидор, мсье Алариус, мсье Дюбуа. Я играл на

клавесине» [8, с. 53]. Так родилось большинство камерных произведений Куперена, в том числе «Королевские концерты», «Новые концерты»; трио - сонаты «Апофеоз Корелли», «Апофеоз Люлли» и др. Две сюиты для виолы да гамба и *bassocontinio* относятся к числу последних сочинений композитора. Он издал их всего за несколько лет до смерти, в 1728 году.

Жанру сюиты принадлежит ведущая роль в творчестве Куперена. Им составлено 27 сюитных циклов для клавесина и около 20 сюит для камерного состава. Сам композитор называл свои сюиты «*ordre*» (порядок, ряд) или просто «*pieces*» (пьесы). Некоторые сюитные циклы Куперен составлял по примеру своих предшественников: лютнистов, гамбистов, клавесинистов XVII века – из пьес танцевального характера. Все эти танцы с XVII века и вплоть до баховского времени постоянно входили в состав инструментальной сюиты.

Такова была первая часть сюиты для виолы да гамба и *bassocontinio* Ф. Куперена.

Виола да гамба – старинный смычковый инструмент, по диапазону и технике игры близкий виолончели, но с более мягким, несколько приглушенным тембром. В отличие от виолончели виола да гамба имела шесть струн: re^2 - la^1 – mi^1 - do^1 -Соль-Ре [2, с. 109].

Во времена Куперена виола да гамба пользовалась огромной популярностью как в роли сольного, так и ансамблевого инструмента. В тех случаях, когда она звучала в сопровождении клавесина, партия аккомпанемента обычно в нотах полностью не фиксировалась. Композитор выписывал только линию баса, а остальные голоса обозначал с помощью цифр.

Такой способ сопровождения получил название цифрованного баса и *bassocontinio* (непрерывный бас). Обычно басовый голос удваивался каким-нибудь низким струнным или духовым инструментом. Таким образом, партию *bassocontinio* исполняли два музыканта.

С иной, специфически французской жанровой трактовкой мы встречаемся во второй сюите. Здесь нет танцевальных частей. После импровизационной прелюдии и полифонической фугетты следуют две пьесы программного названия: «*Pompe funebre*» («Торжественное погребение») и

«LaChemiseBlanche» («Белая рубашка»). Такого рода миниатюры чрезвычайно характерны для Куперена. В его клавесинных «ordes» мы встречаем, например, пьесы – портреты, («Любимая», «Единственная», «Пленительная», «Монашенки», «Принцесса де Сане», Вязальщицы»; пейзажи («Сады в лесу», «Рождающиеся лилии», «Тростники»); жанровые сценки в духе Ватто («Французские фолии, или домино»). Сам композитор писал: «При сочинении этих пьес я всегда имел в виду определенный сюжет, который мне подсказывали разные обстоятельства, так что названия пьес соответствуют моим намерениям». Особенно интересна миниатюра «Rotrefunebre». Своей нежной и в то же время скорбной лирикой она напоминает одно из самых своеобразных произведений Куперена – «Lemonsdefunebre» на текст Плача Иеремии» [5, с. 108].

В этой пьесе раскрывается Куперен – лирик, чуждый внешней аффектации, предпочитавший сочинять «...пьесы нежные, основанные на чувстве ...то, что трогает, нежели то, что поражает» [6, с. 111].

Творчество Франсуа Куперена может, бесспорно, считаться наиболее талантливым и последовательным выражением стиля рококо в музыке. Этот стиль, тяготеющий к миниатюре, камерности, интимности, отразился главным образом в инструментальной музыке, в первую очередь в произведениях для клавесина, смычковых инструментов и камерных ансамблей. Наследие Куперена составляет двенадцать томов: четыре тома клавесинной, столько же камерной, ансамблевой музыки, два тома вокальной музыки, один – органной и один том теоретических работ. В отличие от клавесинных пьес произведениям камерной музыки повезло в меньшей степени. Только сейчас, в наше время ее заново открывают исполнители. Камерные сочинения Ф. Куперена объединены в циклы, так называемые концерты, либо сонаты.

Форма сонаты у Куперена приближается к типу многочастного Concerto grosso, распространенного у итальянских композиторов. Почти все камерные сочинения, миниатюры для клавесина обозначены программными заголовками. Но в то же время нужно иметь в виду условность этих названий, и не следует

отождествлять присущую им программность с живописностью, а тем более с иллюстративностью.

Для Франсуа Куперена облюбованный им образ – своего рода побудительный мотив, дающий импульс творческой фантазии.

Франсуа Куперен (1668-1733) родился в очень известной семье музыкантов. Его дядя Луи Куперен был учеником знаменитого Ш. Шамбоньера, работал церковным органистом в церкви Сен-Жерве, был автором многочисленных пьес для клавесина и органа. Теоретики говорят, что Луи Куперен внес значительный вклад в развитие формы рондо. В семье Куперенов было два брата: Франсуа – старший и Шарль (1638-1679). Шарль Куперен – известный органист, клавесинист, педагог. Он был отцом и учителем Франсуа Куперена-младшего. Но и после жизни Франсуа Куперена-младшего семья Куперенов давала Франции выдающихся деятелей в мире музыки. У Франсуа Куперена-старшего была дочь – знаменитая певица Маргарита-Луиза (годы ее жизни 1676-1728). А у Ф. Куперена-младшего родилась дочь Маргарита-Антуанетта, которая прославилась как клавесинистка. После смерти Куперена Великого, так называли Франсуа-младшего, в Сен-Жерве должность придворного композитора, органиста передавалась сыновьям: Пьеру Луи (1755-1789), Жерве Франсуа (1759-1826) и многочисленным их потомкам.

Но вернемся к Франсуа Куперену Великому. Музыке Куперена-младшего поначалу учил отец (Шарль), но тот прожил недолго, и воспитание мальчика продолжил Ж.-Д. Томелен, который был ему учителем и наставником, относясь к нему по-отечески, с большой сердечностью. Именно этот человек оказался для него маяком в жизни. Он сыграл существеннейшую роль в формировании его как личности и как художника. Согласно обычаям Сен-Жерве, церковный совет постановил, что Франсуа-младший унаследует со временем должность органиста. И вот этот день настал, в 1685 году Франсуа-младший в семнадцатилетнем возрасте получил по праву должность органиста в церкви Сен-Жерве, в которой когда-то работал его родной отец.

Не оставив органной скамьи в Сен-Жерве, он по конкурсу был принят в качестве придворного музыканта Людовика XVI (1693г.). Долгие годы он

обучал игре на клавесине принцесс и дофинов, а также играл в камерном ансамбле, сочинял музыку для клавесина, органа. Очень рано начав карьеру придворного музыканта, приблизившись ко двору, окунувшись в суматоху королевского дворца, тем не менее он долгое время не мог сделать блистательной карьеры. Это объяснялось рядом причин: во-первых, французов преимущественно поглощал оперный театр, сочинять для которого у Куперена не было никакой надобности; во-вторых, он больше тяготел к камерному стилю, инструментальной музыке; в-третьих, свойства Куперена, человека сдержанного, скромного в своих внешних проявлениях, никак не соотносились с суматошной и праздной жизнью королевского двора. Конечно же, пресса того времени упоминала о нем, но французская знать, ценившая его, все же не осыпала почестями и привилегиями.

Франсуа Куперен был натурой сложной, своеобразной, подчас чересчур застенчивой. По-особому оригинальным и самобытным был его дебют на композиторском поприще. В 1690 году появились две органнeе мессы: «Монастырская» и «Торжественная». Эти сочинения сопровождались церковными богослужениями с конкретными обращениями к традиционным григорианским хоралам. В это же время в Европе заметна все возрастающая тенденция к обмирщению духовной музыки, которая, соприкоснувшись с французской клавесинной стилистикой, заимствовала у нее танцевальность, орнаментику, ритмику, т.е. произошло взаимное проникновение и обогащение [6, с. 32]. Два этих духовных сочинения были приняты в Париже «на ура».

Есть также другой факт биографии Франсуа Куперена. Всем известно, как французы любят новации и модные детали. В те времена приветствовалось все итальянское. Франсуа Куперен случайно познакомился с произведениями А. Корелли, в частности, с его трио - сонатой.

На свой страх и риск он написал сонату и выдал ее за опус родственника, якобы приславшего ему ноты из-за границы. Произведение понравилось. Сонату приняли с «жадностью», как сам Куперен писал в своих воспоминаниях, конечно же, это ему прибавило уверенности, веры в свои силы. И он стал писать,

предлагать на вечерах и балах все новые и новые произведения. И потом, уже будучи маститым музыкантом, он с гордостью рассматривал свои сочинения, не находя в них изъянов, что-то лишь чуть- чуть подправляя, включая их в свои сюиты в качестве прелюдий или интродукций. Словом, Куперен с успехом адаптировал чужеземный опыт, применяя его на практике, он совершил качественный и действенный скачок в своей карьере. Впоследствии Куперен не раз обращался к творчеству великих итальянцев, коими были А. Вивальди, А. Корелли, Т. Альбини, черпая для себя силы и делая выводы.

Трио-соната конца XVIIв. – начала XVIIIв., особенно итальянская, отличалась совершенной формой, вбирающей в себя отшлифованные временем полифонические, сюитно-танцевальные традиции, черты зарождающихся новых гомофонных жанров. Трио-соната явилась ранним этапом процесса становления европейского классического «чистого инструментализма» – началом нового витка эмансипации инструментальной музыки от непосредственной опоры на слово, движение танца, театральное действие [1, с. 84].

Трио-соната оказала влияние на становление формы, рождение *concerto-grosso*, в особенности в творчестве А. Вивальди (начало XVIII века), на рождение сонатно-симфонического цикла, камерной музыки. У молодого Ф. Куперена достижения итальянцев вызывали неподдельный творческий интерес, порой он даже пытался им в хорошем смысле слова подражать. Неслучайно в его творчестве (соната *chiesa*) старосонатный цикл получил развитие и понимание. Как и многие, Куперен считал, что старосонатный цикл имел гораздо большие возможности, чем сюита, в нем он находил «эмансипированное» художественное обобщение [2, с. 81].

Соната *chiesa* писалась для двух скрипок и *bassocontinuo*. Подобные трио-сонаты он назвал так: «Ясновидящая», «Астрейя», «Великолепная», «Султанша». В последней он использовал четыре скрипки и *bassocontinuo*. В ранних трио-сонатах появились черты, как говорила известный искусствовед Брянцева В.Н., «...не столько итальянской ариозности, сколько лирики во французском духе, напоминающей оперные черты Люлли, его великого предшественника. Части

трио-сонат, где есть лирика, чаще всего сдержанные, написанные в манере «airstendres», т.е. эмоционально нежные, лиричные» [6, с. 120].

В начале XVIII века, в первые его два десятилетия в Италии А. Корелли создавал *concerto-grosso*, но Ф.Куперен оказался более консервативным композитором. Он продолжал писать трио-сонаты, сюиты и, конечно же, клавесинные миниатюры. До Куперена-младшего Луи Куперен, Ш. Шамбоньер, Д. Англебер, Ф. Лебег пробовали писать программную музыку, но это не закрепилось в качестве установившегося русла в клавесинном искусстве.

Именно Франсуа Куперен стал основателем французской клавесинной сюиты, хотя его можно считать также и наследником исконной французской традиции, создателем программной танцевальной музыки. Достаточно вспомнить XV век – время создания красивейшей бургундской рукописной коллекции, насчитывающей 60 старинных танцев, («bassesdances»). Поздно, только в сорокапятилетнем возрасте Ф. Куперен издает свой первый сборник, состоящий из 72 пьес, эти пьесы он писал всю жизнь [5, с. 151].

Ф. Куперен в предисловии к одному из своих сборников пишет следующее: «Сочиняя все эти пьесы, я всегда имел определенный объект: его мне представляли определенные обстоятельства, таким образом, наименования соответствуют моим замыслам; да избавят меня от объяснений на этот счет; однако поскольку среди этих наименований есть такие, которые как бы мне льстят, стоит предупредить, что носящие их пьесы – своего рода портреты, которые находили довольно похожими при звучании под моими пальцами, и что большая часть этих лестных наименований дана скорее очаровательным оригиналам, который я хотел представить, чем сделанной мной, его копии». Здесь есть портретные пьесы: «Августейшая», «Мадмуазель Шарлотта», «LaLogiviere» (фамилия Ложивье), «LaGamier» (супруга известного органиста Гарнье), «LaVillers». Портретные пьесы связаны с женскими очаровательными именами: «Babet», «La Mimi», «La Nanettte», «La Manon», «La Tendre Fanchon», «Angelique», «Lafleurie Nanette», «Lasoeur Monique».

Большинство пьес отражают какую-то отличительную черту характера оригинала, например, «Волшебница», «Обольстительница», «Проворная», «Шутница», «Скорбная», «Трудолюбивая», «Сладострастная», «Вкрадчивая», «Опасная», «Сумрачная», «Недотрога».

В сборник входят пьесы с женскими именами мифологических персонажей (богинь): «Диана», «Терпсихора», «Флора».

Есть миниатюры с групповыми женскими портретами: «Паломницы», «Сборщицы винограда», «Жены провансальских матросов», «Молодые монашенки». Фигурируют групповые зарисовки мифологических существ «Сильваны»; нереальных (нечеловеческих персонажей) – «Пчелки», «Бабочки», «Амфибия».

Среди пьес данного сборника можно встретить ряд лирически настроений (миниатюр): «Les Sentimens»; «Счастливые мысли» (Les Ideeheureuses); «Сожаления» (Les Regrets), встречаются названия пьес, связанные с предметами: «Шпингалет» (L'Espagnolete), «Колокольчики» (Les Timbres), «Маленькие шкатулки» (Les Petites Chremieres de Bagnolet), «Молоточки» (Le Tic- Toe- Choc, ou Les Maillotins), «Маленькие ветряные мельницы» (Les Peti: Moulinsa Vent).

Поначалу исследователи творчества Куперена Великого следовали такой версии: композитор накопил ряд пьес, которые никогда не издавались, вот он и решил их объединить в Первый сборник, состоящий из 5 больших сюит, где получилось при компоновке пьес произвольное объединение. Но такой вывод напрашивается лишь при беглом знакомстве с этими опусами. Ф. Куперен прекрасно изучил творчество предшественников: Лебега, Шамбоньера, Муффата. Например, от Лебега и Муффата он взял принцип ввода в минорную сюиту обязательной пьесы мажорного плана и наоборот. От того же Лебега взял принцип компоновки частей в сюитах танцевального характера: как и любая сюита того времени, у Куперена цикл начинается с Аллеманды, Куранты, Сарабанды, заканчивалось все Жигой; только танцы имеют свое конкретное название. Пьес с программным заголовком в сборнике гораздо больше, чем пьес с названиями (танцев), соотношение примерно такое: 54 к 18 [4, с. 81].

В подтверждение этих слов можно привести примеры: всем известная «Августейшая» («L'Auguste») написана в жанре аллеманды; «LaFavorite» по жанру напоминает чакону; «Величественная» (La Majestueuse) – сарабанду; «Скорбная» (La Lugubre) – сарабанду; «La Marchede Grisvetus» (Марш одетых в серое) – марш; «Вакхические увеселения» («Enjoyemens Bachiques») – бурре; «Провансальские матроски» («Les Matelotes Provencales» – ригодон; – «Милордина» – жигу, «La Villers» (супруга Кристофа – Александра Пайо-Вилье, покровителя Куперена) – паспье (танец, близкий к менуэту и исполнявшийся быстрее, чем менуэт, на 3/8); «Вкрадчивая» (La Pateline) – паспье; «Озорница» («LaLutine») – жигу; «Нанет» – бурре; «Сильвины» («LesSilvains») – жигу; «Manon» – жигу; «Bourbonnoise» (Мадмуазель Бурбон) – типичный по стилю гавот; «Флорентинка» – итальянскую жигу. Из ряда перечисленных пьес можно сделать следующий вывод: имеет место не образная характеристика через жанр, а наоборот, чаще всего программная характеристика танцевального жанра.

