

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУ ВПО ЛНР «ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»**

Институт торговли, обслуживающих технологий и туризма

Кафедра дизайна и проектных технологий

**ФОРМУЛА ТВОРЧЕСТВА: ТЕОРИЯ
И МЕТОДИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

Материалы

VIII Республиканской научно-практической конференции

(Луганск, 19-20 апреля 2019 года)


КНИГА
Луганск
2019

УДК [37.011.33 : 7]06)

ББК85р

Ф79

Рецензенты:

- Мала Т.В.* – доцент кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук;
- Зюзина Т.А.* – профессор кафедры культурологи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», доктор педагогических наук, профессор;
- Ирдиненко Е.А.* – доцент кафедры культурологи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», кандидат философских наук.

Формула творчества: теория и методика художественного образования : материалы Республик. научно-практ. конф. – (Луганск, 19–20 апреля 2019 года) / под ред. : Е.Н. Пономаревой. – Луганск : Книта, 2019. – 240 с.

Сборник материалов по результатам работы VIII Республиканской научно-практической конференции «Формула творчества: теория и методика художественного образования» содержит научные статьи и тезисы ученых, деятелей искусства, педагогов, студентов магистратуры, посвященные актуальным проблемам и вопросам искусства, дизайна и художественного творчества, стратегиям и перспективам развития современного художественного образования, актуальным вопросам эстетического воспитания, интеграционным процессам в искусстве и образовательной сфере.

Материалы конференции будут полезны педагогам, учителям школ, воспитателям, дизайнерам, художникам, музыкантам, хореографам, всем, кто интересуется вопросами искусства, культуры и художественного образования.

Рекомендовано к печати Научной комиссией Луганского национального университета имени Тараса Шевченко (протокол № 10 от 21 мая 2019 г.)

УДК [37.011.33 : 7]06)

ББК85р

© Коллектив авторов, 2019

© ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ 1. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ТВОРЧЕСТВА В СФЕРЕ ДИЗАЙНА И ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

| | |
|--|----|
| Бирюков М.Ю. Портрет как жанр живописного искусства | 7 |
| Бутенко Т.Г. Тематическое телевидение в структуре телевизионного вещания | 12 |
| Даренский В.Ю. Актуальность эстетики Л.Толстого в современном художественном образовании..... | 18 |
| Кондрашов С.Н. Функции цвета в дизайне книги..... | 31 |
| Криворучкин В.И. Эксклюзивно-символическая деятельность в изучении инженерной графики..... | 40 |
| Линкин А.В. СМИ как участник конфликта государственной и публичной политики | 47 |
| Мала Т.В. Роль дизайнера в иллюстрировании книги..... | 53 |
| Матросова М.И. Применение методов проектирования в процессе иллюстрирования произведения А.С. Пушкина «Сказка о царе Салтане»..... | 63 |
| Митрофанова Л.В. Исторический аспект развития гончарного искусства Слобожанщины | 67 |
| Опренко Л.С. Исторические аспекты развития знаковой символики как способа передачи информации..... | 73 |
| Петров В.С., Смирнова А.С. Подготовка будущего учителя изобразительного искусства к организации художественно-творческой деятельности обучающихся | 84 |

| | |
|---|-----|
| Пономарева Е.Н. Теоретико-методологические принципы профессиональной подготовки будущих дизайнеров..... | 90 |
| Савенкова К.А. Роль молодежных организаций в духовно-нравственном воспитании подрастающего поколения | 102 |
| Чекмарева Л.В. Предпроектные исследования принципов и методов проектирования фирменного стиля творческой мастерской «Клод Моне»..... | 106 |

СЕКЦИЯ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ, МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ

| | |
|---|-----|
| Абраменко О.А. Особенности вокально-хоровой работы в академическом хоре..... | 113 |
| Артемьева К.Ю. Шейн Спаркс – гениальный хип-хоп хореограф | 118 |
| Галюта И.В. Мариус Лиэпа – кумир советской публики | 124 |
| Гулевич А.В. Универсальность философии танца хореографов XX века..... | 129 |
| Дубинина А.В., Филимонова Е.Ю. Разнообразие интерпретаций балета «Весна Священная» как повод для дискуссии..... | 135 |
| Забуга Н.Г. Самобытность грузинской танцевальной культуры в творчестве ансамбля «Эрисиони»..... | 141 |
| Колесников Г.П., Колесникова И.С. Историческая картина развития Харьковского академического театра оперы и балета..... | 145 |

| | |
|--|-----|
| Коломойцев Ю.А. Профессионализм будущего учителя музыки в структуре социокультурной компетентности..... | 151 |
| Кулибаба К.И., Филимонова Е.Ю. Джордж Баланчин – основоположник неоклассического танца..... | 156 |
| Лазарев А.Н. Духовные искания героев в балетах Бориса Эйфмана..... | 161 |
| Липченко А.С. Формирование нравственной культуры молодёжи средствами вокально-исполнительской деятельности..... | 167 |
| Михайлова О.Н. Великий хореограф XX столетия – Марта Грэхем..... | 174 |
| Сидорова Т.М. Творческое наследие Ролана Пети..... | 180 |
| Сидяченко Д.Н. Образ женщины в мировом оперном искусстве и работа исполнителя над вокальной партией..... | 189 |
| Филимонова Е.Ю. Балерина петербургского стиля – Наталия Дудинская | 196 |

СЕКЦИЯ 3. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ

| | |
|---|-----|
| Обедникова Е.А. Философские аспекты проблемы формирования эстетического вкуса студентов технических вузов..... | 203 |
| Петров В.С. Деева Л.В. Мониторинг знаний студентов как инструмент управления качеством образования | 211 |
| Тыщук Д.С. Анализ текста художественного произведения: значение в профессиональной | |

| | |
|---|-----|
| подготовке гуманитария | 219 |
| Шелест С.Е. Формирование музыкального восприятия школьников на уроках музыки путем интеграции различных видов искусства..... | 227 |
| Информация об авторах | 236 |

СЕКЦИЯ 1. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ТВОРЧЕСТВА В СФЕРЕ ДИЗАЙНА И ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

УДК 75.041.5:37.015.31

*Бирюков М.Ю.,
доцент кафедры дизайна и проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
birukovmi@rambler.ru*

ПОРТРЕТ КАК ЖАНР ЖИВОПИСНОГО ИСКУССТВА

Постановка проблемы. В современной системе эстетического воспитания существуют определенные проблемы, которые отчасти объясняются тем, что огромные общеразвивающие возможности изобразительного искусства остаются, по большей части, не востребованными, причем это происходит на фоне устойчивого падения интереса молодежи к искусству и художественному творчеству в целом. Однако, стоит отметить, что в связи с вступлением в силу Федерального закона РФ «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ наблюдаются все более твердые шаги, направленные на переориентацию, опору на принципы развивающего обучения, обеспечивающего формирование художественно-творческих способностей молодежи через художественно-творческую деятельность, способствующую эстетическому воспитанию [3], все вышесказанное

зафиксировано также в Законе ЛНР «Об образовании» № 128-II [2].

Касаясь непосредственно изобразительного искусства, стоит заметить, что основная цель портретной живописи - не только воспроизвести и показать внешность человека, но и выразить внутреннее состояние его души. Духовный мир портретируемого человека раскрывается в многообразии его внешних проявлений. Во внешних данных, в пластике телесных форм всегда просматриваются черты характера, темперамент, нравственный и духовный мир личности. По внешнему облику, жесту, мимике, выражению глаз угадывается настроение портретируемого человека, его эмоциональное и психологическое состояние. Задумчивость, радость, грусть – все бесконечно многообразные переживания человеческой души и свойства характера могут быть отражены в портретной живописи благодаря умению художника выразить их во внешних, зрительно достоверных художественных формах.

Анализ основных исследований и публикаций. В разные эпохи художники достаточно разнообразно подходили к раскрытию человеческих характеров в портрете. Глубокие психологи и знатоки человеческой души Рембрандт, Веласкес, Гольбейн, Ван-Дейк, Репин, Серов оставили живой образ своей эпохи, своей страны в портретной галерее своих современников. По произведениям великих портретистов мы можем судить о духовном мире людей, о жизненных вопросах волновавших их и художника. Именно в портрете в первую очередь находил отражение свойственный каждому времени эстетический и этический идеал человека.

Целью статьи является проанализировать работы некоторых знаменитых живописцев и рассмотреть портретную живопись как один из жанров изобразительного искусства способствующий эстетическому воспитанию личности.

Изложение основного материала исследования. Портреты, внешне кажущиеся просто обликом человека, запечатленным на полотне, часто содержат рассказ о человеческих переживаниях, о биографии, о прожитой жизни, которая «читается» по лицу модели. Примером служат полотна знаменитых русских и советских живописцев: И. Репина, К. Брюллова, О. Кипренского, В. Перова, М. Сарьяна, П. Корина, М. Нестерова и др.

Особенно четко черты духовного облика человека, интеллигента, уверенного в своем деле, находящего в нем высший смысл жизни, прослеживаются в портретах М. Нестерова. Они проходят чередой – академик И. Павлов, хирург С. Юдин, живописцы братья Корины, скульптор Шадр, перед зрителями встают не только образы людей, встает целая эпоха, увиденная с не меньшей глубиной, чем, если бы Нестеров писал сюжетные полотна.

Одной из последних и лучших работ М. Нестерова, на наш взгляд, является – портрет скульптора В. Мухиной. Художник изобразил Мухину в момент творчества, внимательно вглядывающуюся в небольшую статуэтку бога северного ветра, как бы несущегося ей на встречу. Полны напряжения и волнения глаза скульптора, ее руки, движение, обращенное к ее новому творению, и само творение воспринимаются в неразрывной связи, их нельзя разделить в этот вдохновенный момент.

Каждый крупный портретист привносит в изобразительное искусство свой взгляд на человека, новое осмысление личности, авторские варианты подхода к этому жанру, и соответственно художники знакомят нас с самыми разнообразными характерами, судьбами, темпераментами, заставляя пристальнее всматриваться в окружающих нас людей [1, с. 18].

Русский художественный критик и историк искусств В. Стасов описывает свое впечатление, которое произвел на

И.Н. Крамского портрет композитора М. Мусоргского, написанный И.Е. Репиным: «...Крамской, увидев этот портрет, просто ахнул от удивления. После первых секунд общего обзора он взял стул, уселся перед портретом, прямо в упор к лицу, и долго-долго не отходил. «Что этот Репин нынче делает, – сказал он, – просто непостижимо... как изображено все, какую рукой мастера, как великолепно написано. Посмотрите эти глаза: они глядят, как живые, они задумались, в них изображена вся внутренняя, душевная работа той минуты» [4, с. 120].

Однако человек не способен в одинаковой мере откликнуться на все, поэтому он выбирает в живописи то, что внутренне ему близко и созвучно. Нередко бывает так, что с духовным ростом человека меняются его привязанности в искусстве. Человек взрослеет, происходят события, формирующие его взгляды на жизнь, эстетический и художественный вкус, и в какой-то момент с ним может «заговорить художник», до этого оставлявший его равнодушным. Так в разные периоды жизни любителю изобразительного искусства жанр портретной живописи раскрывает все новые свои стороны, все новые богатства.

Конечно, дело не только в духовном состоянии зрителя, в сформированности его вкусов и склонностях. Есть художники, легко находящие пути к сердцу человека, и художники, восприятие произведений которых достаточно сложно. Художник идет к зрителю, представляя ему свое произведение, но и зритель должен идти навстречу художнику, всматриваясь и анализируя его творение. И если произведение живописи «откроется» человеку, он отойдет от него внутренне обогащенным и морально удовлетворенным [1, с. 19].

Каждому из нас кто хочет глубже ознакомиться с творчеством знаменитых живописцев или современных художников, необходимо чаще просматривать альбомы с

репродукциями картин, читать книги, посвященные трудам того или иного художника, и, конечно, бывать в музеях, посещать художественные выставки и экспозиции. И тогда, постепенно, многое станет понятным в живописном искусстве, при этом Вы начнете различать стили, эпохи и национальные признаки живописи, по манере работы будете узнавать художника, не всматриваясь в подпись под картиной.

Выводы. Таким образом, навыки анализа художественных классических произведений портретной живописи помогают в дальнейшем оценивать и картины современных художников, будь-то экспонат международной, областной или городской выставки. Постигнув особенности изобразительного языка, зритель поймет, почему художник выбирал те или иные выразительные средства, каким образом он передает все богатство содержания жизни, человеческих чувств и эмоций. А главная цель эстетического воспитания, на наш взгляд, вызвать у молодежи надлежащий эмоциональный отзыв на события и явления, которые являются объектом их наблюдений, углубить и усовершенствовать процессы духовного и эстетического созерцания, которые в свою очередь активизируют, обогащают их собственный опыт, развивают творческое воображение, стимулируют духовно-эмоциональные и духовно-нравственные отношения.

Литература

1. Бірюков М.Ю. Цвет и колорит как изобразительно-выразительные средства живописи / М.Ю. Бірюков // Теорія і практика матеріально-художньої культури. X наукова конференція. м. Харків, 2 грудня 2008 р. / збірник матеріалів. – Харків : ХДАДМ, 2008. – С. 16–19.

2. Закон ЛНР «Об образовании»: от 30.09.2016 № 128-П. – Режим доступа: <https://minobr.su/docs/laws/27-zakon-ob-obrazovanii.html> (дата обращения: 22.03.2019).

3. Об образовании в Российской Федерации: федер. закон № 273-ФЗ от 29.12.2012: по состоянию на 01.09.2013. – Режим доступа: <http://www.zakonrf.info/zakon-ob-obrazovanii-v-rf/> (дата обращения: 18.12.2015).

4. Стасов В.В. Избранные сочинения: в 3-х т. / В.В. Стасов. – М. : Искусство, 1952. – Т. 2. – 774 с.