Известный музыковед В.Н. Брянцева в книге «Французские клавесинисты» пишет о том, что, направляя наше внимание на программность в музыке Куперена, мы должны прежде всего относиться к такому явлению чрезвычайно деликатно и условно. А именно: заголовки ряда пьес, некогда хорошо понятные, в той придворной среде, где жил и творил Куперен, нам не всегда понятны и ясны в своем соотношении с музыкой, поскольку сведений об отличительных оригиналах того времени, о придворных особах практически не сохранилось (имеются в виду именные портреты). Но на помощь иногда приходят ремарки в нотном тексте самого маэстро, где он как бы уточняет свои замыслы и свои программные намерения. Так, например, в «Сильванах» он использует ремарку «majestu eu sement, sans lenteur» – (движение марша); в «Бабочках» – «tres legerement» – предельно легко; «LaLutine» («Озорница») – ремарка – «Vivement» – живо, энергично, напористо; «Вкрадчивая» – стоит ремарка – «Affectuesement» (любовно, сердечно); «Бабэ» дает ремарку – «Nachalamment» (небрежно, лениво, равнодушно); «Волны» («LesOndes») –

авторское указание *gracieu sement sans lenteur* (нежно, мягко, грациозно, не замедляя); «La Bandoline» (Душистая вода) – *legerement, sans vitesse* (легко, подвижно, но не скоро); «La Favorite» («Любимая») – приводит такие балетные штрихи для обрисовки своей Музы – *Moderement, enmarque*; «L'Arlequine» (Арлекин) – *grotesquement* (с гротеском); «La Triomphante» – пожелание автора – «*Vivement, et les croche segales*» (подвижно, предельно ритмично и точно); «La Florentine» (Флорентинка) – в начале произведения стоит ремарка автора «*D'une legerete te ndere-*» (с легкостью, нежностью, вслушиваясь); в третьем разделе «La Triomphante» читаем «*Fort gayement*» (хорошо подчеркивая и выделяя) и тут же «*Quoy queles valeurs dudessus nesemblent pascera portera vecelle sdelabasse, il estd'usage de lemarque rainsi*» (Всем желающим исполнить эту пьесу, в левой руке нужно опираться на первую шестнадцатую, обычно ее выделяют и подчеркивают). Составляя пьесы не только по сходным и по контрастным признакам, Куперен смог показать различие в характеристиках музыкальных штрихов [6, с. 117].

Например, для изображения «Бабочек» («*Les papillons*») он использует в клавесинной миниатюре трепетность, порхание красивого оригинала посредством беспрестанного движения мелодии, в которой исходная двухтактовая ячейка по тематике ни разу не повторяется с абсолютной интервальной точностью, что создает трудность в освоении текста и исполнении. Подобная штриховая звукоизобразительность не имеет довлеющего значения, зато вносит настроение душевной взволнованности и хрупкости образа. В «Будильнике» (*Le Reveil – Matin*) Франсуа Куперен рисует атмосферу пробуждения ото сна, раннее утро. В пьесе есть моменты звукоподражания: завод часового механизма, монотонное тиканье, негромкий звонок будильника и т.д. В «Распускающихся лилиях» (*Les Lisnaissants*) Куперен звуками изображает очаровательные цветы на воде, их нежные и хрупкие стебельки, хрустальную слезу на лепестке, их плавное, бесшумное покачивание на воде. В «Арлекине» Куперен, рисуя портрет женщины – Арлекина, мастерски использует диссонансы, ритмические формулы, расцвечивая их гармоническими оборотами. Здесь он стремился подчеркнуть

яркий театральный костюм героини, который при каждом ее движении играет пестрыми мазками и красками. Что касается «Щебетания» (*Le Gazouillement*), звуковая мозаика составлена из птичьего гомона – то жалобных, то нежных, то счастливых возгласов.

Куперен в своих пьесах также использует звукоизобразительные штрихи, которые способствуют возникновению и конкретизации того или иного душевного настроения, получается на деле так, что звукоизобразительные элементы удачно психологизируются. Пример: «*Les Rozeaux*» (Тростники). Мелодическая линия с мягкой поступью вверх, а потом вниз рисует тихую зыбь воды, характер мелодии умиротворенный, с оттенком легкой светлой грусти; покачивающиеся гармонические фигуры сплошь заполняют, обволакивают мелодию в течение всей пьесы; нигде не останавливают свое движение, рисуя в музыке то легкие струйки воды, то изменчивую легкую гладь. Написана пьеса в рондальной форме (пятичастной).

Форма рондо сыграла заметную роль в творчестве Франсуа Куперена, она неоднозначно вписалась в его творческий процесс. Известно, что до него Луи Куперен, Шамбоньер использовали форму чаканы – рондо или «*rondeau grave*» при частом сочетании с приемами вариаций на *basso ostinato*. Встречались рондо с одним куплетом, с современной точки зрения это простая трехчастная форма, но ее французы называли рондо от слова круг (фр. *ronde*).

По мнению многих исследователей и исполнителей музыки эпохи рококо, произведения Франсуа Куперена-младшего являются вершиной клавесинного искусства и по сути исторической хроникой Франции времен правления Людовика XV.

В книге «Французский клавесинизм» Н.В. Брянцева отмечает, что Ф. Куперен в своем творчестве занял позицию подчас ироничного наблюдателя со стороны, отразив мир сквозь призму уменьшительного стекла» приемами весьма сугубо камерного письма [1, с. 335].

До сих пор бытует мнение и представление о музыке Ф. Куперена как о специфическом искусстве инструментальной миниатюры, искусстве красивом и

изящном, но неглубоком, незначительном по тематике и по преимуществу развлекательном. Это суждение скорее всего результат весьма поверхностного знакомства с творческим наследием французского мастера.

По утверждению Ванды Ландовской – блестящего знатока и интерпретатора клавесинной музыки Куперена, современники композитора находили его музыку «глубокомысленной». Не говоря уже о народных корнях, питающих искусство Куперена, в нем сквозь оболочку «галантного стиля» явственно проступают такие черты, как мудрый рационализм, психологическая углубленность, живой юмор. Даже пресловутая чувствительность, как считал Куперен, должна быть правильно понята как форма самовыражения личности.

Список использованной литературы

1. Брянцева В.Н. Французский клавесинизм. – М.: Композитор, 2000.
2. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. – М.: Музгиз, 1934.
3. Валери П. Об искусстве. – М.: Советский композитор, 1976.
4. Ландовска В. О музыке. – М.: Музыка, 1991.
5. Ландовска В. Старинная музыка. – М.: Логос, 1913.
6. Dufoureq N . Le Clavecin. – Paris, 1967.

References

1. Bryantseva, V. N. French clavecinist. – Moscow: Composer, 2000.
2. Buken E. music of the Rococo and classicism. – Moscow: Muzgiz, 1934.
3. Valerie P. on art. – Moscow: Soviet composer, 1976.
4. Landowska V. Of music. – Moscow: Music, 1991.
5. Landowska V. Old music. – Moscow: Logos, 1913.
6. Dufoureq N . Le Clavecin. – Paris, 1967.

УДК 7.097

ФУНКЦИИ ТИШИНЫ КАК СРЕДСТВА ЗВУКОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

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

© Шумов М.В.

Аннотация. В статье рассматривается тишина как средство звуковой выразительности, выделяются функции тишины в кинематографе – атмосферность тишины, символика и образность тишины, субъективное восприятие окружающего мира, а также приводятся примеры тишины как средства звуковой выразительности из отечественного и зарубежного кинематографа.

Ключевые слова: Средства звуковой выразительности, функции тишины, тишина, атмосферность тишины, символика и образность тишины, субъективное восприятие окружающего мира.

THE FUNCTIONS OF SILENCE AS A MEANS OF SOUND EXPRESSION

Shumov Maksim Vladimirovich

senior lecturer of the Department of film, photo, video,

Of the «Omsk state University

named after F. M. Dostoevsky»,

Russia, Omsk.

e-mail: mvshumov@mail.ru

Abstract. The article considers silence as a means of sound expressiveness, highlights the functions of silence in the cinema – the atmospheric silence, the symbolism and imagery of silence, the subjective perception of the world, and provides examples of silence as a means of sound expressiveness of domestic and foreign cinema.

Key words: means of sound expressiveness, functions of silence, silence, atmospheric silence, symbolism and imagery of silence, subjective perception of the world.

«Тишина – отсутствие каких-либо звуков, то есть акустических раздражителей органа слуха человека» [1, с. 115].

Ошибочно считать, что тишина – это полное отсутствие всех звуков в звукозрительной фразе. Авторами произведения сознательно отсекаются лишь самые главные звуки – те, отсутствие которых будет создавать сильнейшее эмоциональное воздействие на эпизод.

Тишина – это пространство, в котором не отсутствуют звуковые элементы, а наоборот, присутствуют, но мы их по задумке автора не слышим. Именно поэтому при просмотре фильма нам легко считать эмоциональный настрой эпизода. Тишиной в эпизоде режиссер как бы ставит тире между двумя кадрами для осмысления идеи истории. И вот задача этого «тире» - не разрушить архитектурное построение истории, а, наоборот, связать, создавая зачастую более сильную эмоциональную атмосферу, чем другие средства звуковой выразительности: речь, музыка, шумы.

Тишина, взаимодействуя со многими звуковыми элементами эпизода, обладает многочисленными выразительными функциями.

Из всего ряда функций выделим три, по мнению автора, наиболее важные:

1. Атмосферность тишины;
2. Символика и образность тишины;
3. Субъективное восприятие окружающего мира.

Атмосферность тишины

Полное или частичное отсутствие звуков наделяет кинокадр спокойствием, умиротворением, задумчивостью, лирикой. Обычно эта тишина присутствует в пейзажных эпизодах. Так, очень часто подобную

тишину в своих лирических картинах использует режиссер Эльдар Рязанов. Например, в фильме «Жестокий романс» тишиной наделены кадры туманной Волги, осенние пейзажи усадьбы Огудаловых. Режиссер в этих эпизодах отказывается от музыки и навязчивых шумов, растягивая кадры во времени и наделяя их грустной лирикой.

В фильме «Тихие омуты» Эльдар Рязанов с помощью тишины снова наделяет одноименный поселок свободой, безграничностью, легкостью, делая это в противовес суровому городу, в котором герой Александра Абдулова «связан по рукам и ногам» и, кажется, навеки заточен в «каменные джунгли». Перед нами две крайности: глухая деревня на берегу реки, «захлебывающаяся в тишине», и шумный рутинный город, «засасывающий в себя» всех, кто тянется за интересной жизнью. Режиссер, накаляя конфликт внутри главного героя, заставляет его выбрать тишину, спокойствие, свободу, с помощью которых и создает атмосферу нового пристанища героя Абдулова.

В подобной функции выступает тишина в польском фильме «Канал», где после сцен обороны последнего своего участка повстанцы спускаются в канализационные сооружения предместья, чтобы добраться до свободного района - и их внезапно охватывает тишина подземного мира. Контраст с пальбой на поверхности земли весьма красноречив, так же, как и контраст между царящим внизу мраком и резким светом сцен боя. Через некоторое время эта тишина нарушается едва слышными высокими нереальными звуками, которые подчеркивают безмолвие подземных ходов. Здесь тишина служит главной темой эпизода и подчеркивается минимальными звуковыми явлениями, как это бывает часто в действительной жизни: мы воспринимаем тишину именно благодаря тому, что слышим слабые звуки, которые в обычной обстановке не доходят до нашего восприятия. Здесь тишина в первую очередь служит для характеристики окружающего мира.

Нельзя сказать, что для кино тишина - явление уникальное или редкое. Однако тишина – «сильнейшее оружие» в арсенале режиссера. Включая тишину в историю, режиссер как бы вызывает зрителя на бой, провоцируя его

и заставляя испытывать сильные эмоции. Умелое использование тишины в фильме помогает зрителю погрузиться в атмосферу, раскрыть характер героев и понять главную мысль произведения.

Символика и образность тишины

Хороший режиссер всегда мыслит символами и образами. Ему не обязательно показывать на экране смерть человека, чтобы сказать зрителю, что герой умер. Можно это сделать многими художественными средствами выразительности, в том числе и тишиной.

Так, в фильме Андрея Тарковского «Сталкер» «Зона» практически не произносит звуков. Здесь не поют птицы, не стрекочут кузнечики, не слышно животных. Зона мертва. И этот образ смерти режиссер показывает зрителю с помощью тишины.

В фильме Валерия Тодоровского «Страна глухих» в последней сцене для героини Чулпан Хаматовой после сильного эмоционального потрясения мгновенно пропадают все звуки: она не слышит шумы выстрелов, крики ее подруги, сигналы милицейских машин – в ее голове лишь шум моря, образ обетованной «страны глухих», в которую она со своей подругой, взявшись за руки, убегают под финальный саундтрек фильма.

В фильме «Мы из будущего» в эпизоде, когда должна погибнуть санитарка, Борман закрывает часы рукой, чтобы не видеть обратный отсчет до ее гибели и не слышать тиканье часов. В этот момент герой оказывается вне времени: нет выстрелов, взрывов, крика солдат – нет войны. Есть только страх, который тишина усиливает и нагнетает. Тишина – символ страха.

Образы и символы, создаваемые режиссером в фильме, многогранны и уникальны. Образность тишины как средства помогают зрителю понять характер героев и главную мысль произведения. Включая тишину в историю, режиссер как бы вызывает зрителя на бой, провоцируя его и заставляя испытывать сильные эмоции.

Субъективное восприятие окружающего мира

В некоторых обстоятельствах случается так, что по своей воле либо неосознанно человек абстрагируется от окружающего его мира, переставая воспринимать звуковую информацию.

Например, в фильме «Страна глухих» главная героиня вследствие шока полностью перестает слышать, т.е. мир для нее открывается в новом, искаженном варианте. Искраженном для нас, зрителей, которые воспринимают звуковую информацию, а для нее - субъективным, открывающим новые порталы для получения информации.

Или в фильме «Мы из будущего» главный герой в сцене гибели санитарки сознательно абстрагируется от звуков войны и тиканья часов, чтобы не слышать приближающуюся гибель его возлюбленной. Он зажимает рукой часы, которые ведут обратный отсчет смерти девушки. И вот тишина. Нет войны, нет отсчета, нет смерти.

В фильме «Прогулка по старому городу» в тот момент, когда сидящая в классе девочка заинтересовалась происходящим за окном, она перестала слышать звучащие в классе упражнения на скрипке. Произошло это неосознанно, но вследствие этого девочка на некоторое время для себя стала познавать субъективную картину мира. Тишина представляет здесь не объективное состояние изображаемого мира, а выключение из сознания ребенка звуковых явлений, не интересных для него в этот момент.

В такой же функции, на сей раз с трагическим значением, выступает тишина в той сцене фильма о Сметане, где композитор теряет слух. Здесь тоже безмолвие представляет собой тишину, субъективно ощущаемую героем фильма.

Другим примером того, как связанная с крайним испугом тишина, субъективно переживаемая героем, отмечает кульминационную точку, служит сцена из японского фильма «Дети Хиросимы». Учитель возвращается через много лет в Хиросиму и вспоминает момент взрыва атомной бомбы. Тиканье часов, которое становится все громче и громче и как бы отмеряет последние секунды жизни, предшествует взрыву бомбы. Самый взрыв совершается в

полной тишине, по экрану пробегает лишь яркая молния. Затем, все еще в тишине, мы видим испепеленный цветок, птиц, камнем падающих на землю, неподвижные, лишенные кожи лица людей - и только после этого раздается мощный хор полных ужаса человеческих голосов.

Субъективное восприятие окружающего мира как художественный прием использования тишины дает возможность режиссеру разговаривать со зрителем на новом языке. Включая тишину в историю, режиссер как бы вызывает зрителя на бой, провоцируя его и заставляя испытывать сильные эмоции.

Список используемой литературы

1. Тишина, Современный толковый словарь русского языка. Т. Ф. Ефремова. – 2000.
2. Воскресенская И.Н., Звуковое решение фильма. – М: Искусство. – 1978. – 127 с.

Referenses

1. Silence, modern dictionary of the Russian language. T. F. Efremova. - 2000.
2. Voskresenskaya I. N., Sound solution of the film. – M: Art. - 1978. - 127 p.

ФИЛОЛОГИЯ

СИНКРЕТИЗМ И ПРОБЛЕМЫ САМОБЫТНОСТИ В НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Быкова Наталья Ивановна

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

© Быкова Н.И.

Аннотация. В статье рассматриваются несколько аспектов романа известного бразильского писателя Жоржи Амаду «Исчезновение святой». Произведение представляет интерес с точки зрения осмысления национальных и межнациональных традиций в аспекте синкретизма культур и национальной самобытности.

Ключевые слова: мировая литература, Жоржи Амаду, бразильские культы, синкретизм, национальные традиции.

SYNCRETISM AND PROBLEMS OF IDENTITY IN NATIONAL LITERATURE

Bykova Natalia Ivanovna

candidate of pedagogical sciences,
Head of the Department of Cinema, Photography, Video Creation
FGBOU VO "Omsk State University
them FM Dostoevsky ",
Russia, Omsk.
e-mail: bukovani@mail.ru

Abstract. The article discusses several aspects of the novel The Disappearance of the Holy by the famous Brazilian writer Jorge Amadou. The work is of interest from the

point of view of understanding national and international traditions in the aspect of cultural syncretism and national identity.