УДК 654.197 : 070.43/.44

Бутенко Т.Г.,
студент магистратуры 2 курса,
направление подготовки «Телевидение»,
Научный руководитель:
Коночкина О.И., канд. пед. наук, доцент кафедры
культурологии, экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко».

ТЕМАТИЧЕСКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ В СТРУКТУРЕ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ВЕЩАНИЯ

Развитие информационных технологий оказывает активное влияние на общество, создает новые формы коммуникации, влияет на социальные группы и личность. Человечество XXI века постоянно пребывает в медийном пространстве и черпает из СМИ большую часть информации. Особенная роль в этом отводится телевидению – самому распространенному и влиятельному из средств массовой информации. Оно динамично развивается, воздействуя на процессы развития общества и воспринимая технологические нововведения. С начала 90-х г. XX столетия телевидение начало стремительное движение в сторону глобализации.

Произошедшие процессы привели к радикальным изменениям в телеиндустрии. К настоящему моменту телевизионное пространство характеризуется большим разнообразием, еще недостаточно систематизированным.

В наше время, достаточно большое количество исследований посвящено истории развития телевидения, становлению телевизионной журналистики, влиянию телевидения на формирование современного общества. Изучению влияния телевидения на современную социокультурную ситуацию посвящены работы Л. Ионина, О. Карпухина, Н. Кирилловой, Т. Кузнецовой, Н. Лапина, В. Межуева, А. Шендрика и др. Проблемы массовой культуры освещены в работах А. Захарова, С. Кагарлицкой, А. Костиной, Е. Шапинской и др. Изучение истории становления и развития телевизионного вещания освещено в работах В. Егорова, Н. Голядкина, Р. Овсепяна, В. Цвика, А. Юровского.

Современное телевидение можно определить как средство массовой коммуникации, передающее аудитории аудиовизуальные сообщения, организованные в потоки – телевизионные каналы. Понятие телевизионного канала является ключевым для телевидения. Телевизионный канал – это организованный во времени поток аудиовизуального контента, подобранного в соответствии с определенной концепцией и доставляемого с помощью определенных организационной структуры и технических средств [3].

Тематическое телевидение (специализированный канал) содержит телепрограммы только определенного жанра, тематики или ориентирован на определенную зрительскую аудиторию. К таким каналам можно отнести детские, подростковые, женские, мужские, документальные, музыкальные, новостные, спортивные, политические, образовательные, развлекательные и другие.

Тематическое телевидение появилось впервые в США, когда в начале 1951 года местные частные телекомпании начали заполнять свою эфирную сетку только программами одной тематики. Многочисленные телеканалы переняли эту практику и разработали только новостные каналы (CNN International в июне 1980), детские (Nickelodeon с 1977, Disney с 1983), религиозные (3ABN с ноября 1984), метеорологические (The Weather Channel с мая 1982), музыкальные (MTV с августа 1981 года), познавательные (Discovery с 1985) и др.

Термин «специализированный канал» (тематическое телевидение) чаще всего употреблялся в Канаде, будучи использованным в качестве маркетингового термина индустрией кабельного телевидения во время одновременных запусков различных новых каналов в течение 1990-х годов. Утверждённый Канадской теле-радио и телекоммуникационной комиссией официальный термин звучал как «специализированный сервис», или ещё более явно «предприятие специализированных телевизионных программ», включая в это обозначение практически любой телевизионный сервис, не распространяемый по радиоволнам или иным способом исключаемый из телерадиовещания. В Германии, Австрии также появились тематические каналы. Специализированные программы регламентируются в медийном праве, которое с 1984 года описывает специализацию вещателей на конкретной тематике или целевой аудитории. В соответствии с оглашенным Конституционным судом Германии, специализированный канал вещает программы с определённым видом информации – образовательные, развлекательные и т. п. – доступные только определённой аудитории и также ограничены по тематике. Немецкое радио и телевидение представлены в основном специализированными каналами.

Первые специализированные каналы телевидения в России появились в 1996 году – это были «Муз-ТВ», «Метеор-Спорт» и «Метеор-Кино». В дальнейшем же их количество стало постепенно возрастать.

Таким образом, развитие технических и коммерческих возможностей телевидения позволило значительно разнообразить сетку вещания, развивать тематические каналы, что способствовало привлечению зрительской аудитории. Зрители чаще стали смотреть именно тематическое телевидение. Рассмотрим некоторые из них.

Образовательный канал – предназначен для дидактических целей. В прошлом существовал в двух формах: постановочной и как трансляция лекций, урока, демонстрационных опытов. На сегодняшний день, образовательное телевидение утратило свои позиции, однако реалии современной школы требуют серьезного пересмотра относительно учебных передач, поскольку и учителя, и школьники часто используют в учебных целях современные гаджеты, что значительно облегчает восприятие учебного материала, а познавательные передачи обладают существенной долей наглядности.

Научно-популярное телевидение – распространенная форма зрелищного и доступного широкой аудитории представления научных или технических достижений человечества, также показа естественных явлений природы. Некоторые сюжеты не просто высокохудожественны, но и настолько строги в научном обосновании, что фактически используются зрителями в качестве учебного телевидения, исчезнувшего с экрана как самостоятельная рубрика. Следует отметить, что вследствие консерватизма академической науки именно телевидение иногда выполняет роль публикатора принципиально новых направлений в науке или неожиданных результатов исследований, заменяя в этом смысле научную литературу [2, с. 45, 50].

Однако, самой большой популярностью пользуется развлекательное телевидение.

Развлекательное телевидение предназначено для проведения досуга, рассчитано на эмоциональную реакцию аудитории, связано с получением удовольствия, наслаждения, релаксации. Развлекательное телевидение составляют программы разных направлений вещания, сочетающие в себе признаки азарта, юмора, игры и т.д. Развлекательное телевидение, наряду с телевидением информационно-аналитическим, является важнейшим фактором социального ориентирования индивидуумов, выработки их этических принципов и моделей поведения в обществе. Развлекательная составляющая всё чаще становится неотъемлемой частью информационно-аналитического телевидения, утверждая движение в сторону развлекательности в качестве одной из основных тенденций развития современного телевидения [1].

Таким образом телевидение выполняет рекреативную (от лат. *recreatio* – восстановление) функцию. Рекреация – отдых, восстановление человеком сил, затраченных в процессе трудовой деятельности. Как пишет В. Цвик, «...некогда отношение к этому виду журналистики было снисходительным, словно рекреативная функция относится к числу второстепенных. Но функция развлечения в прессе также естественна, как естественно стремление человека к отдыху, веселью. Чрезвычайно важно, когда функция развлечения «перетекает» в культурно-просветительскую функцию телевидения. Ее элементы присутствуют во многих познавательных и занимательных программах, но есть телепередачи которые целиком посвящены соответствующей тематике» [4, с. 166 – 167].

Исходя из вышесказанного, специализированные каналы обеспечивают контент большей глубины и точности, чем общие каналы. Это позволяет избежать временных затрат на поиск нужной информации и позволяет просто выбрать

специализированный канал, чтобы получить фильтр по контенту требуемой тематики. Кроме того, вещатель требует от своих сотрудников, знакомых с определённой темой, обеспечивать зрителя качественным контентом. Это необходимо потому, что специализированный канал – нишевая услуга и жёсткая рыночная конкуренция предъявляет высокие требования к её качеству, а также в связи с тем, что аудитория канала ограничена и необходимо удовлетворять её запросы и ожидания, привлекая новых клиентов.

Телевидение занимает важную часть в жизни современного человека и то, каким оно будет – зависит от специалистов области телевидения. Исследования телевидения, его жанровой и видовой специфики, развитие тематического телевидения, требуют дальнейших научных разработок и систематизации, нуждаются в теоретическом и практическом обосновании.

Литература

1. Акинфиев С.Н. Жанровая структура российского развлекательного телевидения: автореф. дис. канд. филол. наук. (10.01.10) / Акинфиев Сергей Николаевич; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2008. – 21 с.

2. Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции: Учебное пособие / Н.В. Вакурова, Л.И. Московкин. – Москва, 1997 – 62 с.

3. Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад / под.общей ред. Е.Л. Вартановой, В.П. Коломийца. – Москва, 2012 – 203 с.

4. Цвик В.Л. Телевизионная журналистика: История, теория, практика : учебное пособие / В.Л. Цвик. – М. : АспектПресс, 2004. – 382 с.

Даренский В.Ю.
доктор философских наук,
доцент кафедры философии и социологии
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
darenski1972@rambler.ru

АКТУАЛЬНОСТЬ ЭСТЕТИКИ Л.ТОЛСТОГО В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Эстетическая концепция Л. Толстого – это в первую очередь стратегия борьбы с навязыванием извращенных вкусов и безнравственностью в искусстве. Благодаря этому она является важнейшей частью русского философского и педагогического наследия и имеет уникальный воспитательный потенциал, особенно актуальный для нашего времени. По Л. Толстому, главная и конечная цель искусства – нравственное совершенствование человека и преодоление разъединения людей. «Задача искусства огромна, – формулировал он свой главный и итоговый тезис, – искусство, настоящее искусство, с помощью науки руководимое религией, должно сделать то, чтобы то мирное сожителство людей, которое соблюдается теперь внешними мерами, – судами, полицией, благотворительными учреждениями, инспекциями работ и т. п., – достигалось свободной и радостной деятельностью людей. Искусство должно устранять насилие. И только искусство может сделать это» [18, с. 210].

При самом своем появлении эстетическая теория Л. Толстого вызвала самые восторженные отклики со стороны лучших умов того времени, с одной стороны, и злобное высмеивание – со стороны всех остальных. Последние не заслуживают упоминания, а из первых приведем два самых

ярких. И.Е. Репин писал Л. Толстому: «Сейчас прочитал сочинение “Что такое искусство?” и нахожусь всецело под сильным впечатлением этого могучего труда Вашего. Если можно не согласиться с некоторыми частностями, примерами, зато общее, главная постановка вопроса так глубока, неопровержима, что даже весело делается, радость проникает» [5, с. 16]. Критик В.В. Стасов признавался: «Я считаю, что эти немногие страницы – последние слова и речь кончающегося XIX в. Какой это век, который способен кончаться таким величием и такую неслыханною правдою <...> Для меня несомненно, что от этих слов и страниц должен начаться новый поворот всего искусства!» [14, с. 218]. Позднее эстетическая теория Л. Толстого стала предметом многих исследований [См.: 1; 2; 6; 7; 19], а в последние годы интерес к ней снова возник в контексте возрождения классических традиций в искусстве [См.: 9; 13]. Целью данной статьи является анализ основных концептуальных компонентов эстетической теории Л. Толстого как важного опыта понимания искусства как средства духовного преобразования человека, который имеет особую актуальность для современного художественного образования.

В статье «Об искусстве» Л. Толстой писал: «Произведение искусства хорошо или дурно от того, что говорит, как говорит и насколько от души говорит художник. Для того, чтобы произведение искусства было совершенно, нужно, чтобы то, что говорит художник, было совершенно ново и важно для всех людей, чтобы выражено оно было вполне красиво, и чтобы художник говорил из внутренней потребности и, потому, говорил вполне правдиво. Для того, чтобы то, что говорит художник, было вполне ново и важно, нужно, чтобы художник был нравственно просвещенный человек, а потому не жил бы исключительно эгоистичной жизнью, а был участником общей жизни человечества. Для того, чтобы то, что говорит художник, было выражено вполне

хорошо, нужно, чтобы художник овладел своим мастерством так, чтобы, работая, так же мало думал о правилах этого мастерства, как мало думает человек о правилах механики, когда ходит» [15, с. 37].

Общие требования к произведению искусства Л. Толстой сформулировал следующим образом: «Совершенным произведением искусства будет только то, в котором содержание будет значительно и ново, и выражение его вполне прекрасно, и отношение к предмету художника вполне задушевно и потому вполне правдиво. Такие произведения всегда были и будут редки. Все же остальные произведения, несовершенные сами собой, разделяются по основным условиям искусства на три главные рода: 1) произведения, выдающиеся по значительности своего содержания, 2) произведения, выдающиеся по красоте формы, и 3) произведения, выдающиеся по своей задушевности и правдивости, но не достигающие, каждое из них, того же совершенства в двух других отношениях» [15, с. 38]. Это определение очень важно, в частности, и для понимания природы художественного вкуса. Категория вкуса, при всей своей формальной ясности, в содержательном отношении оказывается едва ли не самой «неуловимой» из всех категорий эстетики. С одной стороны, суждения вкуса всегда имеют некие объективные основания, но с другой – базовый элемент свободного личностного отношения в суждении вкуса никогда не позволяет полностью объяснить и тем более предсказать, какие именно из этих оснований проявятся в том или ином конкретном случае. Кроме того, в сфере вкуса часто происходят откровенно «скандальные» случаи, ставящие под вопрос целые художественные системы (например, в отношении Л. Толстого к Шекспиру).

Л. Толстой справедливо зафиксировал момент начала разложения художественного вкуса и художественного языка как такого, того «умирания искусства» (В. Вейдле), которое

достигло апогея уже во второй половине XX века. Например, как пишет А.С. Мигунов, «в эстетике маленькая обезьянка-шимпанзе по кличке «Бэтси» из зоопарка г. Балтимор (США) в буквальном смысле разрушила фундамент целой науки, когда в конце 1960-х годов исполненные ею акварели были приняты за работы профессионального художника и получили неплохие рецензии в американских журналах по искусству» [10, с. 180]. По нашему мнению, «фундамент» эстетики этим казусом не был разрушен, но была предельно заострена проблема *границ* искусства и квази-искусства. Такие «скандальные» случаи по-своему закономерны, поскольку доводят до крайнего радикализма (или явного абсурда) одну из функций искусства в культуре – «разрушать привычные схемы самоидентификации, идеологические опоры социального и культурного поля» (В.В. Савчук) [12, с. 6].