Keywords: world literature, Jorge Amado, Brazilian cults, syncretism, national traditions.

Знакомство с мировой литературой - процесс необходимый не только для расширения представлений о современном мире, но и для углубления знаний о собственной национальной культуре и переосмысления отношения к культурам других народов. Очень важен для интеллектуального развития любого человека опыт осмысления национальных и межнациональных традиций,

Только понимание национальных особенностей культур разных народов позволяет в полной мере осмыслить собственную национальную самобытность.

В мировой литературе XX-XXI в.в. создано много произведений, задача которых рассказать читателю не о достижениях современной цивилизации, а погрузить его в мир древней культуры, национальных традиций, веками сложившихся условий быта.

Знакомство с такими произведениями позволяет переосмыслить исторически сложившуюся систему ценностей, осознать с точки зрения современного представления о мире национальную специфику, задуматься об интернациональных связях, провести параллели между культурами, увидеть общее и особенное.

Интересным примером может служить роман известного бразильского писателя Жоржи Амаду «Исчезновение святой». Действие происходит в Бразилии. Место действия - Байя, это расположенный в восточной части Бразильского плоскогорья штат. В настоящее время это экономический центр на Северо-востоке. Своеобразие данного места заключается в том, что наряду с достаточно высоким для Южной Америки уровнем жизни, здесь сохранились и почитаются по настоящий день древние религиозные культы, такие как кандомбле и макумба. Красивейшее место, где, по словам Жоржи Амаду, такое множество богов и сверхъестественных явлений, что чудесам можно счет

потерять, на них уже не обращают внимания, они входят в обиход, становятся частью жизни современного человека.

В условиях сложных межнациональных взаимоотношений и межэтнических конфликтов знакомство с такими произведениями, как роман «Исчезновение святой», необходимо для осознания ценности нашего исторического прошлого. Это образец того как люди, сохраняя национальную самобытность и национальный менталитет, могут быть толерантны по отношению представителям иных религиозных и национальных меньшинств.

Уникальная самобытность бразильской культуры в синкретизме, в слиянии европейской, индейской и африканской традиций. Читая роман, мы понимаем, что это единение происходило веками в трудной борьбе и в не менее трудной борьбе происходит до сих пор в душах многих героев романа, на страницах которого сошлись лицом к лицу непримиримые враги: фанатизм и терпимость, предрассудок и разумение, расизм и метисация, тирания и свобода.

Во многих странах и континентах эта борьба сегодня - причина не просто мелких конфликтов, а серьезных, не прекращающихся годами и десятилетиями столкновений, ежедневных, приводящих, как мы помним из истории последних десятилетий, к огромному количеству жертв.

Жоржи Амаду рассказывает читателю небольшую историю о том, как на выставку Религиозного Искусства в музей города Байя привезли деревянную статую Святой Варвары Громоносицы, созданную в середине XVIII века.

Удивительная метаморфоза происходит не только в сознании жителей многонациональной страны, но и на страницах романа. Привезенная статуя вдруг стала расти и превратилась в живое существо, в темнокожую красавицу. Весь ее облик напоминал известную в афробразильянской мифологии покровительницу ветров и бурь – Иансан.

Вместе с героями произведения читатель оказывается на террейро, в месте, где происходит служение афробразильянским культам: кандобле или макумба. «В одеждах цвета сумерек, с вечерней звездой во лбу явилась на террейро Ойа, и зеленой свежестью моря веяло от эбеновых грудей. Ее не ждали, но приход богини не вызвал замешательства – только громче загудели барабаны – атабаке

и до земли склонились, приветствуя ее, жрицы и жрецы. По дороге на празднество собрала она все несправедливости, все дурные дела и несла их под мышкой. В правой руке держала богиня сноп молний» [1, с. 15].

В многонациональных странах, таких как Бразилия, по мнению автора, все слито и смешано воедино и никому не под силу отличить порок от добродетели, так же как невозможно провести грань между сном и явью, между правдой и ложью, между реальностью и вымыслом. На земле Байя творятся чудеса, потому что люди готовы их принять, потому что верят в возможность превращения католической святой в мулатку, Богиню местного культа.

Рисуя галерею персонажей, автор многократно подчеркивает очень важную для него мысль: наиболее счастливыми являются герои, в которых гармонично уживаются африканские и европейские традиции.

Конфликты же возникают там, где появляется стремление искусственно создать грань между высшими и низкими культурами, между высшими и низшими расами. У людей такого типа город Байя воспринимается как красивый город, в котором живут полукровки – идолопоклонники, не ведающие об иерархии рас и культур, о превосходстве западной культуры, глумящиеся над законом и Священным писанием и на ложе греховной любви, смешивающие воедино разную кровь и разных богов. Поэтому долгое время в Бразилии пытались освободить храмовый праздник от элементов варварства, от фетишей и африканских обрядов.

Православную Святую Варвару Громоносицу с пучками молний принимают с приветствиями, потому что в синкретическом сознании жителей Бразилии она соответствует богине ветров и бурь. Святая, превратившаяся в негритянку, оказывается на перилах балюстрады, окидывает взглядом бескрайнее море и как бы приветствует всех. Ослепительное, сияющее утро сменяется грозой. Грянул гром, небо заволокли тяжкие, плотные тучи, и оно налилось лиловыми цветами точь-в-точь как камни в браслетах и ожерельях богини.

Африканская покровительница ветров и бурь и Варвара Громоносица слились воедино. Конечно же, не все жители воспринимают образ единым.

Рьяные христиане видят именно богиню Варвару Громоносицу, а герои, в жилах которых течет смешанная или африканская кровь, - только богиню Иансан. Например. Сестра Эуниция в монастыре Непорочного Зачатия, услышав звонок, приоткрыла окошечко, всмотрелась, узнала Святую Варвару, и, улыбнувшись, открыла дверь.

Однако другая героиня, Манела, выходя из монастыря, видит уже красавицу негритянку в ярких одеждах, которая, улыбнувшись, протягивает ей амулет.

Произведение написано великолепным языком, в тексте звучат старинные песни, рассказываются легенды, упоминаются национальные пословицы (например, «Задом наперед только краб ходит», «Не ряса монаха делает»). Здесь и Боги, и бесы. Все резвятся и играют, и читатель понимает, что все они могут сосуществовать вместе. Грозный африканский бес Эшу может подразнить священнослужителя.

Перед читателем поет и пляшет бразильский карнавал, атмосфера народного праздника, неслыханные ритмы, соло на беримбау, гул атабаке, круговая самба.

В борьбе культур наиболее непримиримую позицию занимает европейская, поэтому симпатии автора на стороне африканской. «В этих убогих храмах, которые еще совсем недавно были под запретом, хранятся истории о неграх – рабах, песни и танцы, сберегается осужденная, приговоренная память народа. А хранительницы культа – много их, и все величественны, прекрасны и мудры – они-то и есть истинные владыки Байи королевы ее и принцессы, матери народа – иаво» [2, с. 178].

Афробразильский культ привлекает автора готовностью принять каждого, терпимостью к инакомыслию, интернационализмом. «Каждый, кто придет на террейро, будь он богатый или бедный, юный или старый, ученый или вовсе безграмотный, каждый, кто придет с миром, сможет принять участие в кандобле,

в этом празднестве, где боги и люди веселятся как равные, где в мелодиях песен, в ритме танцев царит дух всеобщего, вселенского братства» [2, с. 178].

Список использованной литературы

1. Ж.Амаду. Исчезновение святой // Иностранная литература. – 2000. – №1. – С.5-76.
2. Ж.Амаду. Исчезновение святой // Иностранная литература. – 2000. – №2. – С.58-187.

References

1. J. Amadu. The Disappearance of the Holy // Foreign Literature. - 2000. – №1. - С.5-76.
2. J. Amadu. The Disappearance of the Holy // Foreign Literature. - 2000. - №2. - Рр.58-187.

УДК 8.80

СОВРЕМЕННЫЕ РУССКИЕ ФАМИЛИИ, ВКЛЮЧАЮЩИЕ КОРЕНЬ «КРАСН- (БЙ)»

Ермакова Ольга Львовна

доцент кафедры кино-, фото-, видеотворчества,

кандидат филологических наук,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет

им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

e-mail: zknwhl@rambler.ru

© Ермакова О.Л.

Аннотация. В статье рассматриваются современные русские фамилии, включающие корень «красн-» (на материале данных российских абитуриентов 2012-2018 гг.). Дается описание группы русских фамилий, включающих название одного из наиболее часто называемого в современном русском языке цвета - красного, намечается классификация этой группы на формальные

подгруппы. Приводится лингвистический комментарий семантики фамилий указанного типа.

Ключевые слова: Ономастика, антропонимика, русская антропонимическая формула, фамилия, символика цвета.

MODERN RUSSIAN NAMES, THE ENCLOSING ELEMENT «RED»

Ermakova O.L.

associate professor cinema, photo, video,

FGBOU VO «Omsk State University

them F.M. Dostoevsky»,

Russia, Omsk.

e-mail: zknwhl@rambler.ru

Abstract. The article deals with modern Russian surnames, including the root "red" (based on the data of Russian entrants in 2012-2018). A description of the group of Russian surnames, including the name of one of the most frequently called in the modern Russian language color - red, is given, the classification of this group into formal subgroups is outlined. Provided linguistic review of the semantics of the names of the specified type.

Keywords: Onomastics, anthroponymy, Russian anthroponymic formula, the name, the symbolism of colors.

Автором уже опубликовано более двух десятков статей, основанных на материале доступных в интернете личных данных российских абитуриентов 2012-2018 годов. Две из них посвящены подробному исследованию групп современных русских фамилий, включающих самые распространенные названия цветов – белого и черного [3,4]. Мы продолжаем работу в избранном направлении, сосредоточив внимание в данной статье на одном элементе русской антропонимической формулы – фамилиях, образованных от корня КРАСН-.

Как уже указывалось нами [3, с.149], одно из самых авторитетных современных описаний корпуса русских фамилий - монография Б.О. Унбегауна - весьма подробно анализирует фамилии русского происхождения [4, с.146 - 160], не выделяя, однако, в отдельную группу заинтересовавшие нас фамилии, восходящие к названиям цветов. Некоторые единицы упоминаются вскользь в разделе, повествующем о фамилиях, образованных от двухосновных имен, в частности, по модели «прилагательное плюс существительное»: Белобородкин, Синегубкин, Белошапкин... [там же, с.132].

Наши материалы на сегодняшний день содержат гораздо больше современных русских фамилий указанного типа, включающих в себя в качестве одного из корней (или единственного корня) обозначения основных цветов: около 850 единиц (цвета упоминаются в алфавитном порядке):

- белый – 317 фамилий; голубой – 4 фамилии; - желтый – 38 фамилий; - зеленый – 24 фамилии; - красный – 127 фамилий; - серый – 48 фамилий; - синий – 83 фамилии; - черный - 210 фамилий.

Таким образом, наиболее упоминаемыми цветами в современной русской антропонимике, по нашим материалам, являются (в порядке частоты упоминания) белый, черный, красный, синий, серый, желтый, зеленый, голубой.

Приведем отмеченные нами современные русские фамилии, представляющие собой прямые наименования цветов спектра:

Черный Степан Петрович - Черная Екатерина Дмитриевна

Чорная Екатерина Владимировна

Белый Сергей Сергеевич

Серый Сергей Олегович - Серая Татьяна Ивановна

Красный Алексей Сергеевич - Красная Екатерина Сергеевна

Жовтый Ярослав Игоревич

Зеленый Никита Андреевич - Зеленая Дарья Алексеевна

Синяя Дарья Павловна

Весьма любопытен тот факт, что ряд прилагательных, обозначающих цвет, в русском языке может иметь параллельные формы с уменьшительно-

ласкательными суффиксами –оньк-/-еньк. Насколько нам известно, их невозможно адекватно, абсолютно точно перевести на другие языки: белый и беленький, черный и черненький, зеленый и зелененький – разные понятия с четко ощущаемыми носителем языка обертонами значения. Попытки перевести на иностранный язык «красный» и «красненький» обозначаются одним словом «red» по-английски или «rot» по-немецки.

Мы зафиксировали несколько фамилий подобного типа у абитуриентов:

Беленький Владлен Владимирович - Беленькая Алёна Олеговна

Черненький Дмитрий Иванович - Черненькая Зоряна Сергеевна

Серенький Алексей Денисович

Рябенький Денис Олегович - Рябенькая Лилия Владимировна.

Перейдем к более подробному анализу группы фамилий, включающих обозначение красного цвета, стараясь обращать внимание как на семантику, так и на формальное своеобразие фамилий каждой из перечисляемых подгрупп.

Ученый Г.Дойчер справедливо указывает: «На особый статус красного цвета повлияла и культура, ведь ... люди находят названия для вещей, если испытывают потребность говорить о них. Красный наиболее важен культурном отношении» [2, с.118-119].

Приступая к анализу фамилий с корнем «красн- (ый)», обратимся прежде всего к значению этого корня. Приведем фрагменты статьи КРАСНЫЙ из Словаря В.И.Даля [1, с.188-189], в скобках приводя примеры фамилий нашего собрания, в которых актуализируется именно это значение:

- красивый, прекрасный (Красножён Никита Евгеньевич, Красноженов Роман Олегович, Красножонова Кристина Васильевна...);

- по цвету разных оттенков и густоты (Краснобельмова Яна Артёмовна, Красноглазов Денис Юрьевич, Краснощек Олег Андреевич, Краснощекова Евгения Вадимовна, Краснощок Виктория Вадимовна...);

- по фразеологизмам (Краснобаев Михаил Андреевич, Краснослова Мария Сергеевна...);

- с учетом специфического значения слова «красный»

Красноборов Игорь Александрович (красный лес – хвойный)

Краснокутский Алексей Васильевич, Краснокуцкая Дарья Андреевна
(красный кут – парадный, где иконы)

Красномясов Андрей Александрович (красное мясо – дичь)

Красноперов Руслан Александрович (красное перо – заднее брюшное перо
рыбы)...