В трактате «Что такое искусство?» Л. Толстой дает свое ключевое определение: «искусство вообще есть передача всякого рода чувств, – но искусством, в тесном смысле этого слова, мы называем только то, которое передает чувства, признаваемые нами важными» [18, С 202–203]. На этом основан и *общий критерий отличия искусства от не-искусства*, который Л. Толстой определяет следующим образом: «Признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного, есть один несомненный – заразительность искусства. Если человек без всякой деятельности с своей стороны и без всякого изменения своего положения, прочтя, услышав, увидав произведение другого человека, испытывает состояние души, которое соединяет его с этим человеком и другими, так же, как и он, воспринимающими предмет искусства людьми, то предмет, вызвавший такое состояние, есть предмет искусства. Как бы ни был поэтичен, похож на настоящий, эффектен или занимателен предмет, он не предмет искусства, если он не вызывает в человеке того, совершенно особенного от всех других, чувства радости, единения

душевного с другим (автором) и с другими (с слушателями или зрителями), воспринимающими то же художественное произведение. Правда, что признак этот *внутренний* и что люди, забывшие про действие, производимое настоящим искусством, и ожидающие от искусства чего-то совсем другого, – а таких среди нашего общества огромное большинство, – могут думать, что то чувство развлечения и некоторого возбуждения, которые они испытывают при подделках под искусство, и есть эстетическое чувство» [18, с. 164].

Стремясь рационально «разрешить» парадокс соотношения чувства и разума, имплицитно содержащийся в данных определениях, В.Ф. Асмус в свое время дал такое разъяснение и возражение Л. Толстому: «Искусство способно изменять в нас не только строй наших *чувств*, но и строй *наших мыслей*. Искусство изменяет степень и глубину наших *знаний* о жизни и ее явлениях. Более того: искусство располагает *особыми*, ему одному принадлежащими средствами познания, сила которых в известных отношениях даже *превосходит* то, что может быть дано познанием *научным*» [1, с. 518–519]. Как видим, сам парадокс здесь несколько не снимается, а скорее «замазывается». Но сам Л. Толстой дает нам свою разгадку парадокса в дневнике от 30 июля 1896 года, где он писал: «Эстетическое наслаждение есть наслаждение низшего порядка. И потому высшее эстетическое наслаждение оставляет неудовлетворенность. Даже, чем выше эстетическое наслаждение, тем большую оно оставляет неудовлетворенность. Всё хочется чего-то еще и еще. И без конца. Полное удовлетворение дает только нравственное благо. Тут полное удовлетворение – дальше ничего не хочется и не нужно». Тем самым, *эстетические чувства – не самоцель, а наоборот, скорее «горькое лекарство» от упоенности жизнью: их цель –*

неудовлетворенность, которая заставит человека подняться на более высокий уровень осмысленной жизни.

В «Предисловии к сборнику “Цветник”» Л. Толстой писал: «Правду узнает не тот, кто узнает только то, что было, есть и бывает, а тот, кто узнает, что должно быть по воле Бога. Напишет правду не тот, кто только опишет, как было дело и что сделал тот, и что сделал другой человек, а тот, кто покажет, что делают люди хорошо, т. е. согласно с волей Бога и что дурно, т. е. противно воле Бога. Правда – это путь. Христос сказал: “Я есмь путь и истина, и жизнь”. И потому правду знает не тот, кто глядит себе под ноги, а тот, кто знает по солнцу, куда ему идти. Все словесные сочинения и хороши, и нужны не тогда, когда они описывают, что было, а когда показывают, что должно быть; не тогда, когда они рассказывают то, что делали люди, а когда оценивают хорошее и дурное, когда показывают людям один тесный путь воли Божьей, ведущей в жизнь. Для того же, чтобы показать этот путь, нельзя описывать только то, что бывает в мире. Мир лежит во зле и соблазнах. Если будешь описывать много лжи, и в словах твоих не будет правды. Чтобы была правда в том, что описываешь, надо писать не то, что есть, а то, что должно быть, описывать не правду того, что есть, а правду Царствия Божия, которое близится к нам, но которого еще нет» [17, с. 35]. В этой формулировке особо примечателен глубоко христианский, библейский строй мысли Л. Толстого: исток его аргументации лежит в понимании того, что «Мир лежит во зле и соблазнах», а значит, изображать его таким, какой он есть – это значит лишь умножать количество зла и соблазнов, то есть самому творить зло. Поэтому искусство, это не «отражение» падшего мира, а его *восполнение добром* – образами иной, благой, а не падшей жизни. Понятие «правда» в искусстве носит не эмпирический, а нравственный характер.

Для сравнения стоит привести формулировку известного советского автора, которая вполне конгениальна

Л. Толстому: «Искусство – отражение жизни, но оно не является собою абсолютного тождества с нею, которое и не допустимо и не нужно, ибо задача искусства – не дублировать явления жизни, а художественно осознать их в свете общественно-эстетического идеала... Правда жизни предполагает верное понимание того или иного явления как целого, определяемого его сущностью, то есть как явления закономерного, взятого в его глубинных основах и в широком жизненном контексте. То, что кажется правдой с узкой и ограниченной точки зрения, на самом деле может оказаться неполной правдой или даже обернуться ложью при более широком и глубоком понимании... Конкретное становится истинным только в единстве со всеобщим, с целостной своею сущностью, а не в отрыве от них. Подлинная, полная правда открывается тогда, когда частности не заслоняют целое, случайности – необходимое и закономерное, видимость – существенное, отдельные же явления осознаются в свете общего мировоззрения» [18, с. 98-99].

Л. Толстой недвусмысленно определяет искусство как особый «орган» религиозного сознания людей, действующий через чувства: «Искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело. Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство. В наше время общее религиозное сознание людей есть сознание братства людей и блага их во взаимном единении. Истинная наука должна указать различные образы приложения этого сознания к жизни. Искусство должно переводить это сознание в чувство» [18, с. 210]. Эстетическая концепция Л. Толстого ценна в первую очередь своей эвристичностью – они заставляют заново и по-новому осмысливать ключевые проблемы теории искусства и эстетики в целом. Стоит отметить и историческую силу толстовской эстетики в ее личностных воплощениях. В качестве примера стоит привести опыт Б. Пастернака. Так, в воспоминаниях

вдовы писателя Вс. Иванова: «Всеволод упрекнул как-то Бориса Леонидовича, что после своих безупречных стилистически произведений “Детство Люверс”, “Охранная грамота” и других он позволяет себе писать таким небрежным стилем. На это Борис Леонидович возразил, что он “нарочно пишет почти как Чарская”, его интересуют в данном случае не стилистические поиски, а “доходчивость”, он хочет, чтобы его роман читался “взахлеб” любым человеком» [Цит. по: 3, с. 426]. Очевидно, что именно толстовский *императив единения людей* и «перевода сознание в чувство» здесь и определил поэтику его романа. Сам Б. Пастернак отмечал, что «новый род одухотворения в восприятии мира и жизнедеятельности, то новое, что принес Толстой в мир и чем шагнул вперед в истории христианства, стало и по сей день осталось основой моего существования, всей манеры моей жить и видеть <...> вопреки всем видимостям историческая атмосфера первой половины XX века во всем мире – атмосфера Толстовская» [11, с. 340]. Действительно, эстетика Л. Толстого, при всех своих частных странностях и плодотворных парадоксах, в конечном счете, была важным опытом деятельного христианства и художественного преображения мира.

Статья Л. Толстого «О Шекспире и о драме», опубликованная в 1906 году и подытоживающая его размышления о сущности искусства является примером радикально нетрадиционных оценок классических произведений авторами, в чьем высочайшем эстетическом вкусе сомневаться не приходится. «Скандалность» интерпретации Л. Толстым Шекспира, отрицающей в его творчестве какую-либо художественную ценность, а также обвиняющей его в пропаганде безнравственности, общеизвестна, но до сих пор в полной мере не осмыслена. Рассматривая фабулу нескольких наиболее известных произведений Шекспира, Л. Толстой везде приходит к одному

и тому же выводу: 1) «Лица Шекспира постоянно делают и говорят то, что им не только не свойственно, но и ни для чего не нужно... У Шекспира все преувеличено: преувеличены поступки, преувеличены последствия их, преувеличены речи действующих лиц, и потому на каждом шагу нарушается возможность художественного впечатления» [16, с. 290]; 2) столь же противоестественен и даже уродлив, по его мнению, и сам язык Шекспира. Вместе с тем, Л. Толстой находит особое мастерство «в умении Шекспира вести сцены, в которых выражается движение чувств» [16, с. 291], которым он и объясняет некоторую увлекательность его произведений, особенно при хорошей игре актеров.

Главную же причину славы Шекспира Л. Толстой усматривает в манипуляции массовым сознанием людей, которая, в свою очередь, стала возможна вследствие утраты современным искусством и «образованным сословием», которое его воспринимает, высших религиозных целей и содержания жизни. Тем самым, интерпретация Л. Толстого по-своему логична и последовательна, и ключ к разгадке ее «скандальности» следует искать в ответе на принципиальный вопрос: почему, то есть *вследствие каких глубинных особенностей и эстетических презумпций мировосприятия* художественный мир Шекспира казался Л. Толстому противоестественным, а поэтому антихудожественным и безнравственным?

В основе неприятия Л. Толстым творчества Шекспира лежит принципиальное отличие их поэтик, а в основе этих принципиально разных поэтик лежали прямо противоположные мировоззренческие модели: для Л. Толстого мир – это благолепный Космос, движимый силами вечной справедливости, неизбежно побеждающей всякую неправду; мир Шекспира – всегда «*is out of joint*», это игральное неукротимых и непредсказуемых сил человеческого «Я», которое может прерываться лишь их гибелью. Если о

романах Л. Толстого Н. Бердяев отмечал свое впечатление, что они столь целостно и гармонично охватывают все бытие, будто «сама душа мира их написала»; то «гора трупов, которой кончается каждая трагедия Шекспира, есть ужасающий символ полной безысходности и гибели титанической эстетики Возрождения» (А.Ф. Лосев) [8, с. 604]. Обобщая сказанное выше, суть этой эстетической контroversии можно сформулировать так. Если для Л. Толстого любое жизненное явление эстетически ценно и нравственно оправдано ровно настолько, насколько оно подчинено мировому ладу – неизменным законам воспроизводства Жизни и порядку Вселенной; то для Шекспира, как раз наоборот, всякое явление ценно своей самочинностью и самоценностью, способностью преодолевать любые привычные законы миропорядка. Такое мировидение и основанная на нем поэтика, очевидно, внутренне амбивалентна – и если акцентировать ту ее деструктивную сторону, о которой писал А.Ф. Лосев, то Л. Толстой оказывается полностью прав. Однако, с другой стороны, полностью правы и почитатели подлинного гения Шекспира.

Художественный вкус тесно связан с коммуникативной функцией искусства: именно вкус определяет восприимчивость реципиента к тем или иным художественным явлениям, именно «в контексте вкуса» последние воспринимаются не просто как «артефакты», но как обращенные к нам живые «реплики», предлагающие разделить с их автором особый способ видения мира. В этом контексте вкус оказывается не чем иным, как неким выбором «собеседника» для со-видения мира. Чем же этот выбор определяется? Ясно, что полное тождество видения, может быть, и приятно, но не может привлекать долгое время, т.к. замыкает реципиента в его субъективной ограниченности. С другой стороны, и полное различие и несовместимость способов видения также не могут создать устойчивого

интереса и контакта с произведением. Тем самым, вкус оказывается *внутренне парадоксальным* феноменом: ведь в нем должны сочетаться два противоположных элемента: с одной стороны, *родство видения* с тем, которое явлено в произведении (без этого не будет интереса и понимания); а с другой – наоборот, *дистанцированность видения*, благодаря которой произведение открывает реципиенту нечто *новое*. И если первый элемент создает контакт и первичное понимание, то второй – уже долгий и устойчивый интерес, *развивающий* наше видение в новую для нас сферу. Диалогический процесс начинается уже на этом базовом уровне «художественных абстракций» – как между автором и реципиентом, так и в общении между различными реципиентами по поводу произведения. Это диалог различных способов художественного абстрагирования, которые частично совпадают, а частично не совпадают у разных людей. Это и есть то, что называется «различием вкусов».

По мере своего исторического развития искусство во все большей степени становится особым способом освоения нового и индивидуального как *самоценностей* – но освоения в качестве «укорененных в неизменном», в глубинном опыте эстетического и художественного миропереживания, что приводит затем к эволюции художественных форм в сторону их индивидуализации. Именно индивидуализация художественных форм и стилей приводит к появлению в Новое время категории «вкуса» (еще не известной в Античности и Средние века). Внутренняя парадоксальность вкуса отражает новый тип бытования искусства и в массовом, и в личном сознании. Вкус как особая сфера игры притяжения-и-отталкивания («родства» и «остранения») становится основным регулятором художественного сознания. Тем самым, суждение вкуса всегда включает в себя элемент рефлексии, хотя часто и не осознаваемый как некое

специальное усилие, с помощью которого разрешается указанный парадокс.

Л. Толстой высказывает самые радикальные и парадоксальные суждения потому, что чрезвычайно высок его идеал Искусства, по сути, имеющий характер жизненного подвига, аскезы и религиозного служения. Вот одна из его главных формулировок из дневника 17 Мая 1896: «Главная цель искусства, если есть искусство и есть у него цель, та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, высказать такие тайны, которые нельзя высказать простым словом. От этого и искусство. Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям». Имея такую цель, художник, призванный быть «тайновидцем» человеческих душ, никогда не может быть удовлетворен ни своим, ни чужим творением, но всегда горит устремленностью к вечному преображению.

Рассмотренные здесь главные аспекты эстетической теории Л. Толстого являются теми мировоззренческими принципами, которые в наше время способны максимально эффективно противостоять «умиранию искусства» в «ситуации постмодерна» и антихудожественным требованиям со стороны «общества потребления». Поэтому эстетика Л. Толстого актуальна в качестве ценностной основы современного художественного образования.

Литература

1. Асмус В.Ф. Мировоззрение и эстетика Л.Н. Толстого / В.Ф. Асмус // Вопросы истории и теории эстетики. – М. : Искусство, 1968. С. 434–530.

2. Бабаев Э.Г. Очерки эстетики и творчества Л.Н. Толстого/ Э.Г. Бабаев. - М., Изд. МГУ, 1981. – 198 с.

3. Борисов В.М. Река, распахнутая настесь. К творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор

Живаго» // Пастернак Б. Доктор Живаго. Роман. – М. : Книжная палата, 1989. – С. 417–429.

4. Ванслов В.В. Что такое искусство / В.В. Ванслов. – М. : Изобразит. исс-во, 1989. – 328 с.

5. И.Е. Репин и Л.Н. Толстой. Переписка с Л.Н. Толстым и его семьей. – М.-Л.: Искусство, 1949. – 346 с.

6. Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н. Толстого / Е.Н. Купреянова // АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л.: Наука, 1966. – 324 с.

7. Ломунов К.Н. Эстетика Льва Толстого / К.Н. Ломунов. – М. : Современник, 1972. – 479 с.

8. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.

9. Лученецкая-Бурдина И.Ю. Теория искусства Л.Н. Толстого и литературные опыты писателя / И.Ю. Лученецкая-Бурдина // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 5. С. 214–218.

10. Мигунов А.С. Красота и истина, но без добра / А.С. Мигунов // Эстетика научного познания: Мат. науч. конф. 21–23 октября 2003 года. – М. : Изд. МГУ, 2003. – С. 180–186.

11. Пастернак Б. Письмо к Н.С. Родионову от 27 марта 1950 г. // Пастернак Б. Об искусстве. М. : Искусство, 1990. – С. 339–340.

12. Савчук В.В. Конверсия искусства / В.В. Савчук–СПб. : Петрополис, 2001. – 288 с.

13. Суровцева М.Е. Эстетика Льва Толстого с современной точки зрения / М.Е. Суровцева // Вестник ЦМО МГУ (Литературоведение. Анализ художественного текста), 2014. - № 3. - С. 88–93.

14. Толстой Л.Н., Стасов В.В. Переписка, 1878 – 1906 гг. / Л.Н. Толстой, В.В. Стасов. – М. : Прибой, 1929. – 312 с.

15. Толстой Л.Н. Об искусстве // Л.Н. Толстой. - Соч. в 22 т. – Т. 15. – М. : Худ лит., 1983. - С. 36–39.

16. Толстой Л.Н. О Шекспире и о драме // Л.Н. Толстой. - Собр. соч. в 22-х тт.- Т.15.- М. : Худ. лит., 1983.- С. 258–314.

17. Толстой Л.Н. Предисловие к сборнику «Цветник» // Л.Н. Толстой. Соч. в 22 т. – Т. 15. – М. : Худ лит., 1983. - С. 29–35.

18. Толстой Л.Н. Что такое искусство / Л.Н. Толстой. Соч. в 22 т. – Т. 15. – М. : Худ лит., 1983. – С. 41–224.

19. Эстетика Льва Толстого: Сборник статей / Под ред. П.Н. Сакулина. – М. : Гос. акад. худож. наук, 1929. – 325 с.

УДК 655.53 : 7.017.4

Кондрашов С.Н.
*профессор кафедры дизайна и
проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Т. Шевченко»*

ФУНКЦИИ ЦВЕТА В ДИЗАЙНЕ КНИГИ

Анализ иллюстраций в современных изданиях свидетельствует о том, что дизайнеры книг часто применяют неуместное цветное и стилевое решение изобразительных элементов, неправильно выбирают их тип, плохо передают образность и идейный замысел содержания произведения художественными средствами.

Выбор цвета дизайнером должен вызывать соответствующие содержанию книги эмоции, ассоциации, развивать объемно-пространственное мышление, воображение, художественный вкус.

Вместе с тем, анализ учебных программ по дисциплине «Цветоведение», которую преподают по профилям подготовки

«Графический дизайн», «Компьютерная графика», «Книжный дизайн» и «Станковая и книжная графика» в средних и высших учебных заведениях нашей страны показал, что недостаточно внимания уделяется роли, значению образности цвета в проектировании иллюстраций современных изданий. Это приводит к некачественному преподаванию, напрямую влияет на качество подготовки и уровень профессионализма будущих иллюстраторов и дизайнеров. В результате, иллюстрации в художественной литературе становятся неинтересными читателю, снижается культурный уровень потребителя, что может привести к духовному обеднению населения.

Вместе с этим, отметим, что анализ работ ученых показывает, что достаточно глубоко рассматривались некоторые аспекты значимости цвета в иллюстрировании художественной литературы, в частности Ж. Агостоном, Е. Адамовым, Б. Базымой, В. Ганкин, Ю. Герчуком, С. Зайцевым, М. Купером, Ф. Юрьевым и др.

Однако, ни один из исследователей не направил свой поиск на целостное исследование проблемы функций цвета в дизайне книги.

Все выше сказанное свидетельствует об актуальности данной проблемы и необходимости ее исследования.

Итак, цель статьи: выявить функции цвета в дизайне книги.

Основными функциями, которые цветовые знаки выполняют в дизайне книги, являются коммуникативные (устанавливают те или иные связи между важными элементами), символические (познавательные, указывающие на предмет, явление, сущность) и выразительные (передают и вызывают эмоции).

Рассмотрим коммуникативные функции цвета. Как установлено, цвет не всегда и не сразу становится информативным. Только в результате разумного опыта тот

или иной цвет соотносится с существенным признаком объекта и в дальнейшем служит основным опознавательным знаком целого класса объектов. При этом проявляется элементарная функция цвета – отличия. Эту функцию может выполнять не только локальный цвет, но и тонкий его оттенок, и определенное сочетание цветов, отличных от цветовой гаммы объектов другого класса. Первичная функция сочетание цветового различия цветных объектов существует до тех пор, пока не акцентируется внимание, как и насколько, различаются объекты по цвету.

Сравнивая цветовые объекты, мы иногда обнаруживаем устойчивые цветовые различия, выполняющие функции противопоставления. Обычно они выражаются в контрастах. Контрасты делятся на два вида: ахроматический (световой) и хроматический (цветовой). Суть ахроматического контраста в том, что светлое пятно на темном фоне кажется еще более светлым, а темное пятно на светлом – более темным, чем есть на самом деле. Чаще всего для усиления контраста сочетают противоположные цвета (например, красный и зеленый, желтый и фиолетовый). Благодаря цветному контрасту, информацию можно не только выделить, но и усилить ее значимость.

Выделительная функция означает не только факт различия, она еще учитывает цветовые отношения объекта с другими объектами или цветовой средой. Так, например, цветной текст выделяется на фоне черно-белого.

Цветные выделения могут быть «сильными» и «слабыми». Так, на зеленом фоне оранжевый объект выделяется сильнее, а синий – слабее. Однако «сильные» выделения не всегда являются самыми активными. Большинство книг на полке может иметь яркое оформление, поэтому на этом ярко окрашенном фоне будут более выделяться именно «слабые» сероватые обложки книг.

В некоторых случаях возникает необходимость разграничить цветом группы объектов. Тогда прибегают к функции разделения. Например, применяя различные цветные линейки. Обычно ими отделяют друг от друга текстовые блоки, если на полосе не используются цветные фоны или иллюстрации, которые также могут выполнять функцию разделения.

Существуют также объединяющие функции цвета. Так в иллюстрации голубой цвет может быть общим признаком воздушной перспективы для объектов, равноудаленных от зрителя. Книжные серии могут объединяться общим цветом обложки. Иногда книгу объединяет цветной принцип композиции.

Часто объединяют метод расцветивания. Если вся книга оформлена одним художником-колористом, то его манера, его колористический почерк помогают целостному восприятию книги. Например, издание, оформленные И. Билибиным или Т. Мавриной, по цвету цельные, поэтому компоновка для них не имеет значения.

Символическая и выразительная функции гармонично сочетаются между собой.

Воспринимая цвет, люди связывали его с наиболее ценными для них вещами и жизненно важными стихиями. Таким образом, возникли ассоциации, которые основывались на неизменных свойствах человека и природы: кровь была и остается красной, небо – синим, трава и деревья – зелеными.

Ассоциативные цветовые символы зависят от свойств или качеств цвета, «собственных» и «несобственных». К первым относятся свойства, которые можно измерить и выразить. Это цветной тон, насыщенность и светлота, которые играют важную роль в эмоциональном состоянии человека.

Для детей важнейшую роль играет светлотная характеристика цвета, радость ассоциируется у детей со светлыми оттенками, а грусть – с темными.

Цвета бывают «теплые» и «холодные». Часть спектра от зеленого до красного относится к теплым цветам, а часть от голубого до пурпурного – к холодным (зеленый иногда выделяют как нейтральный).

«Несобственные» свойства появляются как следствие эмоциональной реакции, возникающей при восприятии цветов. Ассоциации также основаны на цветных характеристиках каких-то предметов или явлений окружающего мира. Ряд ассоциаций, пришедших из глубины веков, закрепился в подсознании человека и передается из поколения в поколение. Например, человек плохо представляет себе что-то спокойное красного цвета, сухое – сине-зеленого, а легкое и воздушное – коричневого.

Устойчивые ассоциации обычно вызываются чистыми, яркими цветами. Сложные, малонасыщенные и светлые цвета порождают неустойчивые (разные) ассоциации. Кандинский отмечал, что в глаза сразу бросается наличие двух больших разделов, теплые и холодные тона красок, светлые или темные. Принимая такое разделение цветов, можно сказать, что светлые цвета более веселые, темные более печальные, теплые цвета возбуждают, а холодные – успокаивают. Также светлые цвета воспринимаются как легкие, а темные как тяжелые.

Эмоциональное воздействие цвета связано, во-первых, с психофизиологическим воздействием, а во-вторых, с ассоциациями, которые возникли у людей с этим цветом. В начале XX века российский ученый Ф.И. Шмит писал: «Цвет сам по себе, независимо от того предмета, которому он присущ ..., оказывает на человека определенное психофизическое действие, иногда в силу связанных с ним ассоциаций, может быть, но в подавляющем большинстве случаев, наверное, непосредственно»[2].

Если вспомнить опыты Гёте, то он рассматривал пейзаж сквозь разноцветные фильтры. Эмоциональный

эффект от просмотра на зимний пейзаж через желтое стекло Гете описал так: «Глаз радуется, сердце расширяется, настроение светлеет, кажется, что повеяло теплом» [3, с. 33]. Смотря на тот же пейзаж сквозь другие фильтры, Гете утверждал, что преобладание красного цвета вызывает впечатление грубого насилия, синего – печали, фиолетового – невыносимой тоски, оранжевого – радости, пурпурного – ужаса, зеленого – спокойствия». При этом Гёте имел в виду чистые цвета, отмечая, что изменение их чистоты приводит уже к другому воздействию. Объективность этих характеристик была подтверждена многочисленными экспериментами физиологов и психологов, и сейчас наука признает, что отдельный цвет может определенным образом влиять на человеческий организм.

Интересно, что цветные профили таких эмоций, как «удивление», «отвращение», «любопытство», «стыд» не однозначны. Возможно, приведенные эмоции имеют более сложную структуру и зависят от индивидуальности человека. Эмоция гнева была выделена двумя цветами – черным и красным, то есть эту эмоцию следует рассматривать как сумму двух цветов. Красный придает черному активности, которой ему не хватает, а черный, в свою очередь, добавляет красному злоеший характер, что позволяет охарактеризовать данное цветовое сочетание, как «злую, разрушительную активность».

До сих пор наибольший интерес наших и зарубежных исследователей вызывают проблемы восприятия цвета человеком, значение колорита в целом. История их изучения дает миру длинный список известных имен: Леонардо да Винчи, И. Ньютона, И.В. Гете, Д. Максвелла, М.В. Ломоносова, Г. Гельмгольца, С.И. Вавилова, В.М. Бехтерева, В.В. Кандинского, М. Люшера, Г.Е. Бреслава, Ф.В. Биллмеера, В.Д. Райта. Эти и многие другие ученые, ученых сделали свой вклад в те знания о цвете, которыми мы сейчас располагаем.

Два цвета, которые находятся рядом, также взаимодействуют между собой, поэтому неудачное сочетание цветов может вызвать у человека совершенно противоположные эмоции от ожидаемых. Например, красный и зеленый могут взаимодействовать, означая активность и пассивность одновременно, поэтому оба цвета создают впечатление беспокойства, мерцание при условии их одинаковой тональности. Комбинации же смежных цветов подчеркивают функции конкретного цвета. Пассивные цвета психологически меньше влияют, чем активные, поэтому сочетание синего и зеленого цветов будет менее контрастным, чем желтого и красного.

Важную роль играют различия в цветовых предпочтениях, которые зависят от возраста и образовательного уровня читателя. Простые, чистые, яркие цвета действуют на человека как сильные, активные раздражители. Они удовлетворяют потребности людей со здоровой, не уставшей нервной системой – дети, подростки, молодежь, люди физического труда, открытые, простые и прямые натуры. Сложные, малонасыщенные, разбавленные оттенки действуют, скорее, успокаивающе, чем возбуждающе, вызывают более сложные ощущения, отражают потребности субъектов достаточно высокого культурного уровня и избираются чаще людьми среднего и пожилого возраста, интеллигентного труда, лицами с усталой и тонко организованной нервной системой [1].