Можно выделить, рассматривая словообразовательные модели,
следующие подгруппы фамилий с корнем «красн-»:

- включающие один корень+суффикс+окончание (второй и третий
элементы могут как наличествовать, так и отсутствовать в лексеме):

Красенькова Светлана Игоревна

Красикова Елизавета Сергеевна

Красичкова Алиса Васильевна

Красневич Никита Олегович

Краснеева Виктория Александровна

Красненков Станислав Леонидович - Красненкова Марина Львовна

Красненко Григорий Сергеевич

Краснецкова Мария Андреевна

Красник Екатерина Анатольевна

Красников Александр Игоревич - Красникова Валерия Михайловна

Краснихин Сергей Сергеевич

Красницкая Ольга Александровна

Красничкин Алексей Анатольевич

Красничков Александр Юрьевич

Краснов Аким Аркадьевич - Краснова Ксения Федоровна

Красновская Марина Дмитриевна

Краснухина Дарья Дмитриевна

Краснушкина Алина Геннадьевна

Красный Алексей Сергеевич - Красная Екатерина Сергеевна

Краснюкова Юлия Юрьевна

Красняк Роман Эдуардович - Красняк Екатерина Васильевна

Красняков Иван Васильевич

Краснянский Максим Евгеньевич - Краснянская Майя Васильевна

Краснятова Дарья Дмитриевна

Краснящих Александр Сергеевич;

- представляющие собой сложное слово из двух корней:

Краснобай Сергей Вячеславович

Красновид Ксения Евгеньевна

Красногир Дарина Михайловна

Красноголов Данила Алексеевич

Краснопер Станислав Алексеевич - Краснопер Анастасия Дмитриевна

Красношапка Григорий Витальевич

Краснощек Олег Андреевич

Краснощок Виктория Вадимовна;

- представляющие собой сложное слово из двух корней, а также факультативных суффикса и окончания, построенные по модели прилагательное «красный» + существительное:

Краснобаев Михаил Андреевич - Краснобаева Марианна Станиславовна

Краснобаштов Никита Сергеевич

Краснобельмова Яна Артёмовна

Красноборов Игорь Александрович - Красноборова Ксения Михайловна

Краснобородикова Анастасия Андреевна

Краснобородкин Кирилл Сергеевич

Краснобородко Виктория Васильевна

Краснобородько Даниил Александрович - Краснобородько Алина Александровна

Краснобрижев Данила Сергеевич

Краснобрыжая Дарья Евгеньевна

Краснобрыжева Валерия Дмитриевна

Красновидов Вадим Алексеевич

Красноглазов Денис Юрьевич - Красноглазова Дарья Владимировна

Красноголовый Иван Алексеевич

Красногоров Иван Александрович - Красногорова Наталия Михайловна
Красногорский Ян Графович
Красногорцев Александр Алексеевич
Красногрудский Иван Николаевич
Краснодубец Кристина Кирилловна
Краснодымская Елена Сергеевна
Красножён Никита Евгеньевич - Красножен Лариса Евгеньевна
Красноженов Роман Олегович
Красножонова Кристина Васильевна
Краснокутский Алексей Васильевич - Краснокутская Александра Петровна
Краснокуцкая Дарья Андреевна
Краснолобов Макар Эдуардович - Краснолобова Татьяна Сергеевна
Краснолуцкий Валентин Владимирович - Краснолуцкая Анастасия Викторовна
Красномясов Андрей Александрович
Красноносова Ольга Ивановна
Краснопевцев Григорий Алексеевич - Краснопевцева Кристина Сергеевна
Краснопеев Андрей Дмитриевич
Красноперов Руслан Александрович - Красноперова Александра Владимировна
Краснопивцева Дарья Владимировна
Краснопахтов Глеб Эрлингович - Краснопахтова Татьяна Геннадьевна
Краснопольский Алексей Вячеславович
Краснопрошин Никита Максимович
Краснорепова Татьяна Владимировна
Краснорудская Анастасия Игоревна
Красноружев Павел Андреевич
Красноруженко Георгий Алексеевич - Красноруженко Анна Евгеньевна
Красноруцкая Екатерина Ивановна
Краснорядцев Ярослав Вадимович
Красносвободцев Евгений Дмитриевич
Красносельский Евгений Иванович - Красносельская Вероника Валерьевна

Красносельских Дмитрий Викторович
 Красносвободцев Евгений Дмитриевич
 Краснослабодцева Элина Александровна
 Краснослободцев Кирилл Андреевич - Краснослободцева Юлия Алексеевна
 Краснослова Мария Сергеевна
 Красноставская Яна Алексеевна
 Красноусов Денис Владимирович
 Красноухов Иван Вячеславович - Красноухова Алиса Сергеевна
 Красноцветов Михаил Андреевич - Красноцветова Виктория Алексеевна
 Красношеин Илья Александрович
 Красношлыков Никита Сергеевич - Красношлыкова Алина Игоревна
 Красноштанова Анна Николаевна
 Краснощекова Евгения Вадимовна
 Красноярова Татьяна Олеговна
 Красноярский Роман Андреевич
 Краснояружный Александр Александрович
 Краснояружская Ульяна Константиновна.

Автор надеется, что работа станет частью более масштабного исследования корпуса русских фамилий как неотъемлемой части ономастики современного русского языка.

Список использованной литературы

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. - М.: Русский язык, 1978. – т.2.
2. Дойчер Г. Сквозь зеркало языка. – М.: изд-во АСТ, 2018.
3. Ермакова О.Л. Современные русские фамилии, включающие корень «бел-(ый)». // Культурное пространство русского мира. – 2018. - №3(7).- www.omsu.ru/russianworld - С.146-158.
4. Ермакова О.Л. Современные русские фамилии, образованные от названий цветов спектра. // Художественные и образовательные технологии подготовки специалистов в сфере экранных видов искусств. - Выпуск 6. - Межвузовский сборник научных и методических трудов. – Омск: Амфора, 2018.
5. Унбегаун Б.О. Русские фамилии. – М.:Прогресс, 1989.

References

1. Dal VI Explanatory dictionary of the living great Russian language. - Moscow: Russian language, 1978. – vol.2.
2. Deutscher, G. Through the mirror of language. - Moscow: publishing house AST, 2018.
3. Ermakova O. L. Modern Russian surnames, including the root " white (th)". \Cultural space of the Russian world. - 2018. - №3 (7).- www.omsk.ru/russianworld - S. 146-158.
4. Ermakova O. L. Modern Russian surnames formed from the names of the spectrum colors. \ Artistic and educational technologies of training specialists in the field of screen arts. - Issue 6. - Interuniversity collection of scientific and methodical works. - Omsk: Amphora, 2018.
5. Unbegaun B. O., Russian surnames. - M.: Progress, 1989.

УДК 8.80

ТЕМА РАДОСТИ И ПЕЧАЛИ В СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ ФАМИЛИЯХ

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

© Ермакова О.Л.

Аннотация. Статья исследует функционирование в современном узусе лексических единиц, коннотирующих с эмоциями радости и печали как в сфере антропоники (на примере современных русских фамилий), так и в русском фольклоре (на примере жанра пословицы). Приводятся собранные автором языковые материалы, связанные как с семантикой радости, так и с семантикой печали.

Ключевые слова: языковая картина мира, семантика, корень, ономастика, антропонимика, антропонимическая формула, фамилия, фольклор, пословица.

JOY AND SORROW IN MODERN RUSSIAN NAMES

Ermakova O.L.

associate professor cinema, photo, video,

FGBOU VO «Omsk State University

them F.M. Dostoevsky»,

Russia, Omsk.

e-mail: zknwhl@rambler.ru

Abstract. The article investigates the functioning of lexical units in modern usage, connoting with emotions of joy and sorrow both in the sphere of anthroponymy (on the example of modern Russian surnames) and in Russian folklore (on the example of proverbial genre). The author presents the collected language materials related to both the semantics of joy and the semantics of sadness.

Key words: language picture of the world, semantics, root, onomastics, anthroponymy, anthroponymic formula, surname, folklore, proverb.

Понятие «языковая картина мира», как резонно можно предположить, включает в себя множество составляющих. Одним из ключевых понятий для русской языковой картины мира, на наш взгляд, является, на наш взгляд, своеобразное восприятие жизни, связанное с приоритетом вопреки всему эмоций радости. И важнейшим фактором именно подобного - оптимистического, положительного - мировосприятия, является, вероятно, ключевое русское слово «авось», помогающее «не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома» (И.С. Тургенев, стихотворение в прозе «Русский язык», 1882 г.).

Весьма объемны в современном русском языке синонимические ряды с доминантами «РАДОСТЬ» и «ПЕЧАЛЬ»:

Радость – восторг, упоение, ликование, воодушевление, веселье, эйфория, торжество, триумф, восхищение, блаженство, отрада, удовольствие, наслаждение, удовлетворение, утешение, утеха, потеха, забава, услада, нега,

кейф и кайф, энтузиазм, пиршество, ажитация, пыл, ликование, беспечалие, улет... Одним из самых свежих синонимов является междометие «юху!»

Печаль - головная боль; боль; сожаление; беда; страсть; забота; тоска; горе; отчаяние; несчастье; жалость; горечь; беспокойство; мрак; грусть; скука; туга; скорбь; мировая скорбь; огорчение; упадок духа; уныние; соболезнавание; траур; грустное настроение; горесть; томление; минорное настроение; меланхолия; сокрушение; черная меланхолия; прискорбие; юдоль; сплин; унылое состояние; надсада; унылость; горюшко;; ипохондрия; грустинка; затуга; назола; журба; грусть-тоска; печалинка; кручина; печалование ...Наши дни обогатили этот синонимический ряд единицами печалька и пичалька; хнык.. [использованы материалы сайта 4]

Обратимся к такому жанру русского фольклора, как пословица, взяв за доминанту понятия «радость» и «печаль», а также их синонимы. Приведем несколько выразительных пословиц:

От радости и старики молодеют.

Нет лучше веселья, как сердечная радость.

Мешай дело с бездельем, проводи век с весельем.

Веселому жить весело.

Радуйся, веселись, пока ноженьки не свелись.

Веселье делу не помеха.

Веселому и одному не скучно.

Хоть голый, да веселый.

В веселый час и смерть не страшна.

Веселье – от всех бед спасенье.

Веселая голова живет спустя рукава.

Бепечному сон сладок.

Поскольку радость и печаль перемежаются, в ряде пословиц встречаем оба эти понятия:

Ни печали без радости, ни радости без печали.

Радость не вечна, печаль не бесконечна.

От радости кудри выются, а с горя секутся.
Радость горю не попутчик.
Чужой беде не радуйся, своя придет.
Нет розы без шипов, нет радости без печали.
Все видят, как веселюсь, а того не видят, как плачу.
Не к месту печальна, не к добру весела.
Кто весел, а кто и нос повесил.
За весельем горе ходит по пятам.
За морем веселье, да чужое, а у нас горе, да свое.
Что день, то радость, а слез не убывает.
Счастлив бывал, да несчастье в руки поймал.
Не было бы счастья, да несчастье помогло.
Счастье с несчастьем на одних санях ездят.
Своя печаль чужой радости дороже.
Немало пословиц включает сему «ПЕЧАЛЬ»:
Печаль не уморит, а с ног собьет.
Ржа железо ест, а печаль – душу.
Печаль беде не помощник.
С печали голова вровень с плечами.
Не до чужой печали – и своей еще с плеч не скачали.
Беды да печали с ног скачали.
Печаль не уморит, а здоровью повредит.
Беды да печали на почтовых примчали.
Печали на гривну, веселья на грош.
Своя печаль чужой радости дороже.
У каждого свое горе.
Чужое горе не болит.
Горе одолеет, никто не пригреет.
Горе и крушит, и сушит.
Горе не сухарь, слезы не вода – не размочишь.
Горе в лохмотьях, беда нагишом.

Горе горюй, а руками воюй.

Горе только одного рака красит.

В несчастье не унывай, а печаль одолевай.

Не было печали, так черти накачали. [цит. по 3.]

Приведенные материалы свидетельствуют, по нашему мнению, о приблизительно равном внимании фольклора к явлениям, связанным с радостью и печалью, без явных перевесов в сторону оптимизма и пессимизма.

В качестве еще одного материала для исследования семантического поля «РАДОСТЬ-ПЕЧАЛЬ» мы привлекли фамилии современных российских абитуриентов 2012-2018 гг., относящиеся к указанной тематической группе. Часть из приведенных ниже материалов (фамилий абитуриентов) была ранее опубликована в двух статьях автора [1,2]. Это прежде всего, следующие фамилии:

Минор Владислав Сергеевич - Минор Кристина Сергеевна

Мажорин Алексей Павлович

Мажоров Василий Сергеевич - Мажорова Елизавета Николаевна

К тематической группе русских фамилий, обозначающих положительные эмоции, отнесем в первую очередь те, что соотносятся с корнем РАД-:

Рада Артем Олегович

Радаев Александр Павлович - Радаева Римма Николаевна

Радайкина Татьяна Павловна

Радванский Андрей Геннадьевич

Радик Леонид Михайлович

Радица Полина Владимировна

Радич Ярослав Юрьевич

Радишевская Полина Сергеевна

Радов Алексей Александрович - Радова Мария Ильинична

Радовец Алла Дмитриевна

Радовицкая Анна Сергеевна

Радовский Святослав Сергеевич

Радостев Степан Борисович - Радостева Анастасия Сергеевна

Радостин Владимир Дмитриевич - Радостина Полина Аркадьевна

Радостнов Леонид Владимирович

Радочин Сергей Викторович

Радочинская Анжела Жановна

Радощнова Дарья Вячеславовна

Радуйко Аделина Милановна

Радунин Александр Вячеславович

Радунцев Константин Викторович

Радущинская Александра Ивановна

Радушкина Марина Сергеевна

Радушка Андрей Романович

Радушко Елена Викторовна

Радцев Никита Юрьевич

Радченко Марина Вячеславовна

Радчук Никита Александрович

Рады Артём Евгеньевич

Радыш Богдан Игоревич

Радько Вячеслав Андреевич - Радько Яна Романовна

Радышев Роман Сергеевич - Радышева Дарья Дмитриевна

Радюк Олег Сергеевич

Радюкин Вадим Александрович

Радюков Алексей Юрьевич - Радюкова Василиса Геннадьевна

Радюшин Вадим Станиславович - Радюшина Анастасия Андреевна

Отрадина Алеся Андреевна

Отрадных Даниил Александрович - Отрадна Ирина Васильевна

Отрадных Станислав Александрович

Отметим фамилии, представляющие собой сложные слова, одним из корней в которых также является РАД-:

Сухорада Светлана Сергеевна

Теплорадов Алексей Николаевич

Широкорад Константин Олегович - Широкорад Дарья Геннадьевна

Радогузова Виктория Геннадьевна

«Радость» и «веселье», безусловно, входят в один синонимический ряд, поэтому приведем примеры современных фамилий с корнем ВЕСЕЛ-:

Веселев Алексей Михайлович

Веселин Алексей Владимирович

Весёлин Дмитрий Игоревич

Веселик Алексей Сергеевич

Веселицкая Полина Дмитриевна

Веселка Павел Андреевич

Веселко Илья Сергеевич

Весёлко Михаил Сергеевич

Веселков Александр Сергеевич - Веселкова Анна Андреевна

Веселов Никита Владимирович

Веселовский Иван Сергеевич - Веселовская Вероника Алексеевна

Веселуха Ярослав Владимирович

Веселый Иван Николаевич

Веселых Никита Константинович

Весельев Станислав Александрович - Весельева Екатерина Александровна

Велик список смежных с приведенными понятиями «радость» и «веселье» (см. приведенные выше ряды) синонимов, нашедших отражение в следующих фамилиях:

Забубенина Ирина Константиновна

Забабанова Евгения Владимировна

Кутилин Егор Константинович

Кутилкина Ксения Алексеевна

Кутищева Елена Владленовна

Бражник Александра Сергеевна

Задора Антон Сергеевич

Задорин Антон Александрович - Задорина Виктория Владимировна
Бедовый Андрей Александрович - Бедовая Светлана Евгеньевна
Безбедов Георгий Михайлович
Беззаботина Кристина Сергеевна
Беззаботнов Александр Николаевич - Беззаботнова Анастасия Николаевна
Беспечалов Виктор Николаевич
Беспечная Диана Эдуардовна
Беспечнов Эдуард Викторович
Негорюев Кирилл Андреевич
Нескучаев Тимур Владимирович
Нетужилкина Марина Владимировна
Нетужилов Дмитрий Алексеевич - Нетужилова Ольга Михайловна
Неунывалова Екатерина Андреевна
Счастливая Наталья Михайловна
Счастливая Александра Петровна
Щастный Игорь Андреевич
Щасливая Элизабет Владимировна
Бойкин Александр Сергеевич
Бодренин Виктор Евгеньевич
Бодренко Алексей Александрович - Бодренко Яна Алексеевна
Бодриков Савелий Григорьевич - Бодрикова Анастасия Сергеевна
Бодрина Виктория Владимировна
Бодрухин Александр Александрович - Бодрухина Анастасия Юрьевна
Бодрый Никита Борисович - Бодрая Екатерина Олеговна
Бодрягин Антон Евгеньевич - Бодрягина Анастасия Дмитриевна
Бодряго Анастасия Александровна
Бодряков Владислав Сергеевич
Бодряшов Юрий Юрьевич
Бадрызов Илья Владимирович
Бадрянова Ольга Борисовна
Бравова Марина Викторовна

Утехина Ольга Юрьевна
Потеха Екатерина Владимировна
Потехина Регина Александровна
Потехинский Александр Сергеевич
Потехова Анастасия Сергеевна
Потешина Татьяна Николаевна
Потешкин Сергей Александрович - Потешкина Елена Олеговна
Потишная Дарья Владимировна
Забава Андрей Андреевич
Забавин Вадим Владимирович - Забавина Мария Александровна
Забавников Валентин Вячеславович - Забавникова Эльвира Александровна
Забавская Кристина Станиславовна
Забавчук Иван Александрович
Заводиленко Наталья Игоревна
Заводилина Влада Сергеевна
Пирушкина Юлия Дмитриевна
Тусеев Илья Геннадьевич
Тусида Алексей Юрьевич
Тусин Савелий Андреевич
Туснина Екатерина Васильевна
Тусов Вячеслав Алексеевич - Тусова Юлия Геннадьевна
Интересова Мария Андреевна
Куражева Алена Александровна
Озорнин Евгений Вадимович - Озорнина Алина Андреевна
Озорнов Антон Михайлович
Азарнин Сергей Николаевич
Лукавенко Илья Владимирович
Лукавина Варвара Васильевна
Лукавцева Юлия Викторовна
Лукавенко София Константиновна

Лукавцов Олег Олегович

Резвухина Ульяна Евгеньевна

Резвых Владимир Владимирович

Затевалова Екатерина Сергеевна

Затеев Юрий Александрович - Затеева Евгения Владимировна

Затей Анна Олеговна

Затейщиков Андрей Борисович

Ухарева Анастасия Андреевна

Ухорев Александр Петрович

Куралесина Юлия Вадимовна

Тема веселья, безусловно, коррелирует в сознании со смехом и улыбками:

Улыбашев Артём Андреевич

Улыбин Вячеслав Сергеевич - Улыбина Ксения Романовна

Улыбышев Сергей Константинович - Улыбышева Елена Сергеевна

Лыбин Сергей Андреевич - Лыбина Виктория Романовна

Лыбков Дмитрий Николаевич

Смайлова Екатерина Эдуардовна

Прыскалова Надежда Сергеевна

Ухмыленко Андрей Геннадьевич

Ухмылин Виталий Витальевич

Ухмылов Владислав Сергеевич

Смехов Артем Валерьевич - Смехова Екатерина Владимировна

Смехотворов Иван Борисович

Смехнова Марина Игоревна

Смехунов Павел Олегович

Смешко Иван Евгеньевич - Смешко Алина Юрьевна

Смешкова Мария Александровна

Смешливый Юрий Игоревич

Смеюха Мария Сергеевна

Смеющева Грета Алексеевна

Смеян Андрей Дмитриевич - Смеян Даниэлла Александровна

Смеянов Андрей Анатольевич - Смеянова Кристина Сергеевна
Смишко Алексей Андреевич
Смиуха Юлия Викторовна
Смийн Никита Сергеевич - Смийн Полина Леонидовна
Осмехин Роман Юрьевич - Осмехина Анна Андреевна
Пустосмехова Дарья Дмитриевна
Ржанников Андрей Сергеевич
Ржанова Дарья Владиславна
Ржановский Борис Игоревич
Аржаева Полина Владимировна
Аржанцева Юлия Сергеевна
Аржаткин Максим Юрьевич
Наржанкова Елена Владимировна
Уморин Артем Юрьевич
Гогокин Игорь Алексеевич
Гоготов Кирилл Игоревич - Гоготова Маргарита Сергеевна
Реготун Владислав Сергеевич - Реготун Марина Александровна
Скалецкая Маргарита Игоревна
Звукоподражание смеху отметим в следующих фамилиях:
Ахахина Алина Алексеевна
Ха Антон Тханевич - Ха Елена Викторовна
Хахаева Ольга Викторовна
Хахалов Никита Владимирович - Хахалова Анастасия Анатольевна
Хахандукова Лилия Борисовна
Хаханкин Андрей Романович
Хаханова Татьяна Сергеевна
Хахин Василий Викторович - Хахина Александра Николаевна
Хахичев Дмитрий Русланович
Хахлева Юлия Игоревна
Хахлин Артем Игоревич - Хахлина Мария Ивановна

Хахоев Дмитрий Владимирович
Хахонин Анатолий Иванович
Хахонов Денис Романович
Хахукалов Дмитрий Сергеевич
Хахула Сергей Павлович
Хахулин Алексей Вячеславович - Хахулина Дарья Андреевна
Хахулова Юлия Константиновна
Хе Мария Александровна
Хехнева Мария Федоровна
Хиков Семен Павлович
Хихленко Виктория Владимировна
Хихловский Александр Валерьевич - Хихловская Юлия Владимировна
Хихлунова Светлана Николаевна
Хо Александр Сергеевич
Хоха Кристина Борисовна
Хоханова Валентина Игоревна
Хохановский Владимир Игоревич
Хохин Михаил Сергеевич
Хохич Анна Леонидовна
Хохов Роман Сергеевич
Хохоева Анна Евгеньевна
Хохоликова Татьяна Олеговна
Хохонина Яна Эдуардовна
Хохулина Евгения Тарасовна
Хохульникова Дарья Максимовна
Ахахина Алина Алексеевна
Михаханов Анатолий Валерьевич

Как бы ни было велико количество русских фамилий, связанных с положительными эмоциями, это не отменяет существования тематической группы фамилий, относящихся к эмоциям отрицательным, хотя их количество меньше:

Безвесельная Анна Сергеевна
Безвесильная Марина Александровна
Невеселов Алексей Владимирович
Нерадовский Николай Викторович - Нерадовская Анна Андреевна
Грусина Полина Андреевна
Апатьяева Светлана Александровна
Кручинко Алексей Владимирович
Вздыхалкина Дарья Николаевна
Грустливый Сергей Владимирович
Грущенко Евгения Александровна
Беда Владимир Владимирович - Беда Татьяна Сергеевна
Бедаева Елена Анатольевна
Бедарев Александр Николаевич - Бедарева Мария Юрьевна
Беденко Семен Евгеньевич – Беденко Дина Андреевна
Бедин Сергей Николаевич - Бедина Светлана Евгеньевна
Беднягина Марина Юрьевна
Бедов Денис Евгеньевич
Полубедов Артем Сергеевич - Полубедова Мария Сергеевна
Бедухин Константин Юрьевич
Бедыч Мария Петровна
Бедякин Александр Андреевич
Бидаев Дмитрий Вячеславович
Бидак Кристина Владимировна
Биденко Роман Дмитриевич
Бидулько Анна Сергеевна
Тягнибеда Ирина Александровна
Бездольная Татьяна Дмитриевна
Бессчасная Анастасия Сергеевна
Бесчастнов Виктор Андреевич - Бесчастнова Екатерина Сергеевна
Убогоева Елена Вячеславовна

Неудахина Кристина Константиновна
Невзгодов Илья Олегович
Нездолий Александр Юрьевич
Горев Константин Игоревич - Горева Алина Алексеевна
Горевая Анна Витальевна
Изгорева Анна Валерьевна
Негорева Елена Валентиновна
Горевалов Илья Алексеевич
Гореванов Алексей Евгеньевич - Гореванова Арина Александровна
Горемыкин Максим Сергеевич - Горемыкина Ирина Вячеславовна
Горепекин Иван Владимирович - Горепекина Анастасия Андреевна
Горенко Максим Дамианович
Горестова Александра Михайловна
Горишнева Екатерина Александровна
Горюк Ирина Михайловна
Горюнков Дмитрий Алексеевич
Горюнов Антон Витальевич - Горюнова Злата Станиславовна
Горюхин Алексей Иосифович
Горюшин Александр Сергеевич
Горюшинская Ксения Игоревна
Горюшкин Дмитрий Николаевич - Горюшкина Марина Викторовна
Горюшов Дмитрий Александрович
Погоревич Елена Николаевна
Терпигорев Егор Олегович
Терпигорьев Александр Леонидович
Огорчалова Александра Александровна
Хмура Татьяна Эдуардовна
Хмуренко Андрей Владимирович
Хмурова Оксана Андреевна
Хмурович Антон Андреевич
Хмурчик Мария Игоревна

Нахмуров Александр Николаевич
Пасмурова Ирина Васильевна
Вялова Ольга Сергеевна
Дакуко Евгений Вячеславович
Докукин Максим Сергеевич
Мрачковский Сергей Павлович - Мрачковская Алена Анатольевна
Обидина Ксения Викторовна
Обидейко Михаил Васильевич
Обижаева Алена Валерьевна
Печалев Константин Николаевич
Печалёв Алексей Викторович
Печалин Иван Павлович
Печалов Михаил Дмитриевич
Печальнов Сергей Юрьевич
Запечельнюк Владислава Леонидовна
Пасмурнов Николай Васильевич
Пасмуров Вячеслав Сергеевич
Панурко Егор Александрович
Панурова Виктория Евгеньевна
Пануровский Александр Сергеевич
Понурко Антон Андреевич
Понуровский Максим Анатольевич - Понуровская Виктория
Алексеевна
Скукин Геннадий Владимирович
Скуков Владислав Алексеевич - Скукова Екатерина Сергеевна
Скуч Максим Сергеевич
Скучаева Светлана Петровна
Скучас Дмитрий Андреевич
Скучилина Анастасия Андреевна
Скучкова Юлия Юрьевна

Смуренкова Анастасия Александровна
Смуров Даниил Александрович - Смурова Юлия Дмитриевна
Страданченко Сергей Геннадьевич
Тоскин Денис Вадимович
Тоскунин Иван Сергеевич
Тугалёв Николай Алексеевич
Туганцева Дарья Сергеевна
Тугарев Владимир Сергеевич
Тугин Артем Русланович
Тужаков Фёдор Витальевич
Тужик Марьяна Викторовна
Тужиков Артём Викторович - Тужикова Валерия Дмитриевна
Тужилин Дмитрий Витальевич - Тужилина Валентина Николаевна
Тужилкин Александр Сергеевич - Тужилкина Полина Валентиновна
Тужилкова Яна Олеговна
Тужилова Татьяна Алексеевна
Притужальников Дамир Равильевич
Притужалов Александр Леонидович - Притужалова Любовь Сергеевна
Угрюмов Антон Сергеевич - Угрюмова Валерия Владимировна
Полугрюмов Алексей Владимирович
Хандриков Артём Александрович
Хандрычева Лидия Сергеевна
Чопорова Александра Сергеевна
Нерадовский Денис Александрович - Нерадовская Анастасия Петровна
Несмеянкина Екатерина Евгеньевна
Несмеянов Павел Федорович - Несмеянова Мария Андреевна
Несмиян Татьяна Юрьевна
Несмиянкин Александр Викторович
Несмиянов Дмитрий Валерьевич - Несмиянова Виктория Сергеевна
Неулыбина Елизавета Дмитриевна
Смурыгин Роман Сергеевич

Лихалетова Ольга Владимировна

Лихоманова Екатерина Борисовна

Кручина Виктория Витальевна

Кручинина Юлия Владимировна

Кручинкин Василий Юрьевич - Кручинкина Лариса Александровна

Страданченков Денис Михайлович - Страданченкова Ирина Вячеславовна

Страждин Иван Андреевич

Скорба Снежанна Витальевна

Скорбо Дмитрий Алексеевич

Скорбина Галина Ивановна

Скорблюк Александр Валерьевич

Шоков Андрей Эдуардович - Шокова Дарья Владимировна

Обращение к семантическому полю «РАДОСТЬ-ПЕЧАЛЬ» на материале современной антропонимики с привлечением некоторого количества фольклорного материала представляется нам вполне перспективным направлением дальнейшего исследования на стыке филологии и психологии.

Список использованной литературы

1. Ермакова О.Л. Тема искусства в современных русских фамилиях. \Актуальные проблемы формирования творческой личности в условиях единого культурного пространства региона: материалы V Всерос. науч.-практ. конф. (Омск, 30 апреля 2015 г.) – Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2015. – С.26-32.
2. Ермакова О.Л. Лексемы с корнем мил- в русской антропонимике и фольклоре. \Гармония. Альманах по искусству.- Вып.5. – Омск:ЛИТЕРА, 2018. – С. 71-75.
3. Русские народные пословицы и поговорки.- М.:Московский рабочий, 1965.
4. Сайт sinonim.org <https://sinonim.org/>

Referens

1. Ermakova O. L. the Theme of art in the modern Russian surnames. \Actual problems of formation of the creative personality in the conditions of the unified cultural space of the region: materials V vsiros. scientific.- prakt. Conf. (Omsk, April 30, 2015) – Omsk: publishing house of Omsk. state University press, 2015. - P. 26-32.
2. Ermakova O. L. Lexemes with mil root - in Russian anthroponymy and folklore. \Harmony. Art almanac.- Vol.5. – Omsk:LITERA, 2018. - P. 71-75.

3. Russian folk Proverbs and sayings..- Moscow: Moscow worker, 1965.
4. The website sinonim.org <https://sinonim.org/>

ПЕДАГОГИКА В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

КУРС «ПЕДАГОГИКА ДОСУГА» В СОВРЕМЕННОЙ УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

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

© Секретова Л.В.

Аннотация. В статье актуализируется необходимость исследований в области педагогики досуга, написания и издания учебной литературы для студентов, обучающихся по направлению подготовки социально-культурная деятельность в вузах культуры. Анализируются и сравниваются по структуре и содержанию существующие учебные пособия по педагогике досуга. Обращается внимание на перспективное направление в педагогике досуга – исследование возможностей целенаправленного формирования культуры досуга, которая способна повлиять на образ будущей цивилизации.

Ключевые слова: воспитание, педагогика досуга, просвещение, социально-культурная деятельность, учебная литература, учреждения культуры.

THE COURSE "PEDAGOGY OF LEISURE" IN CONTEMPORARY EDUCATIONAL LITERATURE

Sekretova Lyudmila Valerianovna

candidate of pedagogical Sciences,
associate Professor of the Department of social and cultural activities
Dostoevsky Omsk State University,
Russia, Omsk.
e-mail: sekretova.l@mail.ru

Abstract. The article actualizes the need for research in the field of leisure pedagogy, writing and publishing educational literature for students enrolled in the direction of socio-cultural activities in the universities of culture. Author analyzes and compares the structure and content of existing textbooks on the pedagogy of leisure time. Attention is drawn to a promising direction in the pedagogy of leisure – the study of the possibilities of purposeful formation of leisure culture, which can affect the image of the future civilization.

Key words: education, educational literature, pedagogy of leisure, social and cultural activities, cultural institutions.

Значимость педагогических основ методик и технологий социально-культурной деятельности (далее – СКД) осознавалась научно-педагогическим сообществом вузов культуры с самого начала подготовки специалистов по социально-культурной деятельности и их предшественников – организаторов-методистов культурно-просветительной работы. Уже в первом учебном пособии по СКД «Основы социально-культурной деятельности» (1995 г.) его авторы Т.Г. Киселева и Ю.Д. Красильников, рассматривая досуг как сферу социально-культурной деятельности, а также культурологические и социально-культурные концепции досуга, писали: «Досуг в этих концепциях воспринимается как сфера образования, воспитания личностной и социальной культуры, личностных и гражданских качеств, расширения культурного кругозора и обмена духовными ценностями, знакомства с культурно-историческими ценностями, наследием каждого народа» [4, с. 41].

К сожалению, в настоящее время учебной литературы по курсу «Педагогика досуга» издано недостаточно. Преподавателям и студентам при изучении дисциплины приходится обращаться к изучению учебной литературы по смежным предметам: социально-культурной деятельности, общей и социальной педагогике, по культурологии, а также к чтению монографий, журнальных статей, сборников материалов научно-практических конференций, посвященных педагогическим основам социально-культурной деятельности.

Отметим, что хотя тема педагогических основ досуга, а позднее – тема педагогических основ социально-культурных технологий в работе учреждений

культуры различных типов ранее поднималась в устных дискуссиях и статьях многократно, но литературы, специально посвященной педагогике досуга (или досуговой педагогике, или педагогике свободного времени), очень мало. Причем большая ее часть была написана и издана еще в прошлом веке. Из имеющейся литературы обращают на себя внимание, на наш взгляд, прежде всего, пять учебных пособий, о которых мы скажем ниже. Каждое из них по структуре и содержанию совершенно не похоже на другие, что отражает и оригинальность, и самостоятельность подходов авторов к трактовке дисциплины «Педагогика досуга».

Первым по времени публикации является учебник «Педагогика досуга» А.Ф. Воловика и В.А. Воловика, изданный в 1998 году [2]. В структуре текста, помимо введения и списка литературы, последовательно представлены двенадцать глав:

Глава I. Предмет педагогики досуга.

Глава II. История педагогики досуга.

Глава III. Аксеология досуга (*сохранена орфография источника – Л.В.*).

Глава IV. Инфраструктура досуга.

Глава V. Принципы педагогики досуга.

Глава VI. Методы педагогики досуга.

Глава VII. Методика организации массовой досуговой деятельности.

Глава VIII. Драматургия и режиссура массовой досуговой деятельности.

Глава IX. Методика просветительной работы.

Глава X. Игра в структуре досуга.

Глава XI. Культура семейного досуга.

Глава XII. Религиозные праздники и обряды в структуре досуга [2, с. 235].

Предметом педагогики досуга авторы определили «целенаправленный, планомерный и систематический воспитательный процесс организации досуговой деятельности и перевод ее на более высокий уровень развития» [2, с. 15]. В аннотации учебника сказано, что он предназначен для студентов и учащихся высших и средних специальных педагогических учебных заведений, для практиков – организаторов досуга. На титульном листе отмечено, что он

входит в библиотеку педагога-практика. Тираж учебника составлял 10 тысяч экземпляров; к настоящему времени книга почти стала библиографической редкостью. Увы, в настоящее время достать этот весьма интересный учебник сложно. Так, в библиотеке Омского государственного педагогического университета имеется всего один экземпляр, а в библиотеке Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского нет ни одного.

Следующим и наиболее известным, по нашей оценке, стало учебное пособие «Педагогика досуга» Ю.А. Стрельцова. Первое издание состоялось в издательстве Московского государственного университета культуры и искусств в 2008 г. [9], второе, исправленное и дополненное - в 2010 г. в соавторстве с Е.Ю. Стрельцовой [10]. Структура учебного пособия совершенно отлична от структуры учебника А.Ф. Воловика и В.А. Воловика. Текст здесь разделен на шесть глав, в главах имеются параграфы; общее количество параграфов во всех главах равняется пятнадцати:

Глава I. Педагогика досуга в теории и практике культурного развития личности.

Глава II. Педагогика просветительно-образовательной деятельности в сфере досуга.

Глава III. Педагогические основы социовоспитательного процесса в сфере свободного времени.

Глава IV. Педагогика культурно-творческой деятельности.

Глава V. Реализация культурно-развивающих возможностей отдыха и развлечений.

Глава VI. Социопедагогический анализ процесса досугового общения.

Наиболее подробно составлена завершающая, шестая глава, состоящая из пяти параграфов, посвященная одной из любимых тем автора – общению. В остальных главах число параграфов равное, по два параграфа в главе. Для каждой главы составлен список рекомендуемой литературы, приводятся вопросы и задания. В учебнике есть введение и заключение [10, с. 306-307]. Отметим, что темы в пособии изложены глубоко и всесторонне, применимы к

работе с любыми группами населения. Проблема в данном случае состоит лишь в том, что приобрести указанную книгу можно только в Химках, в киоске издательства Московского государственного института культуры.

В исследовании исторических и теоретико-методологических основ педагогики досуга принял участие В.П. Крестьянов, который в 2006 г. выпустил в Орле учебное пособие с идентичным названием. А в 2008 г. в статье с тем же названием, опубликованной в журнале «Образование и общество», он написал: «Педагогика досуга имеет в нашей стране добротную историко-педагогическую основу. Отечественные педагоги занимались исследованиями вопросов внешкольного образования, семейной педагогики, организации досуга, влияния на развитие личности окружающей социальной среды. В их работах рассматривается широкий круг проблем социально-культурологического образования, его педагогических компонентов, обеспечения органической взаимосвязи культурологической и педагогической подготовки специалистов социальной работы, социокультурной сферы с идеей национально-культурного возрождения России» [6]. В 2010 г. вышло второе издание учебного пособия В.П. Крестьянова, адресованное студентам педагогических вузов и высших учебных заведений культуры [7].

В том же 2010 г. было издано учебное пособие «Досуговая педагогика» И.Ю. Исаевой [3]. Несмотря на то, что название пособия сформулировано несколько отлично от «педагогики досуга», что, конечно, обусловлено определенным различием понятий «педагогика досуга» и «досуговая педагогика», мы склонны полагать, что это различие достойно отдельного обсуждения в формате научной дискуссии, но не статьи. В содержание своей книги И.Ю. Исаева включила пять глав, которые разделила на многочисленные параграфы, от пяти до девяти в заключительной главе. В первой главе описаны общие основы досуговой педагогики. Прежде всего рассматриваются понятия «свободное время», «досуговое время», «досуг», «деятельность», «досуговая деятельность», «отдых», «рекреация». Далее автор приводит краткие сведения из истории досуга: виды занятий в первобытном обществе, досуг в Древнем мире,

в эпоху Средневековья, развитие досуга в России. Завершает главу перечисление принципов и методов досуговой педагогики.

Вторая глава описывает виды досуга, показывая разнообразие форм воспитательной работы во внеурочное время школьников. Это коллективные творческие дела, игры, праздники, конкурсные программы, кружки и клубные объединения, индивидуальный досуг. Третья глава посвящена семейному досугу, совместному отдыху детей и родителей. Предлагаются формы его организации, такие, как экскурсии в музей, посещение театра, летний отдых детей и родителей; приводится методика организации семейных праздников.

Четвертая глава целиком посвящена летнему досугу и отдыху детей и подростков в детском оздоровительном лагере. Здесь есть информация о планировании работы в детском оздоровительном лагере, методике составления программы работы с отрядом, содержания и средствах работы с детьми и подростками в организационный период. Важное внимание отведено позиции вожатого в организационный период, приведены заповеди вожатого. Пятая глава касается вопросов подготовки студентов к реализации досуговой педагогики. И.Ю. Исаева приводит программу спецкурса «Досуговая педагогика», контрольно-измерительные и другие материалы учебно-методического комплекса.

Учебное пособие доступно для заказа и приобретения в печатном виде, кроме того, оно доступно в электронных библиотечных системах «Библиоклуб» и «Лань». При всех явных достоинствах последнего учебного пособия оно имеет хотя и широкий, но ограниченный школьным возрастом круг аудитории, так как ориентировано конкретно на работу с детьми и подростками. Сам автор об этом пишет так: «Учебное пособие «Досуговая педагогика» нацелено на оказание методической помощи педагогам-организаторам, классным руководителям, студентам педагогических вузов. Пособие может быть использовано в рамках подготовки будущих вожатых к профессиональной деятельности в детском оздоровительном лагере» [3, с. 7]. Указанная особенность издания ни в коей мере не является недостатком, а напротив, достоинством работы автора. Тем не менее

вопрос о развитии научных и методических знаний в области педагогики досуга применительно к взрослому возрасту остается актуальным.

За годы Советской власти наше общество привыкло к лозунгам типа «Дети – цветы жизни!» или «За наше счастливое детство спасибо, родная страна!» и т. п. Отечественная педагогическая мысль, наука и практика, отдавая приоритет детскому возрасту, достигли больших успехов в педагогическом руководстве досугом дошкольников и школьников. Однако и педагогика «взрослого» досуга, по нашему мнению, тоже нуждается в своем научном исследовании и практическом использовании. Не только потому, что взрослые нуждаются в заслуженном отдыхе после рабочего дня или после выхода на пенсию, не только потому, что согласно Конституции, они имеют право на отдых и доступ к культурным ценностям. Еще и потому, что досуг самих взрослых порой нуждается в серьезной социально-педагогической коррекции.

Для студентов, обучающихся по направлению «социально-культурная деятельность» и готовящихся к профессиональной организации досуга в клубных учреждениях, в парках культуры и отдыха, в киноцентрах, туристических и курортных зонах отдыха, а также и в учреждениях исправительных наказаний, требуются учебники, учебные и методические пособия, раскрывающие возможности педагогического влияния на досуг людей всех возрастов. Не стоит заблуждаться, что взрослые в этом не нуждаются. Как писал Я. Корчак, «... взрослый – это сплошной винегрет, захоlustье взглядов и убеждений, психология стада, суеверие и привычки, легкомысленные поступки отцов и матерей, взрослая жизнь сплошь, от начала и до конца, безответственна! Беспечность, лень, тупое упрямство, недомыслие, нелепости, безумство и пьяные выходки взрослых...» [5, с. 79-80].

Действительно, в XXI веке становится очевидным, что общество нуждается не только в воспитании детей и юношества, но и в систематическом воспитании взрослых, особенно же родителей, бабушек и дедушек. Вслед за лозунгом, родившимся в конце XX века, «Образование через всю жизнь!» необходимо поддержать лозунг «Воспитание через всю жизнь!». Это значит, что

научному сообществу, преподавателям высшей школы, необходимо продолжить исследования педагогики досуга.

Итак, к настоящему времени написаны учебники, учебные пособия и монографии авторов, в которых освещены те или иные стороны педагогики досуга. Классик и ведущий теоретик Санкт-Петербургской научной школы социально-культурной деятельности М.А. Ариарский в своем фундаментальном двухтомном труде «Педагогическая культурология» (2012 г.) дал трактовку понятия «педагогика свободного времени», которое, судя по его определению, синонимично понятию «педагогика досуга»: «Педагогика свободного времени – область социальной педагогики, раскрывающая закономерности, принципы, средства и методы просвещения, организации активного отдыха и развития творческих потенций личности в условиях досуговой деятельности и нерегламентированного общения» [1, с. 377].

В нашем учебном пособии «Педагогика досуга» (2016 г.) [8] мы сознательно не стали копировать ни один из вариантов структуры и содержания выше описанных учебных пособий. Не только потому, чтобы не повторяться, но потому, что педагогика досуга является настолько широкой и глубокой областью теоретических знаний и практической деятельности, что нам захотелось дополнить имеющиеся, бесспорно важные наработки коллег новыми аспектами педагогики досуга, которые мы видим в отношении этнокультурных доминант досуга, тенденций развития корпоративного досуга, современной индустрии досуга, социально-культурной реабилитации инвалидов в сфере досуга и др.

Процесс исследований необходимо продолжать. Мы видим его магистральное направление в изучении влияния современных технологий индустрии досуга на культуру человека и общества, в исследовании возможностей целенаправленного формирования культуры досуга, которая во многом определит образ будущей цивилизации.

Список использованной литературы

1. Ариарский М.А. Педагогическая культурология. В двух томах. Том 1. Методология и методика постижения культуры. – СПб.: Концерт, 2012. – 400 с.

2. Воловик А.Ф., Воловик В.А. Педагогика досуга: учебник. – М.: Флинта, Московский психолого-социальный институт, 1998. – 240 с.
3. Исаева И.Ю. Досуговая педагогика: учебное пособие. – М. : ФЛИНТА, 2010. – 197 с.
4. Киселева Т.Г., Красильников Ю.Д. Основы социально-культурной деятельности : учебное пособие. – М.: Издательство МГУКИ, 1995. – 136 с.
5. Корчак Я. Как любить детей. – Мн.: Нар. Асвета, 1980. – 83 с.
6. Крестьянов В.П. Педагогика досуга / Образование и общество. – 2008. - № 6. URL : http://www.jeducation.ru/6_2008/102.html (дата обращения 17.04.2016).
7. Крестьянов В.П. Педагогика досуга: учебное пособие. – Орел: ОГУ. - 2010. – 156 с.
8. Секретова Л.В. Педагогика досуга: учеб. пособие. – Омск : Изд-во Ом. гос. ун-та, 2017. – 138 с.
9. Стрельцов Ю.А. Педагогика досуга : учеб. пособие / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. - М. : МГУКИ, 2008. - 272 с.
10. Стрельцов Ю.А., Стрельцова Е.Ю. Педагогика досуга : учеб. пособие для студентов вузов [2-е изд., испр. и доп.]. - М. : МГУКИ, 2010. - 307 с.

References

1. Ariarski M.A. Pedagogical culturology. In two volumes. Volume 1. Methodology and methods of comprehension of culture. – SPb.: Concert, 2012. - 400 p.
2. Volovik A.F., Volovik V.A. Pedagogy of leisure: a tutorial. – M.: Flinta, Moscow psychological-social Institute, 1998. - 240 p.
3. Isayeva I.Yu., Leisure pedagogics: textbook. - Moscow: FLINT, 2010. - 197 p .
4. Kiseleva T.G., Krasilnikov Y.D., Fundamentals of social and cultural activities: a textbook. - M.: Publishing house of the Moscow state University, 1995. - 136 p.
5. Korczak J. How to love children. – Mn., 1980. - 83 p.
6. Krestjanov V.P. Pedagogy of leisure / Education and society. - 2008. - № 6. URL : http://www.jeducation.ru/6_2008/102.html (accessed 17.04.2016).
7. Krestjanov V.P. Pedagogy of leisure: textbook. – Oryol: OSU. - 2010. - 156 p.
8. Sekretova L.V. Pedagogy of leisure: textbook. - Omsk: publishing house Om. state University, 2017. - 138 p.
9. Streltsov, Yu.A. Pedagogy of leisure : textbook / Mosk. State University of culture and arts. - M. : Moscow State University, 2008. - 272 p.
10. Streltsov, Yu.A., Streltsova E.Yu. Pedagogy of leisure :textbook for University students. - M. : Moscow State University, 2010. - 307 p.

УДК 316.6

РОЛЬ СИТУАТИВНЫХ ФАКТОРОВ В КОММУНИКАТИВНОЙ КУЛЬТУРЕ

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

© Трофимов М.Ю.

Аннотация. Ситуация является одним из элементов коммуникации. Влияние ситуаций на коммуникативное взаимодействие может быть значительным и незначительным, конструктивным и деструктивным в зависимости от степени ситуационных раздражителей. Даже элементарный, на первый взгляд, ситуационный фактор способен привести впоследствии к серьезным изменениям коммуникативной среды и коммуникативного процесса. В статье анализируются ситуативные факторы, которые воздействуют на коммуникативный процесс, повышают или понижают уровень коммуникативной культуры личности. Творческое реагирование на ситуационный раздражитель обновляет спектр вербальных и невербальных средств, приводит к эффективному обмену информацией, расширяет границы взаимопонимания.

Ключевые слова: ситуация, ситуационные факторы, ситуативный раздражитель, коммуникация, коммуникативная культура, активность личности.

THE ROLE OF FACTORS OF THE SITUATION IN COMMUNICATIVE CULTURE

Trofimov Michael Yrievich

PhD in philosophy,

Associate Professor of the Department of socio-cultural activities,
Dostoevsky Omsk State University,
Russia, Omsk.
e-mail: mic@bk.ru

Abstract. The situation is one of the elements of communication. The influence of situations on the communicative interaction can be significant and insignificant, constructive and destructive depending on the degree of situational stimuli. Even an elementary, at first glance, situational factor can subsequently lead to serious changes in the communicative environment and the communicative process. The article analyzes the situational factors that affect the communicative process, increase or decrease the level of communicative culture of the person. Creative response to situational stimuli updates the range of verbal and non-verbal means, leads to an effective exchange of information, expands the boundaries of mutual understanding.

Keywords: situation, factors of a situation, situational stimulus, communication, communicative culture, personality activity.

Традиционно считается, что коммуникативный процесс состоит из четырех главных элементов, без которых коммуникация неосуществима:

1. Отправитель – инициатор, передающий информацию.
2. Сообщение, т.е. передаваемая информация.
3. Канал – средство передачи информации.
4. Получатель – адресат, которому информация предназначена.

В принципе все эти элементы так или иначе поддаются сознательному контролю. Если человек является инициатором общения, то можно научиться правильно говорить и управлять своим поведением. Прежде чем передать конкретное сообщение, можно оценить качество информации, доступно ли оно для понимания или нет. Можно продумать, по какому каналу отправление данного сообщения приведет к желаемому результату. Наконец, можно предсказать, какую реакцию вызовет переданная информация у ее получателя. Однако нельзя точно предсказать ситуацию, в которой будет разворачиваться коммуникация, ведь социальный мир находится в постоянном изменении, и

личность, сталкиваясь с этими трансформациями, вынуждена реагировать на них.

Соответственно любая мелочь может повлиять на коммуникативный процесс. В офисе отключили отопление - и этот фактор повлиял на восприятие передаваемой информации. Получатель информации не успел позавтракать или не выспался и под воздействием физиологического фактора не дослушал собеседника до конца. Внезапно стало пасмурно, пошел дождь - и отправитель информации опоздал на важную встречу.

Ситуацию можно определить как «совокупность обстоятельств, создающих ту или иную обстановку, в которой пребывает человек. Частично эти обстоятельства созданы вследствие его мировоззрения и поступков, а частично обусловлены объективными процессами, происходящими в социальной среде» [3, с. 18].

Человек не может присутствовать вне ситуаций, он постоянно переходит из одной ситуации в другую, он всегда подвержен их влиянию. Отсюда ситуация выступает одним из ключевых понятий коммуникационной культуры. Какие же факторы влияют на изменение процесса коммуникации? В качестве основных рассмотрим несколько из них.

1. Физиологический фактор, воздействуя на сознание отправителя или получателя информации, способен изменить не только их восприятие друг друга, но привести к каким-либо отрицательным последствиям коммуникации в целом.

2. Фактор времени. Очень часто на психологический климат коммуникации влияет пунктуальность личности. Приход раньше или позже положенного срока отправителя информации способен вызвать непредсказуемую реакцию у получателя информации.

3. Фактор места связан с изменением привычного пространства общения, что также воздействует на психологический климат коммуникации. Неизвестно как повлияет на активность коммуникаторов новая среда: конструктивно или деструктивно.

4. Фактор незначительных изменений проявляется в мелких уступках одного из коммуникаторов, которые впоследствии могут существенно трансформировать процесс коммуникации в целом. Американские исследователи Ли Росс и Ричард Нисбетт проиллюстрировали на одном из экспериментов, как побуждение людей к незначительным, на первый взгляд изменениям, приводит к совершению более значительных и гораздо серьезных [2, с. 106–107].

5. Фактор предшествующих событий. Когда получатель информации начинает в процессе коммуникации ориентироваться на предшествующие позитивные или негативные события, смысл передаваемой информации может быть искажен.