Иллюстратор, работая для иностранного читателя или желая передать атмосферу или настроение определенной страны, должен знать также значение цветов в других странах, чтобы произвести желаемое впечатление. Национальная палитра определяется климатическими условиями страны, ее освещением (так, например, в пустыне предпочитают цвета, отражающие солнечные лучи), особенностями национальной кухни, культурой, темпераментом людей. Художнику-

иллюстратору гораздо легче передать на иллюстрации страну, зная присущие ей цвета. Ведь, например, белый цвет в России символизирует веру, ассоциируется с чистотой, невестой, в Китае тот же цвет означает подлость и опасность, в Восточных странах белый символизирует траур, в Западной Европе – молодость.

В поисках гармонии колорита ставится вопрос о выборе целой гаммы не конфликтующих друг с другом цветов, то есть выбор палитры, или общего колорита иллюстраций в книге. Известно, например, что ряд тусклых цветов может производить приятное впечатление, но достаточно поместить между ними один насыщенный цвет, чтобы они показались грязными, некрасивыми. Насыщенный и яркий цвет, как правило, «убивает» более слабые и серые.

Сила воздействия цвета на читателя зависит как от средств и методов, используемых иллюстратором, так и от возможностей восприятия.

Влияние цвета на психический аппарат человека касается не только эмоций и характера, но и познавательных процессов (мышления). Эмпирические наблюдения показывают, что в различных цветовых средах, человеку «думается» по-разному: цветовое воздействие может либо препятствовать, либо способствовать решению задач.

В исследовании А.И. Берзницкаса было получено 8 цветовых профилей интеллектуальных эмоций, которые автор соотносит с основными фазами мыслительного процесса. Для таких эмоций как «догадка», «удивление», «уверенность» общим является выбор ярких и светлых цветов теста Люшера – красного и желтого. Вместе с тем, «сомнение» и «неприятность» испытываемые связывали с серым, коричневым, черным и темно-синим. Интересным оказался цветовой профиль слова «понятно». Вслед за желтым и красным в ранговый ряд выборов испытываемые расположили черный цвет.

Интерпретируя этот факт, А.И. Берзницкас указывает, что чувство приятного связано с эмоцией «приятно» [1].

Итак, все вышесказанное позволяет сделать выводы обобщающего характера. Основными функциями, которые цветные знаки выполняют в дизайне книги, являются: коммуникативные (устанавливают те или иные связи между важными элементами), символические (познавательные, указывающие на предмет, явление, сущность) и выразительные (передают и вызывают эмоции). Коммуникативную функцию разделяют на функцию различия, выделительную, разделения, противопоставления, сочетания. Символическая и выразительная роль цвета гармонично сочетаются между собой. Ассоциативные цветные символы зависят от свойств или качеств цвета, «собственных» и «несобственных». К первым относятся свойства, которые можно измерить и выразить. Ко вторым – свойства, которые возникают как следствие эмоциональной реакции, возникающей при восприятии цветов.

Свойства цвета как элемента психофизического, эмоционального и эстетического воздействия объективно закономерны. Эмоциональное воздействие цвета связано, во-первых, с психофизиологическим воздействием, а во-вторых, с ассоциациями, которые возникли у людей с этим цветом.

Современная цветовая семантика включается в систему знаковых отношений, поэтических метафор цвета, признаков психологически эмоционального значения. Сила воздействия цвета на читателя зависит как от средств и методов, используемых дизайнером, так и от возможностей восприятия. Поэтому нужно учитывать возрастную категорию и страну, для которой создаются иллюстрации, а также помнить, что цвет может, как ускорять, так и тормозить процессы мышления, потому что его влияние на психический аппарат человека касается не только эмоций и характера, но и познавательных процессов.

Проведенное исследование не исчерпывает всех аспектов рассматриваемой проблемы. Перспективным считается дальнейшее ее изучение с точки зрения использования цвета в дизайне художественных изданий, предназначенных для разных возрастных категорий читателей, а также активизация средствами цвета текстов разных типов и целевой направленности.

Литература

1. Базыма Б.А. Цвет и психика [Электронный ресурс] / Б.А. Базыма. – режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/colorpsy.htm>. – заглавие с экрана.

2. Лаптева И. Использование цвета в периодических изданиях [Электронный ресурс] / И. Лаптева.– режим доступа:<http://www.compuart.ru/Article.asp?id=9337>. – заглавие с экрана.

2. Юрьев Ф. Гармония сфер: у 2 т. / Ф. Юрьев. – К. : Новый друк, 2007. – Т. 2. –327 с.

УДК 37.025

*Криворучкин В.И.,
старший преподаватель кафедры
дизайна и проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко».*

ЭКСКЛЮЗИВНО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ИЗУЧЕНИИ ИНЖЕНЕРНОЙ ГРАФИКИ

Специфика разных отраслей промышленного производства требуют своего вида графического

представления информации. Одним из наиболее распространенных средств технической информации являются инженерная графика, представленная различными видами чертежей и чертежной документацией. Содержанием инженерной графики при изучении в вузе является черчение принципов построения технических изображений. Содержание изучаемой дисциплины определяется видом чертежей, схем, графиков и других документов в соответствии с профилем обучения.

Чертеж представляет собой информацию в знаковой форме.

Применительно к рассматриваемой проблеме, учебная деятельность по изучению инженерной графики включает создание и использование знаковых символических средств построения изображений технических и геометрических форм различных объектов.

Тема статьи связана учебной программой «Инженерная графика», дисциплинами графического дизайна в соответствии Постановлением Правительства Российской Федерации от 26 декабря 2017 г. № 1642. Об утверждении государственной программы Российской Федерации "Развитие образования".

Необходимость усвоения основных правил построения графических изображений знаковых и символических символов на основах семиотики создает условия для лучшего усвоения материала по инженерной графике, а умение оперировать знаниями и графическими символами.

Многочисленные научные источники, посвященные проблеме использования знаково-символических средств, в различных видах человеческой деятельности свидетельствуют, о возросшей роли знаковых систем в науке, образовании и профессиональной подготовке. Овладение графической формой передачи информации является важной задачей при изучении различных учебных дисциплин [1, с. 244–246]

Изучение начертательной геометрии и черчения необходимо для приобретения знаний и навыков составления и чтения технических чертежей при изучении инженерной графики. Студенты осваивают основы проектирования и машиностроительного и строительного черчения. Однако большинство литературы по психологии представляет, в основном, различные аспекты формирования символической деятельности дошкольников и детей младшего школьного возраста [2, 3].

Знаково-символическая деятельность представляет особый вид деятельности, которая носит всеобщий характер и не зависит от области применения. Во всех случаях она имеет общую структуру, которая входит в состав других видов деятельности: математики, дизайна, черчения.

Как и любая деятельность, оперирование знаками и знаковыми системами характеризуется предметностью и осознанностью. Осознанность проявляется в планировании процесса и его результатов, выборе средств и путей реализации намеченной цели. Предметность знаково-символической деятельности заключается в реальности отображаемых технических объектов и полученных конечных результатов – эскизов и чертежей и других графических материалов.

Знаково-символическая деятельность в техническом черчении имеет общую с другими видами деятельности структуру, что сказывается на общих принципах ее функционирования. Функциональные свойства знаков и знаковых систем позволяют использовать их в качестве критерия для классификации видов знаково-символической деятельности.

Построение изображения технических объектов по своей сути является кодированием информации, а прочтение - её декодированием. Обучение студентов принципам кодирования и декодирования является важной составляющей

подготовки специалистов. По своему характеру эта деятельность относится к знаково-символической. Оперирование знаками и символами характеризуется проявлением в планировании процесса и его результатов, в выборе средств и путей реализации намеченной цели.

Инженерная графика имеет общую структуру с другими видами деятельности, что сказывается на общих принципах её функционирования. Функциональные свойства знаков и символов позволяют использовать их в качестве критерия для классификации видов знаково-символической деятельности. Принимаемая в качестве критерия функция предопределяется более главной иерархической системой, в которую входит классифицируемая деятельность. Такой прием является проявлением системного подхода к проектированию знаков и знаковых систем. В качестве примера можно привести графические средства построения изображений в проекционном черчении, функции которых подчиняются общему требованию построения изображений на плоскости. Если критерием классификации принята функция знаково-символических средств, то можно различить три вида функции, определяющих характер деятельности при построении чертежных изображений.

Коммуникативная функция обеспечивает кодирование, передачу и декорирование информации. Эффективность выполнения коммуникативной функции знаково-символическими средствами оценивается точностью передачи смысла. Принятая в машиностроительном черчении система кодирования информации пригодна для передачи ее без искажений. При этом точность передачи зависит, главным образом, от используемых знаков и символов, от уровня освоения студентами знаково-символических средств и приемов кодирования (построения изображений) и декодирования (чтение чертежей).

Познавательная функция направлена на отражение и воспроизведение реальности в процессе деятельности. В результате этого у студентов формируются новые знания о деталях, узлах и механизмах, а также развивается техническое мышление.

Из чертежей можно узнать не только о внешнем виде изображенного объекта, но и внутреннем строении, материале, способе обработке и точности изготовления.

Замещающая функция знаково-символических средств тесно связана с деятельностью, имеющей функциональное замещение объекта знаковым изображением. Объект может быть как реальным, так и существующим только в сознании человека, осуществляющего этот вид деятельности. Находящийся в памяти образ объекта структурирован, что позволяет при конструировании новых объектов использовать структурные элементы разных объектов памяти. Процесс обучения реализации этой функции в чертежной деятельности осуществляется поэтапно.

При изучении технического черчения оперирование изображениями включает следующие виды знаково-символической деятельности.

Моделирование – это оперирование знаками и символами вместо реального объекта, оно используется для получения новой информации и раскрытия сущности объекта. Так, построение разреза дает информацию о внутреннем строении, без распиливания деталей.

Под моделированием в технике понимается использование в исследованиях реальных объектов для изучения строения или процессах их функционирования. В процессе обучения черчению, в понятие моделирования вкладывается несколько иной смысл, чем в термин «моделирование» в научных исследованиях.

Кодирование – деятельность по переработке информации для ее передачи и приема, т.е. выполнения

коммуникативной функции. Сообщение принимается после декорирования полученной информации. В черчении декодирование называется чтением чертежа. По отношению к содержанию, функция формы заключается в том, что она обозначает, изображает и раскрывает сущность содержания. Задачей кодирования является построение чертежа, которое в дальнейшем обеспечивает его однозначное прочтение. Для этого следует правильно выбрать средство построения изображения. Требуется использовать в чертеже необходимое, но достаточное количество видов, рекомендуемое сочетание видов и разрезов, выполнить необходимые сечения и разрезы для получения информации о внутреннем строении, использовать условные знаки и символы. Адекватность информации чертежей и её правильное понимание при восприятии изображения обеспечивается графической грамотностью «отправителя» и «получателя» информации.

Схематизация осуществляется с целью уяснения сложного механизма и установления связей между узлами и деталями. Результатом этого вида деятельности является составление или чтение структурных и кинематических схем механизма. Работа со схемами не имеет самостоятельного характера, т.к. при их составлении и чтении необходимо постоянное сопоставление с чертежом или реальным объектом.

Замещение проводится с целью замены реального объекта равнозначным по функции изображением, что позволяет оперировать чертежом при изучении устройства и функционирования изображенного объекта.

В учебном процессе изучения черчения, знаково-символическая деятельность имеет сложную структуру и может включать ряд составляющих компонентов:

- овладение «языком» машиностроительного черчения;
- определение связей между обозначаемым и обозначающим;

– усвоение правил перевода реального объекта в его условное изображение: чертеж, эскиз, экономическую проекцию;

– прочтение и оперирование информацией, содержащейся в чертеже.

Необходимость усвоения основных правил построения графических изображений на основах семиотики создает условия для лучшего понимания условностей, применяемых в черчении. Это должно предшествовать изучению основного содержания курса и составлять пропедевтическую часть учебной программы.

Усвоение знаний и умений по инженерной графике требует освоения следующей программы:

1) краткая история средств передачи информации через изображения, их характеристика, конвенциональность и стандартизация;

2) анализ современных средств и способов закрепления и передачи информации с использованием изображений. Типы линий и символы, их роль в замещении реального объекта и передаче информации;

3) понятие о графическом языке и графическом тексте;

4) правила перевода пространственно-структурной характеристики реального объекта на знаково-символический язык;

5) оперирование и преобразование изображений в учебно-практической деятельности.

Усвоение студентами учебной программы по машиностроительному черчению и инженерной графике на основе семиотики способствует более эффективному изучению основных разделов программы. Освоение графической программы одновременно с развитием умений оперирования знаково-символическими средствами способствует осознанности действий при выполнении чертежных изображений и помогает более глубокому

освоению технических объектов и техники целом. Переход от оперирования объектами к использованию чертежных изображений, является критерием развития технического мышления и является обязательным условием творческой деятельности.

Литература

1. Глотова Г.А. Виды знаково-символической деятельности и их становление у ребенка / Г.А. Глотова. - М.; 1996. – 214 с.

2. Салмина Н.Г. Знак и символ в обучении / Н.Г. Салмина. - М. : Издательство Моск. Ун-та, 1998. - 288 с.

3. Талызина Н.Ф. Управление процессами усвоения знаний / Н.Ф. Талызина. - М. : 1975. - 233 с.

УДК [321.01 : 316.334.3]:316.48

Линкин А.В.,

студент магистратуры 2 курса,

направление подготовки «Телевидение»

Научный руководитель:

Коночкина О.И., кандидат педагогических наук,

доцент кафедры культурологии,

экранных искусств и телевидения

ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный

университет имени Тараса Шевченко»

alexlinkin1@gmail.com

СМИ КАК УЧАСТНИК КОНФЛИКТА ГОСУДАРСТВЕННОЙ И ПУБЛИЧНОЙ ПОЛИТИКИ

Наличие в России глубоких социальных противоречий ведет к дисбалансу между общественными и личными

интересами. Все это ведет к нарушению эффективности организации власти.