6. Фактор неопределенности имеет место быть в связи с разрушением привычного коммуникативного стереотипа, когда отправитель информации сообщает информацию получателю, но тот по различным причинам не торопится на нее реагировать. В результате складывается неопределенность относительно поведения получателя информации.

7. Фактор авторитета может оказать психологическое давление на участников коммуникации. Под влиянием этого фактора человек может начать говорить совсем не то, что думал до этого. Например, в присутствии авторитетного руководителя два сотрудника, которые ранее конфликтовали, могут пойти на мировую.

8. Фактор социальных сил может существенно изменить коммуникацию между двумя сторонами, если одну из сторон поддерживает большая часть заинтересованных лиц. Разделяя точку зрения одного из коммуникаторов, большинство молчаливых слушателей способно невербально воздействовать на оппонента, тем самым склонив его к согласию с ними.

9. Канальный фактор. Активность человека в процессе коммуникации может создаваться благодаря открытию некоего канала и блокироваться в результате его перекрывания, «например, публичным одобрением той или иной последовательности действий или первым решительным шагом в направлении

нового поведения» [2, с. 44]. При подготовке к коммуникации следует продумать, какие образы могут стать своеобразным канальным фактором.

10. Фактор случайности вызван неумышленным появлением неизвестного человека в процессе запланированной коммуникации или появлением разного рода обстоятельств, влияющих на условие и ход коммуникационного процесса. В результате влияния случайных факторов, разрушающих коммуникацию, зачастую возникает стрессовая ситуация, которая чревата непредсказуемыми поведенческими комбинациями индивидов. Если подобная ситуация не встречалась в жизненном опыте коммуникатора, то «он сам не знает, будет ли вести себя отважно или паниковать, будет ли принимать ответственность или избегать ее» [1, с. 72].

Фактор случайности, порождая непрогнозируемые реакции, является, на наш взгляд, самым деструктивным как для коммуникативного процесса, так и для его участников. Исследователи-ситуационисты считают, что поведение человека нельзя предсказать в новой ситуации, опираясь на знания его личностных свойств. Ведь «независимо от своих внутренних убеждений в одной ситуации человек может оказаться честным и смелым, а в другой – лживым и трусливым» [3, с. 29].

Факторы ситуации, влияющие на коммуникативный процесс, разделяются на внешние и внутренние, т.е. объективные – не зависящие от сознания и субъективные – зависящие от него. В коммуникативном процессе объективная сторона ситуации довольно часто отражается во внешнем пространстве (месте, где протекает коммуникация). Субъективная сторона ситуации обнажает психические состояния, потребности, интересы, цели и ценности коммуникатора, которые в процессе общения оказывают существенное воздействие на его внутренний мир.

Таким образом, следует учитывать, что передача информации и ее понимание зависят от множества ситуационных факторов как внешних, так и внутренних. Влияние ситуации на коммуникативный процесс может быть значительным и незначительным, конструктивным и деструктивным в

зависимости от степени ситуационных раздражителей. Тем не менее не стоит недооценивать силу их влияния. Даже самый пустяковый, на первый взгляд, ситуационный фактор может привести впоследствии к серьезным изменениям коммуникационной среды, коммуникационного процесса и всех его участников: «Для описания незначительных по величине и непредсказуемых возмущений, могущих иметь впечатляющие последствия, был введен специальный термин “эффект бабочки”... Это причудливое название отсылает к замечанию некоего метеоролога о том, что бабочка, машущая крыльями в Пекине, может при определенных обстоятельствах повлиять на погоду, установившуюся на среднем западе США несколькими днями позже» [2, с. 57].

Следует подчеркнуть, что, оказываясь в случайной или запланированной коммуникации, личность, сама того не осознавая, может вести себя совсем иначе, чем она предполагала. При этом ее поведение может существенно измениться. Если в процессе коммуникации социальные и личные установки противоречат друг другу, то оппонент может придерживаться и тех, и других, исходя из образа, с которым он в данный момент себя идентифицирует. Поскольку непредсказуемые ситуационные факторы вызывают дискомфорт и напряжение, следует заострить внимание на способах активности коммуникатора в данных условиях.

1. «Стекание» с напряжения.

Уход от ситуационного фактора, вызывающего раздражение. Человек позволяет себе расслабиться, «подгоняя» новую, чуждую для него коммуникативную ситуацию под привычный для него образ, в котором он чувствует себя комфортно. Проблема в том, что он пытается не замечать ситуационный фактор, в связи с чем его поведение не совсем адекватно.

2. Переживание напряжения.

а). Человек внешне сдержанно принимает фактор, вызывающий раздражение, но внутренне отвергает его. В результате он не может расслабиться в коммуникативной ситуации и ведет себя неестественно, растрачивая внутренние ресурсы на поддержание своей социальной маски.

б). Человек как внешне, так и внутренне переживает ситуационные факторы, которые не может сознательно контролировать. Он сковывается, не понимает, как реагировать, не знает, что ему говорить или что отвечать, нередко поддается эмоциональной захваченности и паникует.

3. Разрядка напряжения.

Оказываясь в дискомфортной коммуникативной ситуации, человек адекватно ведет себя по отношению к ситуационным факторам. Те установки сознания, которые в первом и во втором случаях сопротивляются раздражающим факторам, расслабляются и становятся гибкими. Можно назвать подобное проявление активности *творческим реагированием*. В результате становится возможным управлять коммуникативным процессом в направлении реализации человеческой сущности, что позволит собеседникам достичь взаимопонимания, обновляя спектр вербальных и невербальных средств.

Именно творческое реагирование на ситуативные факторы позволяет личности выйти на новые уровни коммуникативной культуры. Благодаря гибкости своего сознания она оказывается способной расширить социально-коммуникативные нормы и преодолеть привычные шаблоны восприятия и поведения, не разрушая при этом общепринятых нравственных требований.

Список использованной литературы

1. Олпорт Г. Структура и развитие личности // Олпорт Г. Избранные труды. М.: Смысл, 2002. - С. 217–461.
2. Росс Л., Нисбетт Р. Человек и ситуация. Перспективы социальной психологии. М.: Аспект-Пресс, 1999. - 429 с.
3. Трофимов М. Ю. Метафизическое рождение. Омск: Изд-во ОмГУ, 2012. - 292 с.

References

1. Olport G. Struktura i razvitiye lichnosti // Olport G. Izbrannyye trudy. M.: Smysl, 2002. S. 217–461.
2. Ross L., Nisbett R. Chelovek i situatsiya. Perspektivy sotsial'noy psikhologii. M.: Aspekt-Press, 1999. 429 s.

3. Trofimov M. Yu. Metafizicheskoye rozhdeniye. Omsk: Izd-vo OmGU, 2012.
292 s.

УДК 376.1

ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ КАДЕТ К ЗДОРОВОМУ ОБРАЗУ ЖИЗНИ

Корольков Юрий Михайлович,

педагог-воспитатель

ФГКОУ «Омский кадетский военный корпус
Министерства обороны Российской Федерации»,

Россия, г. Омск.

e-mail: yurij.korolkov.69@mail.ru

Фаттахова Лейла Ринатовна,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры инструментального
исполнительства и музыкознания,

ФГБОУ ВО «Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск.

e-mail: fattler@omsu.ru

© Корольков Ю.М., Фаттахова Л.Р.

Аннотация. Сохранение и укрепление здоровья подрастающего поколения, формирование ценностной ориентации на здоровый образ жизни являются одной из ключевых задач для кадетских школ, поскольку именно воспитанники данных учебных заведений являются будущими специалистами силовых и военных структур, где здоровье – один из важнейших компонентов надежности профессиональной деятельности.

Целью данного исследования стала разработка практических рекомендаций для педагогов-воспитателей по формированию у подростков-кадет ценностной ориентации на здоровый образ жизни.

В работе используются следующие методы исследования: анализ, систематизация и обобщение данных, наблюдение, интервьюирование, анкетирование. Методологическими ориентирами выступают системный, культурологический и личностно-деятельностный подходы.

База исследования: ФГКОУ «Омский кадетский военный корпус Министерства обороны Российской Федерации» (ОКВК).

Ключевые слова: здоровый образ жизни, ценностная ориентация личности, подростки, кадеты, кадетский военный корпус, воспитательно-образовательный процесс.

WAYS OF ORGANIZING A VALUE ATTITUDE TO A HEALTHY LIFE STYLE

Korolkov Yuriy Mikhailovich,

teacher-mentor of

Federal state educational institution

«Omsk Cadet Military Corps of

Ministry of Defense of the Russian Federation»,

Russian Federation,

Russia, Omsk.

e-mail: yuriy.korolkov.69@mail.ru

Fattakhova Leyla Rinatovna,

PhD in Art History,

Associate Professor of instrumental performing arts and musicology, Dostoevsky

Omsk State University,

Russia, Omsk.

e-mail: fattler@omsu.ru

Abstract. One of the key tasks of the modern education system in Russia is the preservation and strengthening of the health of the younger generation, the formation of a value orientation on healthy lifestyles. This task is essentially significant for cadet

schools, because it is the Cadets who are indispensable specialists in power and military structures, for whom health is the most important component of the reliability of their professional activities.

The purpose of this study is the development of practical recommendations for educators on the formation of a value orientation towards a healthy lifestyle among adolescent cadets. The object of the research is the educational process of the Omsk Cadet Military Corps. The subject is the content of the activities of the educator in the formation of a value attitude to a healthy lifestyle among the Cadets.

The following methods are used in the work: analysis, systematization and synthesis of data, observation, interviewing, questioning. The methodological benchmarks are the systemic, cultural and personal-activity approaches.

Base of research: Omsk Cadet Military Corps of the Ministry of Defense of the Russian Federation (OKVK).

The main conclusions and the scientific novelty of the work lies in the proposed set of practical recommendations for teachers of the OKVK on the formation of a cadet-based value orientation for adolescents in a healthy lifestyle.

Key words: healthy lifestyle, personal value orientation, adolescents, cadets, cadet military corps, educational process.

Ключевой задачей современной системы образования в нашей стране является укрепление здоровья подрастающего поколения. Особенно значима эта задача для кадетских корпусов. Актуальность настоящего исследования обуславливается отсутствием достаточного внимания в профессиональной деятельности педагогов и воспитателей к формированию ценностного отношения воспитанников к здоровому образу жизни.

Понятие «образа жизни человека» трактуется по-разному: и как «тип жизнедеятельности в духовной и материальной сферах жизни человека» [1], и как система самовосприятия, отношения к окружающим людям, жизненные цели и ценности. Уровень здоровья, таким образом, зависит не от развития медицины, а от сознательной работы личности по поддержанию и преумножению жизненных ресурсов, а также по превращению ЗОЖ в фундаментальную составляющую жизни.

Наше исследование базируется на выведенном Г.М. Соловьевым определении: здоровье – это «часть общей культуры человека,

характеризующаяся определенным уровнем специальных знаний и мотивационно-ценностных ориентаций, приобретенных в результате воспитания, образования, самовоспитания» [цит. по 5, с. 67].

Одним из важнейших условий эффективного формирования ценностной ориентации на ЗОЖ является благоприятная общественная среда или культура, которая также рассматривается наукой в качестве одного из факторов здоровья.

Наиболее явно на уровень культуры и социального развития подростка сегодня влияют такие институты, как семья и школа (другие образовательные организации, кружки, секции). Именно поэтому важно, чтобы педагоги, работающие с подростками, занимались не только уровнем их знаний, но и прививали им любовь к здоровому образу жизни.

Анализ философской, специальной и психолого-управленческой литературы позволил нам выделить следующую проблему формирования ЗОЖ: наибольшую потребность в создании и укреплении ценностной ориентации на ЗОЖ имеет такая социально-демографическая категория, как подростки, не обладающие достаточным нравственным и социальным иммунитетом и нуждающиеся в помощи старших (родителей, наставников, преподавателей и тренеров). Именно подростки составляют значительную часть воспитанников кадетских школ.

Формирование культуры здорового образа жизни у воспитанников в образовательной организации – весьма сложный процесс, которому присущи противоречия, динамичность, детерминированность как личными качествами воспитателя, так и общественной средой, в которой живет и действует подросток, а также состоянием его здоровья.

Деятельность воспитателя включает в себя следующие направления: организация процесса целеполагания; разработка и реализация стратегии; разработка и использование в процессе взаимодействия новых воспитательных технологий, способствующих формированию культуры здорового образа жизни у обучающихся.

В теории управления принято характеризовать содержание управленческой деятельности как «совокупность её конкретных функций». Опираясь на классификацию Т.И. Шамовой [6], мы определили и сопоставили с соответствующим содержанием следующие функции воспитателя:

- информационно-аналитическая (воспитатель изучает, оценивает внешнюю и внутреннюю информацию о состоянии ЗОЖ обучающихся);
- мотивационно-целевая (мотивирование воспитанников к повышению уровня культуры ЗОЖ, развитию инициативности и самостоятельности в деятельности по формированию культуры ЗОЖ);
- планово-прогностическая (воспитатель ставит идеальные и реальные цели своей деятельности, направленной на формирование культуры ЗОЖ у подростков);
- организационно-исполнительская (воспитатель организует и проводит занятия (тематические классные собрания) с воспитанниками по формированию культуры здорового образа жизни;
- контрольно-диагностическая (педагог измеряет и соотносит достигнутые результаты с теми, что были запланированы изначально, делает выводы по проделанной работе, анализирует причины полученных результатов, определяет тенденций деятельности);
- регулятивно-коррекционная (воспитатель корректирует свои действия для достижения лучшего результата или поддержания достигнутого).

Перечисленные функции связаны поэтапно и в совокупности составляют единый управленческий цикл.

Таким образом, образовательный процесс в вопросах формирования ценностного отношения обучающихся к ЗОЖ требует от педагогов не только развитых личностно-профессиональных качеств, но и глубинного понимания теории образования и навыков планирования образовательной деятельности.

Применительно к кадетским образовательным учреждениям, работа педагогов-воспитателей по созданию ценностной ориентации личности на ЗОЖ должна проводиться с учётом особенностей воспитательно-образовательного процесса в кадетском корпусе.

К педагогическим условиям формирования составляющих ценностного отношения к ЗОЖ у подростков-кадет в условиях кадетского образовательного учреждения относятся информирование, актуализация эмоционально-ценностного отношения к ЗОЖ, обогащение опыта ЗОЖ.

Благоприятная общественная среда в данном случае не рассматривается в качестве условия формирования ценностного отношения к ЗОЖ, так как условия обучения и проживания в кадетском корпусе сами по себе являются благоприятной средой (режим дня, регулярное проведение соревнований, тренировок и других культурно-массовых мероприятий, отсутствие источников объектов вредных привычек и т.д.).

Исследование научных источников показало, что формирование здорового образа жизни наиболее часто связывается с физкультурным образованием. Физкультура как образовательная дисциплина может способствовать информационному приобщению кадета к ЗОЖ «за счет активного использования данного вариативного компонента в теоретическом разделе учебной программы; усиления образовательной направленности физической культуры с целью информирования ученика о ЗОЖ; использования разнообразных форм и методов, способствующих его приобщению к ЗОЖ; совершенствования организационно-педагогической деятельности преподавателя» [4, с. 91].

Информирование о ЗОЖ производится посредством методов, обеспечивающих личное взаимодействие педагога и ученика: лекции, беседы, встречи, конференции.

Применение перечисленных методов позволяет задействовать базовые характеристики личности кадета, например, способность к познанию окружающего мира и самопознанию, ценностные установки и ориентиры. Помимо этого, данные методы подталкивают кадета к переоценке смыслов своей жизнедеятельности, реализации потребностей в достижениях, признании, реализации способностей, в том числе в плане образа жизни.

Одновременно с этим осуществляется подготовка кадета к реализации практико-ориентированной части внеурочной работы, поскольку необходимым

фундаментом ориентирования кадета на ЗОЖ и самостоятельной организации здоровой жизнедеятельности является его эмоционально-ценностное принятие собственной личности. Под влиянием жизненного опыта и внутренней активности личности возникает ценностное отношение к ЗОЖ.

Таким образом, следующим педагогическим условием является организация познавательной деятельности обучающегося (диалоги, обсуждения, беседы), «способствующая активизации эмоциональной сферы личности, а также моделированию интерактивных методик, самостоятельных, индивидуальных и совместных форм работы, обеспечивающих деятельностный аспект» [2, с. 231].

Формирование убеждений и желания воспитанников на создание и поддержание ЗОЖ предполагает постижение сущности понятия ЗОЖ; знание составляющих компонентов ЗОЖ; установление устойчивых связей между знаниями о ЗОЖ и ведением ЗОЖ [3].

Содержание формирования ЗОЖ кадет состоит из трех практических блоков образовательной, воспитательной и оздоровительной направленности. Каждая категория направлена на получение воспитанниками соответствующих знаний, умений и навыков, помогающих им в формировании ЗОЖ.

В связи с этим нами были выделены следующие виды ресурсов формирования у кадет установки на ЗОЖ:

1. Административный ресурс: разработка программ, планирование мероприятий, обеспечивающих пропаганду ЗОЖ, контроль.
2. Ресурсы учебно-воспитательного процесса: (спецкурс о ЗОЖ, физкультурно-оздоровительные мероприятия, культурно-массовые и досуговые формы работы, внеучебные занятия).
3. Медицинское обеспечение (диагностика состояния здоровья).

Воспитатель взвода принимает участие вместе с воспитанниками и наравне с ними в различных мероприятиях, поддерживает кадет в переходе и реализации ЗОЖ, информирует кадет о возможностях кадетского корпуса в данной сфере, выбирая способы и методы организации деятельности кадет на этапе обогащения знаниями о ЗОЖ.

В качестве ключевых методов исследования сформированности ценностной ориентации на здоровую жизнедеятельность у кадет Омского кадетского военного корпуса (ОКВК) были выбраны методы анкетирования и интервьюирования, а также последующий анализ полученных данных.

Для того чтобы объективно выявить уровень сформированности культуры ЗОЖ воспитанников, были выбраны следующие критерии:

- валеологическая грамотность (наличие необходимого объема знаний о сущности ЗОЖ и соответствующих ему нормах поведения);
- отношение к здоровому образу жизни (проявление эмоционально-ценностного субъективного отношения к ЗОЖ, желание следовать ему);
- наличие навыков организации ЗОЖ, умение выстроить персональную программу ЗОЖ и планомерно реализовывать ее.

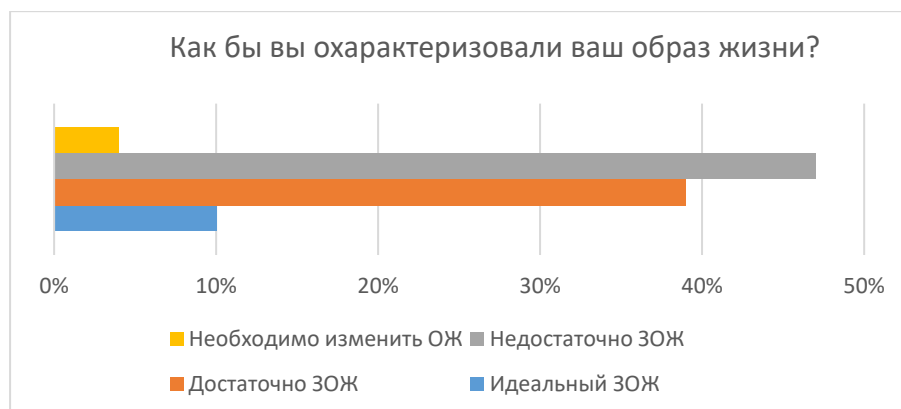
Первичное анкетирование включало в себя опрос на выявление информированности кадет о здоровом образе жизни и его составляющих; тест на умение вести здоровый образ жизни; тест на определение самочувствия воспитанников ОКВК; тест на правильность питания (использовался для определения образа жизни и уровня здоровья кадет в совокупности с интервьюированием) и тест на подверженность стрессам.

Анкетирование показало, что большинство воспитанников ОКВК обладают необходимыми знаниями и дают четкое и верное определение понятию здоровья. Лишь небольшая часть ученического коллектива (взвода) рассматривает здоровье более узко, большинство же склоняется к комплексному подходу к понятию здоровья, подразумевающему наличие физических, психических и социальных качеств, присущих человеку.

Воспитанникам было предложено распределить факторы, оказывающие влияние на их здоровье. Кадеты сделали это следующим образом: 1 – образ жизни, 2 – особенности питания, 3 – недостаточная двигательная активность, 4 – наличие вредных привычек.

В то же время было обнаружено, что, несмотря на относительно высокий уровень осведомленности о понятии здорового образа жизни и его

составляющих, очень малая часть ученического коллектива - только 10 % - ведёт идеально здоровый образ жизни (см. диаграмму 1), способствующий сохранению здоровья.



Диагр.1 Самоопределение образа жизни воспитанников ОКВК.

В рамках данного исследования было также проведено 10 глубинных интервью с целью определения причин невнимания воспитанников ОКВК к своему образу жизни и здоровью. Результаты интервьюирования показали, что подростки не осознают роль физического и психического здоровья и в большинстве случаев даже не задумываются о подобных вопросах, пока не столкнутся с болезнью и прочими неприятностями.

В целом отношение воспитанников к своему здоровью характеризуется пассивностью и безответственностью. Для того чтобы изменить это, прежде всего необходимо разработать ряд комплексных мер по улучшению здоровья и формированию ценностного отношения к ЗОЖ у кадет. При этом важно понимать, что воспитатель не сможет сделать за воспитанника всё и изменить его жизнь, но сможет вменить ему в обязанности ряд мероприятий, которые будут ему полезны, а в дальнейшем улучшат его самочувствие, а значит, и повысят эффективность учебной деятельности.

Таким образом, одной из важнейших задач по формированию ценностного отношения к ЗОЖ у воспитанников ОКВК должна стать деятельность педагогов и воспитателей по выработке у кадет мотивации заботы о здоровье.

Неутешительные результаты анкетирования и интервьюирования послужили основой для разработки рекомендаций по улучшению и

актуализации комплексной программы «Здоровье», созданной и действующей на базе ОКВК в целях формирования ЗОЖ воспитанников.

Целями и задачами программы являются

- создание условий для сохранения и укрепления здоровья воспитанников в ходе учебно-воспитательного процесса;
- систематические занятия физической культурой и спортом на уроках, секция и во время полевого лагеря;
- регулярное участие кадет в спортивных соревнованиях по различным видам спорта в корпусе, муниципальном, региональном и федеральном уровнях;
- внедрение технологии оздоровления кадетского коллектива, сущность которой заключается в комплексном подходе к оздоровлению воспитанников;
- систематическое проведение месячника и конкурса на тему: «Здоровый образ жизни».

Основными направлениями формирования культуры здоровья на различных этапах обучения являются обеспечение санитарно-гигиенического благополучия субъектов образовательного процесса; диагностика и коррекция физического и психоэмоционального состояния обучающихся; организация рационального питания; материально-техническое обеспечение образовательного учреждения; формирование системы спортивно-оздоровительной работы; отработка механизмов совместной работы заинтересованных служб, контроль выполнения мероприятий по укреплению и сохранению здоровья учащихся; сопровождение образовательного процесса (учебная и методическая работа); оздоровительные мероприятия (профилактика и коррекция нарушений, военно-спортивная работа).

Однако несмотря на всё многообразие мероприятий программы «Здоровье» наше исследование показало, что большинство воспитанников-кадет не заботятся о своем здоровье, имеют недостаточные знания в области ЗОЖ и не замотивированы на поддержание здоровья на высоком уровне.

В связи с этим мы рекомендуем:

1. Временно (до достижения необходимых результатов) сместить акцент программы с активной реализации мероприятий здорового образа жизни на теоретический аспект формирования ценностной ориентации на ЗОЖ у подростков, а именно: ввести междисциплинарный предмет по теории здорового образа жизни и учредить олимпиаду по данной учебной дисциплине; ввести номинацию «Веду самый здоровый образ жизни» с помещением фотографии победителя на доску почета наравне с другими победителями научных и спортивно-военных состязаний.

2. Провести контроль проведения мероприятий, заложенных в системе «Здоровье», а также провести ряд дополнительных исследований эффективности данных мероприятий с последующей корректировкой их состава и количества, основываясь на полученных данных.

3. Актуализировать мероприятия системы «Здоровье», пересмотреть состав мероприятий с учетом потребностей и ценностей воспитанников, не относящихся серьезно к здоровью и здоровому образу жизни. Разработать комплекс интегрирования активностей, проводимых в рамках работы воспитателей по формированию ценностных ориентиров кадет на ЗОЖ, с другими учебными дисциплинами и внеучебными мероприятиями.

4. Связать успехи в поддержании ЗОЖ кадет с поощрительными факторами (увольнения, оценки, освобождение от нарядов и т.п.).

5. Повысить уровень авторитета воспитателя для воспитанников в формировании культуры здорового образа жизни с помощью мероприятий по освещению физических достижений воспитателей, поощрения инициативы по проведению ЗОЖ-мероприятий, исходящей от воспитателей; позиционирование воспитателей как пример для подражания в отказе от вредных привычек.

Усилия педагогов и воспитателей по актуализации потребности кадет в здоровье должны быть одной из важнейших задач по формированию ценностного отношения к ЗОЖ у воспитанников кадетских военных корпусов в целом и ОКВК в частности.

Список использованной литературы

1. Акбашев Т.Ф. Всеобщая валеограмотность: шаг первый / Т.Ф. Акбашев // Народное образование // Технология педагогического труда. – 1995. – №5. – С. 107-108.
2. Игнатьев А.М. Занятия туризмом в физкультурно-оздоровительной работе в детских оздоровительных учреждениях / А.М. Игнатьев, М.А. Причалов // Вестник Тамбовского университета: Научно-теоретический и прикладной журнал широкого профиля. – Тамбов: 2009. – № 12 (80) – С. 228–236.
3. Игнатьев А.М. Повышение эффективности физического воспитания подростков средствами туризма в учреждениях детского отдыха и оздоровления / А. М. Игнатьев, М.А. Причалов // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. – 2011. – № 1 (69). – Ч.1. – С. 70–76.
4. Кулаковский О.А. Активные методы воспитания у школьников здорового образа жизни: [опыт Вязьевской сред.шк. Могилев, обл. Беларуси] / О.А. Кулаковский // Образование в современной школе. — Москва, 2005. — №5. — С.37-41.
5. Слипченко Ф. Ф. Основы здорового образа жизни / Ф.Ф. Слипченко, А.С. Вульфович, Е.А. Шульгин // Волгогр.муж. пед. лицей. — Волгоград: Лицей, 2005. – 235с.
6. Шамова Т.И. Управление образовательным учреждением / Т.И. Шамова, П.И. Третьяков. – Москва: 2008.

References

1. Akbashev T.F. Universal Validity: Step One / T.F. Akbashev // Narodnoe education // Technology pedagogical labor. - 1995. - №5. - p. 107-108.
2. Ignatiev A.M. Tourism classes in sports and recreation activities in children's recreational facilities / A.M. Ignatiev, M.A. Prichalov // Bulletin of the Tambov University: Scientific theoretical and applied journal of a wide profile. - Tambov: 2009. - № 12 (80) - p. 228-236.
3. Ignatiev A.M. Improving the efficiency of physical education in children's recreation and rehabilitation / A. M. Ignatiev, M. A. Berths // Bulletin of ChGPU them. I. Ya. Yakovlev. - 2011. - № 1 (69). - Part 1. - pp. 70-76.
4. Kulakovsky O.A. Active methods of education in schoolchildren of a healthy lifestyle: [experience of Vyazevsk sred.shk. Mogilyov, region Belarus] / O.A. Kulakovsky // Education in the modern school. - Moscow, 2005. - №5. - P.37-41.

5. Slipchenko F. F. Basics of a healthy lifestyle / F.F. Slipchenko, A.S. Vulfovich, E.A. Shulgin // Volgogr. ped. lyceum. - Volgograd: Lyceum, 2005. - 235s.
6. Shamova T.I. Management of an educational institution / T.I. Shamov, PI Tretyakov. - Moscow: 2008.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- 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
- ГЕНОВА
Нина Михайловна
доктор культурологии,
профессор кафедры театрального искусства
и актёрского мастерства
ФГБОУ ВО «Омский государственный
университет им. Ф.М. Достоевского»,
Россия, г. Омск.
e-mail: kafedra.tiam@mail.ru
- ДАРЕНСКАЯ
Наталья Владимировна
доцент кафедры режиссуры и хореографии
факультета культуры и искусств
ФГБОУ ВО «Омский государственный
университет
им. Ф.М. Достоевского
Россия, г. Омск
- 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
- 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
- КОРОЛЬКОВ
Юрий Михайлович
педагог-воспитатель
ФГКОУ «Омский кадетский военный корпус
Министерства обороны Российской Федерации»,
Россия, г. Омск.
e-mail: yuriy.korolkov.69@mail.ru
- МОНИНА
Наталья Петровна
кандидат философских наук,
доцент кафедры режиссуры и хореографии,
ФГБОУ ВО «Омский государственный
университет им. Ф.М. Достоевского»,

Россия, г. Омск
e-mail: monijulia@yandex.ru

НИКОЛАЕВА
Лидия Яковлевна

доцент кафедры режиссуры и хореографии,
ФГБОУ ВО «Омский государственный
университет им. Ф.М. Достоевского»,
Россия, г. Омск.
e-mail: nikilaevalidiya@yandex.ru

ПАВЛОВ
Андрей Юрьевич

старший преподаватель кафедры кино-, фото-,
видеотворчества
ФГБОУ ВО «Омский государственный
университет им. Ф.М. Достоевского»,
Россия, г. Омск
e-mail: a.u.pavlov62@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

СМИРНОВ
Максим Юрьевич

кандидат философских наук,
доцент кафедры психологии труда и
организационной психологии,
ФГБОУ ВО «Омский государственный
технический университет»,
Россия, г. Омск.
e-mail: smirnov.m@list.ru

СТЕБЛЯК
Виктор Вадимович

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры социально – культурной деятельности
ФГБОУ ВО «Омский государственный
университет
им. Ф.М. Достоевского»,
Россия, г. Омск.
e-mail: steblyak@list.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

ФАТТАХОВА
Лейла Ринатовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры инструментального
исполнительства и музыкознания,
ФГБОУ ВО «Омский государственный
университет

им. Ф.М. Достоевского»,
Россия, г. Омск.
e-mail: fattler@omsu.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

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

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

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского»

Факультет культуры и искусств

Научный журнал «КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОГО МИРА»

Свидетельство о регистрации средства массовой информации:

Эл № ФС77-72264 (сетевое издание) от 24 января 2018 года.

Адрес редакции: 644043 г. Омск, ул. Красный путь, д. 36, оф. 310, тел.: +7 (3812) 23-99-71.

Электронный журнал – сетевое издание «Культурное пространство Русского мира» является научным периодическим журналом. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала, а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Основные рубрики: Искусствоведение, Культурология, Философия, Филология, Педагогика в сфере культуры, Культурное наследие, Актуальный вопрос, Дискуссионные клуб, Хроника культурной жизни.

Материалы журнала включены в систему Российского индекса научного цитирования.

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

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 отправить следующие материалы:

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

Научная статья должна быть тщательно отредактирована.

ВСЕ МАТЕРИАЛЫ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

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

Контактная информация

Подробная информация о журнале, объявления Оргкомитета и другая информация доступны в сети Интернет на официальном сайте, вопросы можно задать по e-mail на адрес Редколлегии FK@omsu.ru, либо по телефону +7 (3812) 23-99-71.

Требования к оформлению статьи

Статья выполняется в редакторе Microsoft Word. Размер бумаги – А4, ориентация – книжная. Шрифт – «Times New Roman», 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.

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

Ф.И.О. автора статьи полностью на английском языке 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 на английском языке (выравнивание по правому краю).

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.

Аннотация на английском языке.

Ключевые слова на английском языке.

Через 1 строку – текст статьи.

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

Список использованной литературы на английском языке на следующей строке.

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», г. Омск.

E-mail: xxxx@mail.ru

CONTEMPORARY ART

Ivanov Ivan Ivanovich

Doctor of Historical Sciences,

Professor of the Department of History and Theory of Culture,

Dostoevsky Omsk State University, Omsk.

Аннотация. Текст, текст, текст.

Ключевые слова: текст, текст, текст.

Abstract. Text, text, text.

Keywords: text, text, text.

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

Список использованной литературы

References

Сведения об авторе

Заголовок статьи	
Рубрика журнала	Искусствоведение, Культурология, Философия, Филология, Педагогика в сфере культуры.
Фамилия, имя, отчество	
Ученая степень	
Ученое звание	
Место работы	
Должность	
Телефон (служебный /сотовый)	
Электронная почта	

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

Свидетельство о регистрации СМИ

Федеральной службы по надзору в сфере
связи, информационных технологий и
массовых коммуникаций
Эл № ФС77-72264 (сетевое издание)
от 24 января 2018 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, 2018

© Редакция «Культурное пространство Русского мира», 2018