Конфликт в государственной и публичной политике – это комплексная проблема, несмотря на ее активное исследование с научной точки зрения, у исследователей не сложилось единого представления о том, что же такое конфликт государственной и публичной политики. Если обратиться к анализу разных точек зрения, можно отметить, что конфликт рассматривается в более широком и узком смысле слова.

Исходя из теорий конфликта, выделенных К. Марксом, можно выделить несколько вариантов развития конфронтации государственной власти и СМИ. Это:

1. Власть - Власть (конфликт между разными уровнями власти, использующими в своей борьбе СМИ; в этом случае в конфликт втянуты государственные средства массовой информации).

2. СМИ - СМИ (конфликт между СМИ, представляющими разные уровни власти; этот вариант имеет схожие черты с первым вариантом).

3. Власть - СМИ (давление государства на СМИ с целью соблюдения законности и выражения собственных интересов).

4. Власть - СМИ (давление СМИ на власть для максимальной объективности информации или исполнение политического заказа по снижению рейтингов той или иной властной структуры).

В большинстве существующих примеров конфронтации государственной власти и прессы можно проследить элементы всех четырёх вариантов развития конфликта с более или менее ярко выраженными проявлениями отдельных.

Постоянным источником конфликтов между парламентом и СМИ, как на центральном, так и на

региональном уровне, является характер освещения деятельности органов государственной власти.

Так, из любого выступления, факта можно смоделировать событие как со знаком плюс, так и со знаком минус. Автор считает, что должен существовать жесткий порядок освещения деятельности органов государственной власти. В погоне за сенсацией и «жареными» фактами журналисты, упустив массу серьезной информации, предпочитают показать зрителям те сюжеты, где депутат заснул или возникла какая-нибудь потасовка. Показывать это широкой публике неэтично. В большинстве стран эта проблема регулируется законами. Там существуют очень жесткие ограничения того, что можно и что нельзя показывать парламентским журналистам.

Когда речь идет о конфликте в системе государственной власти, принято понимать его тесную взаимосвязь с публичной политикой, так как в основе отечественной государственной политики находятся основы демократии.

Для конфликта в системе государственной и публичной политики характерно то, что здесь возникают противоречия между двумя субъектами. Чаще всего конфликт интересов рассматривается в широком смысле и в социальном аспекте, так как государственная политика определяет вектор развития общественных масс.

Опыт последних лет позволяет убедиться в том, что формальное равенство, о котором принято говорить у политиков, сводится чаще всего к скрытому конкретному интересу. Именно то, что чьи-то конкретные интересы выдаются за общественные блага, ведет к конфликту между государственной и публичной политикой.

С одной стороны, государство должно регулировать интересы личности и общества в целом. С другой стороны,

оно не должно ущемлять собственных интересов при определении вектора развития страны.

Даже если предположить, что государство занимает позиции арбитра в регулировании интересов общественных групп, необходимо отметить его собственную заинтересованность в достижении целей государственной политики. Принято считать, что доминирующую роль в отечественной политике занимают представители правящей и бизнес-элиты. В своей деятельности они преследуют собственные интересы, которые, как правило, совпадают.

Другое дело, что население и социальные групп фактически не участвуют в процессе согласования вопросов по интересам и социальной политике государства.

Правящая и бизнес-элита идентифицируют себя с государством, в процессе своей деятельности выступают от его имени. Именно по этой причине приобрел особое значение социальный конфликт интересов в сфере государственных и публичных отношений.

Как правило, такие конфликты связаны с интересами по вопросам реализации властных полномочий, сам факт с наличием конфликта интересов указывает на наличие издержек в структуре государственной власти. Конфликт в сфере государственной и публичной политики возникает тогда, когда личная заинтересованность представителей власти в достижении чего-либо идет вразрез с интересами общественных масс. При этом конфликт может касаться не только сферы интересов, но и возникать на почве ненадлежащего исполнения представителями государственной власти своих должностных полномочий [1, с. 44].

Можно рассматривать ненадлежащее исполнение своих полномочий как инструмент для достижения личных целей. Причина этого явления кроется в наличии противоречий между интересами государства и общества. Опасность конфликтов в сфере государственной и публичной политики

сводится к тому, что на этой почве зарождаются другие конфликты.

Специфика работы государственных служащих сводится к тому, что они ведут публичную деятельность, их функции и полномочия ориентированы на достижение нематериального интереса. Что касается интересов самих граждан и социальных групп, то они ориентированы на получение материального блага, к примеру, получения пенсии. Когда в системе государственной политики происходит превращение нематериального интереса в личный (материальный), это ведет к зарождению конфликта интересов.

Как отмечает исследователь А. Оболонский, конфликт интересов в сфере государственной и публичной политики связан с тотальной коррупцией и приватизацией представителями элиты всего того, что когда-то было государственной собственностью.

С позиции здравого смысла сложившаяся ситуация выглядит естественно, ее развитие опасно, так как дисбаланс между интересами представителей власти и представителями общества ведет к проблемам в правовой среде и изменению моральных устоев в обществе.

Когда зарождается конфликт интересов, это создает угрозу появления деградации у профессионального потенциала. Когда у чиновников разрушаются моральные качества, это ведет к росту количества случаев с должностными нарушениями.

В 2005 г. институтов социологии РАН было проведено масштабное исследование. Его результаты позволили убедиться в том, что властные субъекты заинтересованы в том, чтобы любой ценой удержать власть. Субъекты государственной власти заинтересованы в увеличении сферы собственного влияния.

Более того, в деятельности государственных служащих преобладают собственные интересы. Отсюда можно сделать вывод о феномене классового сознания, когда государственная бюрократия преследует собственные интересы, противопоставленные интересам представителей общества.

Государственная служба самими представителями общества воспринимается как политика, полностью оторванная от народа. Общественные массы убеждены в том, что государственные органы закрываются от населения, чиновники говорят одно, а делают другое.

Парадокс еще заключается в том, что населением негативно оцениваются результаты работы государственной власти, в то время как чиновники ставят положительную оценку результатам своей деятельности. Даже по показателям удовлетворенности жизнью представители власти находятся на порядок выше всех представителей общества [2, с. 52].

Конфликт интересов в системе государственной и публичной политики связан с невозможностью выбора чиновниками такой модели поведения, где бы находился оптимальный баланс между личными интересами, интересами государства и представителей общественных масс. Многие публичные интересы достигаются с собственными целями чиновника, что позволяет говорить о том, что для современных российских чиновников большое значение имеет материальная выгода, достижение политических целей (карьеры, популярности и т. д.). Конфликт государственной и публичной политики опасен тем, что наличие противоречий между интересами ведет к ухудшению функционирования институтов власти в целом [3].

Это связано с утратой чиновниками личных качеств. Когда представители государственной политики начинают служить собственным целям и интересам, а не обществу, зачастую это ведет к нарушению закона. Ярким примером в

этом случае будет ситуация с тем, когда чиновник превышает должностные полномочия [4, с. 32].

Также необходимо отметить, что конфликт интересов в сфере государственной и публичной политики опасен особо, когда речь идет о попытке отдельными представителями общества улучшить свое состояние или положение по отношению к другим представителям. Дача взятки позволяет чиновнику обогатиться, а представителю общества - занять более выгодное положение среди других представителей социальных групп.

Литература

1. Коэн Д. Гражданское общество и политическая теория / Д. Коэн, Э. Арато. общ. ред. И.И. Мюрберг. – М. : Весь мир, 2003. – 134 с.

2. Никовская Л.И. Трансформация в России в контексте социального конфликта / Л.И. Никовская. – Ч. 2. – М. : Ключ-С, 2004. - 365 с.

3. Федоров В.В ожидания Савонаролы // Взгляд : деловая газета : [веб-сайт]. URL: <http://www.vz.ru/columns/2007/1/24/65660.html>. (Дата обращения: 29.03.2019).

4. Taylor G. The new political sociology : power, ideology and identity in an age of complexity. New York : Palgrave Macmillan. 2014. (Дата обращения: 29.03.2019).

УДК 655. 533 : [7.071.1 : 7.05]

Мала Т.В.,

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры дизайна и проектных технологий

ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

РОЛЬ ДИЗАЙНЕРА В ИЛЛЮСТРИРОВАНИИ КНИГИ

Уникальным созданием человеческой культуры является книга. Книга – это произведение искусства, которое

синтезирует воспитательную, мобилизующую и организующую роль в формировании духовных ценностей людей любого возраста и профессии. Важным эмоциональным фактором эстетического и смыслового воздействия на читателя в книге является иллюстрация. Иллюстрация способствует лучшему восприятию текста любого уровня сложности.

Ведущую роль в создании художественного образа любого издания играет дизайнер. Выбор дизайнером стилистики изображения, цветовой гаммы, средств образной выразительности должен вызывать соответствующие содержанию книги эмоции, ассоциации, мотивировать читателя на максимально эффективное восприятие содержания издания. Характер иллюстративной системы проекта каждого дизайнера можно оценивать с позиций того, как он передает в иллюстрации две основные категории всякого действия – пространство и время. При рассмотрении индивидуальных особенностей изобразительного языка дизайнеру следует обращать внимание на то, как он ведет линию, какой он получает характер движения, чему художник отдает предпочтение, моделируя форму, – линии и пластике, или свету и цвету, как строит пространственные планы, как распределяет черное и белое, какое значение придает силуэту, какими композиционными принципами преимущественно пользуется.

Анализ иллюстраций в современных изданиях, свидетельствует о том, что дизайнеры книг часто применяют неуместно цветное и стилевое решение изобразительных элементов иллюстраций, неправильно выбирают их тип, плохо передают образность и идейный замысел содержания произведения художественными средствами. Низкий уровень иллюстрирования, цветового оформления книги не привлекает читателей, как следствие, культурный уровень населения может ухудшиться по сравнению с предыдущими

поколениями. Хотя возможности современных иллюстраторов в технике исполнения, выборе художественных средств намного расширились. Специальные компьютерные программы («Adobe Illustrator», например), планшеты для рисования не только облегчают процесс рисования и делают его более удобным, но и дают возможность пользоваться огромной палитрой самых разнообразных цветов, предсказать, каким будет сочетание одного с другим цветом или выбрать из предложенных всю цветовую гамму. Хотя забывать о классических техниках (акварель, пастель, карандаши и т.п.) не стоит, ведь они не менее эффектны и привлекательны и не теряют своих позиций на рынке.

Анализ исследований показывает, что достаточно глубоко рассматривались некоторые аспекты роли иллюстратора и художника-графика, в процессе создания иллюстрации книги такими учеными, как Е. Бельчиков, В. Быков, Б. Валуенко, Я. Василишен, А. Гончаренко, В. Ляхов, Н. Сокольникова.

Однако, ни один из исследователей не направил свой поиск на изучение проблемы, где рассматривалась именно роль дизайнера в процессе работы над книжной иллюстрацией.

Все выше сказанное свидетельствует об актуальности этой проблемы и позволяет сформулировать цель статьи: определить специфику роли дизайнера в иллюстрировании книги.

Прежде всего, отметим, что дизайнер книги занимается проектированием и комплексным формированием художественного образа книги как духовной и материальной ценности, где объединены в единое целое эстетические и функциональные качества издания. Проектируя книгу как средство удовлетворения жизненных потребностей человека любого возраста и профессии, дизайнер влияет на само

формирование этих потребностей и тем самым включается в процесс воспитания потребителя.

Сказанное свидетельствует о его важной социально-культурной, экономической и социально-политической роли в жизни общества. Такая установка способствует росту дизайнерского самосознания, ценностного отношения к объекту своей деятельности, своей специальности, внутреннего принятия ее целей и условий, особой связи выбранной профессии с окружающим миром, проявления чувства профессионального долга и ответственности в сфере решения социально важных задач.

Умение заранее видеть книгу в точно указанном формате, набранную определенным шрифтом, включая соответствующее изображение и цвет, напечатанную тем или иным задуманным способом на бумаге нужного сорта, заключенную в переплет (обложку) из выбранного материала, – качество, свидетельствующее о творческой одаренности дизайнера. Если дизайнер – художник, то художник нового типа: он не просто конструирует, изображает, оформляет, он является преобразователем и организатором, главным режиссером книги, который «играет первую скрипку» в ее создании с самого начала и до конца. Он способен находить новые нестандартные решения художественного образа любого типа издания.

Дизайнеры по-разному определяют свою роль в иллюстрировании книги и понимают поставленные перед ними задачи. Совсем немного художников-иллюстраторов сознательно ставят и решают задачу настоящего синтеза слова и изображения. Например, В. Серов, иллюстрируя басни И. Крылова, зарисовал целые альбомы, отвергая лишние детали, освобождаясь от многословия и достигая крыловской простоты и лаконизма.

Стремление конкретизировать словесный образ, показать свое видение и понимание данного образа в

пластических формах является первым и основным стимулом создания иллюстрации.

Второй – это необходимость донести до читателей смысл данного образа, эмоции, которые вызывает словесный образ у художника, формы, художник видит, представляет и может изобразить так, чтобы иллюстрация вызвала такие же эмоции у широкого круга читателей. Этого дизайнер достигает с помощью цвета, композиции, в передаче деталей одежды и тому подобное.

Значительным и существенным моментом в работе иллюстратора является его понимание стиля, жанра, цели создания литературного произведения. От этих факторов будет зависеть и цветовая гамма иллюстраций, и выбор изобразительных средств. Так, менялась речь Д.Н. Кардовского при иллюстрировании прозы Чехова и Гоголя. Мягкому музыкальному языку Чехова в «Каштанке» и эмоциональному настроению ее образов удачно соответствует форма иллюстраций, где, прежде всего, преобладает живописное начало, пятна цвета в черно-белой манере. Для «Невского проспекта» Грибоедова Кардовский уже выполняет иллюстрации в подчеркнутой линейно-графической манере. Художник умело оперирует линией, оттеняя, таким образом, две сюжетные линии Гоголя.

Изменение средств художественного выражения наблюдается и в иллюстрационных циклах в зависимости от изменения языка писателя для отдельных сюжетных линий («Хаджи Мурат», первое и второе издание иллюстраций Е.Е. Лансере).

Образный строй всего иллюстрационного комплекса в значительной степени определяется тем, о какой исторической эпохе говорится в книге. Дизайнер невольно должен усвоить все представления о форме, пространстве, объеме, характерных для данного исторического периода. Кстати, особенности изобразительного языка той или иной

исторической эпохи могут оставаться достаточно современными в интерпретации художника

Разрабатывая темы, раскрывая идеи литературного произведения и оценивая их по-своему, дизайнер должен выбирать те идеи, темы и сюжеты, которые будут отвечать нашему времени. Так, художник Д.А. Шмаринов, работая над романом «Война и мир», подчеркнул в своих иллюстрациях тему народа, отказавшись от фигур, которые не выражают жизненной правды.

Оформление детской книги отличается от издания для взрослых. Главные требования к иллюстрированию такой книги хорошо сформулировал известный детский иллюстратор XX в. Н.Ф. Лапшин, который считал, что все оформление, начиная от обложки и заканчивая любой иллюстрацией, нужно сочетать в одной задаче – в каждом изображении соединить интерес, точность, архитектурную художественность с ясно выраженной научной познавательностью, способной разбудить любознательность юного читателя [3, с. 43].

Существует также метод декоративного аккомпанирования цветом, когда эмоциональный строй создает цветные качества бумаги, фона иллюстраций, рубрик, орнаментальных элементов, шрифта, которые подыгрывают основному содержанию. Чтобы декоративное оформление книги стало образным аккомпанементом основному содержанию, необходимо гармонично соотносить с ним выразительные функции цвета, который бы углублял содержание, увеличивал эстетическую ценность книги.

Многие ученые уделяли внимание изучению влияния цвета на человека, значению цвета в книге, однако проблема его правильного выбора остается актуальной и в наше время. При обучении будущих иллюстраторов, дизайнеров в учебных заведениях нашей страны очень мало времени отводится на изучение цвета в книге, его свойств, функций,

психологического воздействия на различные возрастные категории, средств, которыми лучше передать цвет в определенном стиле и жанре литературного произведения. В результате очень много некачественных цветных иллюстраций, которые проецируются на уровне интуиции, поэтому часто производят негативные впечатления. Хотя предыдущие поколения художников-дизайнеров серьезно относились к проблеме оформления иллюстраций, поэтому их так часто выполняли самые известные и талантливые художники, и те издания до сих пор популярны и передаются из поколения в поколение.

Проблеме изучения цвета больше внимания уделяют в высших учебных заведениях будущим живописцам, но таким специальностям как «Дизайн», «Компьютерно-художественная графика» знания о цвете не менее важны. Ведь от уровня работы этих специалистов зависит не только эмоциональное состояние читателя книги, например, но и духовное развитие нации, любовь к книге вообще. Поэтому с особой серьезностью следует относиться к цветовому и не только оформлению детской книги, ведь дети – будущее нашей страны.

Даже за рубежом теория цвета в искусстве и дизайне была введена впервые Д. Россом и А. Поупом в Гарвардском университете сравнительно недавно – в первой половине XX в. В то время эту тему также представлял в штате Нью-Йорк Б. Калвер. В 1942 Р. Б. Фарнум с Род-айлендской школы дизайна в своем обзоре сообщил, что иногда такие предметы вводились чисто случайно, и что им уделялось мало времени. Некоторые из преподавателей, кому было поручено преподавать теорию цвета, были некомпетентны или недостаточно заинтересованы этой наукой. В наше время, несомненно, благодаря влиянию новых достижений в науке и технологии большинство художественных школ и факультетов искусства и дизайна уделяют больше внимания

преподаванию соответствующих тем в области науки о цвете [1, с. 12–13]. Однако уровень образования в указанном контексте, кажется, остановил свое развитие в XX в. Ведь проблемы того времени в других странах актуальные у нас сейчас.

Книга нового поколения должна быть менее бездумно-пестрой, менее ритмичной. Она должна давать больше возможностей для сосредоточенности, для размышлений, уделять внимание тонким душевным движениям, самопознанию маленького человека, давать психологическое и моральное, а не только сюжетное решение драматическим ситуациям.

Среди взрослой художественной литературы цветная иллюстрация чаще всего встречается только на обложке, и та, не несет никакой смысловой нагрузки, не раскрывает содержания произведения и не несет необходимых эмоций.

Ю.Я. Герчук, анализируя художественную литературу, а именно стихотворения, пришел к выводу, что иллюстрированные образы повторяют друг друга. Получается, что эта отрасль графики является нетворческой, ремесленной, решает не столько образные, сколько поверхностно-украшательные задачи [2, с. 119-120].

Современная символическая иллюстрация содержательно и пространственно запутанная. Бесконечные символы наслаиваются друг на друга, образы перетекают друг в друга.

Бесконечные символы наслаиваются друг на друга, образы перетекают друг в друга. Например, распущенные волосы Девы превращаются в цветы, рога оленя распускаются листьями. Реальные образы перемежаются геометрическими символами – спиралью, кругами, параболами. Условные линии делят пространство иллюстрации на день и ночь, космическое и человеческое. Например, в круге может быть иной мир, не связанный с тем, который создает его периферия.

Но и запутанное пространство изображения еще дополняет динамика. Это мнимый пантеизм, псевдофилософская лирика, порожденная не настоящим ощущением жизни, а правилам хорошего поэтического тона [2, с. 121]. Конечно, и среди такого направления есть хорошие работы, но их немного. Своеобразие нового направления очень ясно воспринимается глазом, выделяет лучшие книги молодых иллюстраторов в тесную, четко ограниченную от привычного фона группу.

Итак, можно сделать вывод, что дизайнер играет важную роль в иллюстрировании книги. В своей работе он должен решать проблему синтеза слова и изображения, показать свое отношение к тексту и передать впечатления и эмоции широкому кругу читателей. Дизайнер должен обязательно обращать внимание на стиль, жанр произведения, цель его создания, ведь от этих факторов будет зависеть и цветовая гамма иллюстраций, и выбор изобразительных средств.

Многие ученые уделяли внимание изучению влияния цвета на человека, значению цвета в книге, однако проблема его правильного выбора остается актуальной и в наше время. При обучении будущих иллюстраторов, дизайнеров в учебных заведениях нашей страны очень мало времени отводится на изучение цвета в книге, его свойств, функций, психологического воздействия на различные возрастные категории, средств, которыми лучше передать цвет в определенном стиле и жанре литературного произведения. Поэтому необходимо переосмыслить важность роли цвета в художественной литературе, ввести в курс изучения цветоведения аспект роли цвета в оформлении иллюстраций художественной литературы, не только в высших и средних учебных заведениях для художественных специальностей, но и в художественных школах. Будущие иллюстраторы, дизайнеры, художники обязательно должны досконально изучать значимость цвета в литературе. Достойным должен

быть уровень преподавания этой проблемы, преподаватели должны быть заинтересованы в своем предмете и быть компетентными, с необходимым опытом работы и проведенными или изученными исследованиями достижений известных ученых.

Проведенное исследование не исчерпывает всех аспектов рассматриваемой проблемы. Перспективным считается дальнейшее ее изучение об особенностях иллюстрирования современных научно-популярных, технических, энциклопедических, справочных, учебных изданий.

Литература

1. Агостон Ж.А. Теория цвета и ее применение в искусстве и в дизайне/ Ж.А. Агостон. – М. : Мир, 1992. – 184 с.

2. Герчук Ю.Я. Художественные миры книги / Ю.Я. Герчук. – М. : Книга, 1999. – 239 с.

3. Гончаров А.Д. Художник и книга / А.Д. Гончаров. – М. : Знание, 1974. – 47 с.

*Матросова М.И.,
студент магистратуры 2 курса,
направление подготовки «Дизайн»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
murrmaa@gmail.com*

*Научный руководитель:
Пономарева Е.Н., канд. пед. наук, доцент,
и.о. заведующего кафедрой дизайна и проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко».*

ПРИМИНЕНИЕ МЕТОДОВ ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.С. ПУШКИНА «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

Занимаясь проектированием иллюстраций к любому произведению, мы должны понимать, что связь между визуальной и письменной частью книги является истинным ключом к ее длительному успеху. Чтобы собрать это соединение, художник-иллюстратор должен следовать письменному слову автора, но также добавить свою личность, взгляд, юмор, и понимание этой истории. Свое понимание и восприятие определенного произведения, изображенное в иллюстрациях, художник передает читателю прежде, чем автор произведения рассказывает историю при помощи текстовой части книги [3].

Основополагающая роль иллюстраций в книгах с картинками заключается в том, чтобы перевести написанную историю на новый уровень развлечений. Художественное произведение должно выступать в качестве посредника между текстом и читателем, позволяя читателю «почувствовать слова».

Для того, чтобы проникнуться атмосферой происходящего в произведении А.С. Пушкина «Сказка о царе Салтане», следует обратиться к творчеству Древней Руси, используя его как аналог исследуемого объекта.

Древнерусские писцы и художники с любовью и уважением относились к искусству создания книг. Над каждой рукописью они работали творчески, долго, иногда по несколько лет. В результате создавались произведения, отмеченные индивидуальностью, и цельностью декоративного убранства.

Древнерусская книжная миниатюра стилистически, по художественным приемам связана с иконописью и фреской. Но, сохраняя черты условности и каноничности, она, пожалуй, разнообразнее по содержанию, значительно реалистичнее в отображении русского быта. Именно миниатюра дает нам порой единственную возможность заглянуть в жизнь людей тех времен.

В этом отношении особенный интерес представляет знаменитая серия рукописей - так называемый «Лицевой летописный свод», созданный при Иване Грозном во второй половине XVI века. Государственный Исторический музей располагает тремя из десяти сохранившихся томов свода (первым и двумя последними), содержащих более полутора тысяч миниатюр. Подробная повествовательность и яркая красочность придают этим изображениям особую живость и убедительность, делают текст рукописи более доходчивым. Совмещение в одной миниатюре нескольких одновременных и разнохарактерных действий - традиционный прием древнерусской книжной миниатюры.

Особый интерес как по содержанию, так и по художественному исполнению представляет «Житие Зосимы и Савватия». Миниатюры этой рукописной книги выполнены опытным мастером, прекрасно владеющим рисунком, композицией, умелым сочетанием гармоничной красочной

гаммы с золотом. Все изображения выразительны и не только сопровождают текст рукописи, но существенно дополняют его. Носящие чаще всего бытовой характер, они поражают обилием конкретных деталей, наблюдаемых в повседневной жизни. Яркий тому пример - миниатюра «Солеварение».

Столь же интересна бытовыми подробностями и миниатюра «Ладья и сани» .

Созданная в 1648 году рукописная книга «Житие Антония Сийского» также изобилует сценами из повседневной жизни. Так, в многосюжетной миниатюре «Трапеза» художник правдиво изобразил интерьер господского дома в Новгороде, стол, уставленный богатой посудой с разнообразными яствами, показал работу слуги, приготовляющего пищу и прислуживающего хозяину за столом.

Миниатюра «Больница», исполненная талантливым мастером с большим вкусом, содержит рассказ о работе лекаря.

Работы, приведенные в качестве примера, дают нам четкое представление о тех временах, которые описываются в произведении «Сказка о царе Салтане» А.С. Пушкина [1].

Иллюстратор не преследует целей сопровождать текст дублирующим, слепо буквальным изображением. Его задача - дать наиболее глубокое постижение архитектоники книги, ее материала, ее смысла. В его распоряжении и метафора и аллегория и иносказание, - всё это предполагает поиск средств, усиливающих и развивающих образный строй книги. Иллюстратор по сути дела является соавтором и предьявляет свою концепцию - своё видение текста.

Очень важно конечно чувство меры и вкуса, чтобы не навязчиво, но тактично и точно, с большим отбором средств и акцентов преподнести свою версию книги. Это и есть условное пространство книги, создаваемое по законам книжной архитектуры. Очень важный элемент книжного

пространства – шрифт, полоса набора, формат, поля, композиция издания – это является точкой отсчёта во всех построениях. И поскольку шрифт существует в условном, плоскостном пространстве листа – он предлагает иллюстратору особые условия игры, в которых иллюстрация должна находиться в активном взаимодействии с полосой набора, с выделениями в тексте, где шрифт может переходить в иллюстрацию, играя декоративную, вспомогательную роль, а может быть наоборот – и тогда иллюстрация дополняет текст и служит декоративной оранжировкой. Эти взаимодействия бесконечно вариативны и требуют от художника книги очень плотной работы с макетом на стадии эскиза. Здесь решаются все концептуальные вопросы, вопросы пластические – а следовательно и выбор техники исполнения всех поставленных задач [2].

Концепция иллюстрирования произведения А.С. Пушкина «Сказка о царе Салтане» основывается на различных изображениях древнерусского быта и сказочности одновременно. В работе применяются легкие, чистые, яркие и спокойные цвета. Выполняются иллюстрации при помощи компьютерной графики на графическом планшете с учетом стилистики заданной темы.

Литература

- 1. Джонс, К.Дж.** Методы проектирования : пер. с англ. / К. Дж. Джонс; под ред. В.Ф. Венды. М. : Мир, 1986. - 376 с.
- 2. Дизайн** : иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин и др. // под общ. ред. Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. - М. : Архитектура - 2004. - 288 с.

Митрофанова Л.В.
старший преподаватель
кафедры изобразительного
и декоративно-прикладного искусства
ГОУ ВПО «Луганский национальный
Университет имени Тараса Шевченко»
kaf_izo@ltsu.org

ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ ГОНЧАРНОГО ИСКУССТВА СЛОБОЖАНЩИНЫ

В данной статье рассматривается развитие гончарного искусства на Слобожанщине от древнейших времен до настоящего времени, которое прослеживается благодаря изделиям древних племен, найденным во время археологических раскопок. Автор исследовал характерные черты орнаментальных мотивов произведений гончарного искусства различных эпох, выявил сходства и различия их композиционного построения, определил их цветовую гамму и стилистические особенности.

В статье также рассмотрены основные материалы, используемые при изготовлении произведений гончарного искусства, техники выполнения и их изменения с течением времени.

Гончарное искусство заключается в создании высокохудожественных изделий с утилитарными и художественными функциями. Его развитие исследуется многими учеными и рассматривается в самых разнообразных аспектах. В нашей работе мы опираемся на искусствоведческие исследования декоративно-прикладного искусства, которые отражены в трудах О. Пошивайло, Ю. Лащука, В. Соловьева и других.

Цель публикации – исследовать особенности развития гончарного искусства на Слобожанщине и выявить специфику его становления.

У ученых есть несколько предположений относительно возникновения гончарства. Некоторые из них считают, что древние люди присматривались к жизни птиц и заметили, как они выют гнезда, обмазывая их глиной. Со временем они сами стали плести посуду и залепливать в ней щели глиной. По другой версии кусок глины с углублением внутри попал в костер и обжегся. После этого люди повторили этот процесс и начали делать глиняную посуду для собственного пользования.

Гончарное ремесло является одним из древнейших видов декоративно-прикладного искусства на территории Слобожанщины, так как здесь находилось повсеместное расположение глинистых месторождений.

Гончарное искусство возникло в эпоху неолита и характеризовалось посудой, в которой господствовали ручная лепка и острое дно. Обжиг изделий производился на костре. Также среди изделий из глины были распространены глиняные скульптурки – образы божков, которым поклонялись первобытные люди. Со временем обжигать изделия стали в горнах, появились первые виды ручного гончарного круга. Посуда менялась, становилась более ровной и симметричной, изделия стали украшать цветной росписью, тоновыми и рельефными украшениями.

Значительным явлением этого времени была керамика трипольской культуры (I – III тыс. до н.э.). Керамические изделия лепили ленточной техникой, а расписывали минеральными красителями – ангобами белого, оранжевого и красного цветов. Основной площадью росписи были верхняя часть посуды и горлышко. В орнаментике ритмично чередуются дуги, зубцы, полосы, решетки, круги. Появляются статуэтки с изображением женских фигур, овец, быков, коней.

Керамические изделия раннего Триполья отличаются тонким рельефным орнаментальным декором, иногда при моделировании рельефов применялась серая и белая глина.

Со временем формы изделий и их декорирование становились разнообразными, расписывались красками, украшались спиральными мотивами. Керамика Трипольской культуры отличалась очень высоким художественным уровнем выполнения изделий, усовершенствовалось оборудование, появлялись разнообразные техники декорирования.

Трипольская керамика выполнялась без гончарного круга, но отличалась утонченностью и техническим уровнем исполнения, разнообразием форм и художественным решением росписи.

Эпоха бронзы (XIX в. до н.э. – VIII в. до н.э.) представлена бытовыми и ритуальными изделиями – миски, кувшины, кружки, вазоподобная посуда, имели изысканные орнаменты. В декорировании использовался отпечаток скрученной веревки, наклонные нарезки и др.

В скифские времена (VII–III вв. до н.э.) в керамическом производстве появился бескислородный восстановительный обжиг, вследствие которого черепок становился серебристо-черного цвета. Посуда декорировалась тесненными или рельефными элементами. Характерной чертой скифов является звериный стиль – мотивы животного мира с фантастическими изображениями сфинксов, грифонов, оленей, козлов, диких кабанов, медведей.

В III в. н.э. степные районы опустели вследствие экологической катастрофы и территория, которая ранее была занята скифами, была заселена сарматами. На основе скифского искусства сарматы создали новый звериный стиль. Характерным признаком, присущим сарматскому стилю, была перегруженность элементов и деталей, отсутствие гармонии, равновесия, меры и красоты.

В древнерусский период гончарное производство развивалось быстро, произошел переход от ручного к ножному гончарному кругу, началось производство облицовочных плит, значительно увеличился ассортимент керамических изделий, посуды и технологии ее изготовления. Цветные глазури и ангобы появились в Киевской Руси на 100 лет раньше, чем в странах Европы. Праздничную и повседневную посуду Киевской Руси изготавливали на ножном гончарном круге и украшали геометрическим орнаментом. Во всех случаях лицевую сторону изделия покрывали слоем жидкой глины (ангоба) белого или охристого цвета. По ангобу расписывали глинами других цветов, после чего изделия обжигали, покрывали глазурью и обжигали еще раз.

Увеличивалось производство глазурованных изделий. Сначала использовали свинцовую глазурь желтого или зеленого цвета, а со временем распространились непрозрачные оловянные глазури – эмали белого, оранжевого, синего и желтого цветов, которые обжигались при температуре 200 градусов.

Ремесленники того времени делились на три группы: сельских, вотчинных и городских.

Сельские обслуживали потребности своего и окружающих сел. Уровень производства был невысоким, а техника декорирования – традиционная. Они обжигали свои изделия в кострах или в домашних печах. Вотчинные гончары были феодально зависимыми людьми. Их деятельность разворачивалась в вотчинах (княжеских и боярских) при монастырях. Городские гончары работали на городской рынок.

В этот период Киев представлял из себя настоящий город мастеров. В нем трудились мастера более чем шестидесяти профессий.

Нашествие Золотой орды на долгие годы остановило развитие культуры местных народов.

Приблизительно с XIV–XV вв. в гончарном искусстве стали использовать усовершенствованный гончарный круг, в городах стали появляться профессиональные объединения – цеха. В это же время зарождается производство кафеля, возникают новые виды керамических изделий: пирожницы, кружки, глиняные иконы, трубки для курения и другие. Появляются новые типы подглазурной росписи.

В XVII–XVIII вв. на Слобожанщине изготавливали предметы, необходимые казакам – кувшины для воды, масляные лампы, трубки с изображением женских голов и другие. Цеховая керамика на Слобожанщине отличалась тесненными геометрическими орнаментами и синей кобальтовой глазурью. Со временем распространилась полихромная роспись мисок, кувшинов и кружек, но синий цвет оставался доминирующим. Зажиточные слои населения пользовались обильно расписанной глазурованной посудой.

В конце XVIII века зародилось производство фаянса и фарфора [4, с. 32].

Гончарное искусство X–XVIII веков активно развивалось, усовершенствовалось, поражало количеством художественных техник, мастерством выполнения изделий. В конце XVIII века появилось фаянсовое и фарфоровое производство.

В XIX веке на Слобожанщине было много центров гончарства, которые имели высококачественные глины, из которых мастера изготавливали маленькую посуду, большую посуду (объемом до 40 литров), зооморфную посуду, декоративные изделия, скульптуры, игрушки и многое другое. Их украшали штамповкой и налечкой. Роспись выполняли минеральными красками или покрывали изделия одноцветной свинцовой глазурью. Также на Слобожанщине повсеместно

были распространены глиняные кружки и миски, которые не украшали росписью.

В XIX–XIX вв. на Слобожанщине гончарное искусство развивалось в 21 селе.

Одним из самых больших центров гончарства было село Макаров Яр (ныне Пархоменко). В 1885 году здесь жили 239 гончаров.

В 1887 году, после открытия месторождения белых глин на окраине города Часов Яр (ныне Донецкая область), русский фабрикант С.М. Кузнецов построил фаянсовую фабрику, которая со временем стала самым большим производителем столовой посуды на Слобожанщине. Там изготавливали посуду, которую расписывали букетами, ветвями деревьев, венками из цветов, используя разнообразную цветовую гамму.

В XX веке в декоративно-прикладном искусстве появились изделия, украшенные элементами советской символики – серп и молот, пятиугольная звезда и другие.

Первая мировая война привела к упадку промыслов – не хватало сырья, красителей, оборудования. Но в 20-х годах производство изделий декоративно-прикладного искусства возобновилось. Изделия гончарного искусства сохраняли местные художественные традиции, формы и декорирование.

Современное декоративно-прикладное искусство развивается в трех основных направлениях: профессиональное, традиционное и самодеятельное. Нынешнее поколение мастеров возрождает и совершенствует разные виды технического исполнения, использования принципов орнаментальных форм, построения композиционных схем, цветовых соотношений керамических изделий. Поэтому основная цель гончарного искусства – приобщение к духовной художественной культуре, народному искусству, способ передачи от поколения к поколению

общечеловеческих ценностей, которые будут способствовать творческому и духовному саморазвитию человека.

Литература

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич. – Львів, 1992. – 147 с.

2. Бутник-Сіверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво / Б.С. Бутник-Сіверський. – К., 1996. – 225 с.

3. Душа землі Луганської: Каталог виставки творів декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва майстрів Луганщини. – Луганськ, 1999. – С. 16–28.

4. Кара-Васильєва Т.В. Українська вишивка / Т.В. Кара-Васильєва. – К., 2002. – 145 с.

5. Кравчук Л.Т. Вишивка / Л.Т. Кравчук. – Львів, 1969. – 195 с.

УДК [003.6:316.774]-029:9

Опренко Л.С.,
*преподаватель кафедры изобразительного
и декоративно-прикладного искусства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
angelika.6284@mail.ru*

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ЗНАКОВОЙ СИМВОЛИКИ КАК СПОСОБА ПЕРЕДАЧИ ИНФОРМАЦИИ

Все большее развитие науки и техники закономерно приводит к резкому росту научно-технической информации.

Усвоение, переработка и хранение этой информации требует перевода ее из одной формы в другую. Наиболее часто используется перевод вербальной и цифровой формы в графическую.

Высокая эффективность применения информации в графической форме подтверждена научными трудами многих ученых. Проблемы, связанные с построением и использованием графических изображений в учебном процессе, достаточно широко исследованы Н. Салминой. Построение графических изображений и использование их в обучении, она рассматривает как особый вид деятельности - знаково-символической системы. Зависимость развития мышления от степени освоения знаково-символической деятельности рассмотрены в работах Н.Ф. Талызиной, Н.В. Карпова, П.Я. Тальперика.

В наше время очень трудно назвать область человеческой деятельности, в которой не используются изображения. Визуализация информации способствует лучшему ее пониманию и усвоению. При этом повышается точность, скорость и надежность восприятия содержания информации, улучшается запоминание и облегчается ее использование. Высокая эффективность предоставления информации в графическом виде позволяет в сжатой форме передавать большие по содержанию информационные блоки. Все это обуславливает широкое использование графической формы предоставления информации.

Научно-техническая и учебная литература для лучшего понимания содержания использует иллюстрации, при оформлении и демонстрации результатов научных исследований используются графики, схемы, диаграммы. В различных областях человеческой деятельности используются знаки и знаковые системы, которые инструктируют, информируют и управляют поведением людей.

Представление информации в графическом виде необходимо ученым и инженерно-техническим работникам, редакторам научной литературы, операторам сложных технических комплексов, учащимся школ и студентам колледжей и вузов. В учебном процессе изображения выполняют чрезвычайную роль, давая представление об исследуемом объекте или процессе, помогая правильно понять суть передаваемой информации.

Однако, несмотря на широкий интерес к использованию изобразительной информации в различных видах деятельности, следует признать, что в научно-педагогической литературе эта проблема не может считаться вполне решенной. Особенно это касается разработки методики использования различных средств и приемов при визуализации информации.

Без учета результатов перечисленных исследований не может быть и речи о разработке эффективной методики графического представления информации, позволяющей адекватно воспринимать содержание заложенного в изображение смысла.

К сожалению, значительное количество используемой графической информации, не в полной мере отвечает предъявляемым требованиям. Это частично можно объяснить недостаточным количеством литературы и отсутствием методик и рекомендаций по данной проблеме. Следует подчеркнуть, что до настоящего времени нет достаточно полной классификации знаков и знаковых систем.

История знаковой символики непосредственно связана с развитием цивилизации, возникновением письменного изобразительного языка, его генезисом во времени и пространстве. Поэтому достаточно трудно, оперируя разрозненными фактами тысячелетней давности, дать безусловное определение тому или иному символу. К тому же,

одинаковые изображения можно наблюдать у разных народов в разных частях мира.

К первым знаковым символам, в первую очередь, относятся простые геометрические фигуры, такие как: круг, квадрат, треугольник, звезда, крест. Еще во времена зарождения человечества существовали наскальные рисунки-символы, тогда художники пытались максимально выразительно передавать суть изображенного объекта, используя минимум средств. В то время существовали иероглифы, фетиши, тотемы и пиктограммы. Самым распространенным символом было солнце, оно является древним астральным символом, который на протяжении существования цивилизации, был одним из почитаемых символов и символических знаков. Есть данные о почитании Солнца не просто как небесного тела, а как божественной сущности. Одним из видов изображения Солнца есть круг с точкой в центре, который используется в настоящее время как международный символ Солнца в астрономии и астрологии, также фигурирующий в иероглифах Египта и Китая.

Также довольно распространенным был символ «S» - это знак птицы, который встречался в пиктографической письменности шумеров. В древнеегипетском иероглифическом письме птица означает светило. Крест, как культовое изображение распятия, появился лишь в V веке, и был утвержден как христианский знак в конце VI века. Крест как символ считался языческим. Треугольник, как символ женского пола, появился еще в палеолите, и определялся как символ богини неба, а также обозначал один из символов земли. На основе геометрической треугольной формы было заложено много архитектурно-строительных сооружений древности.

Ромб - это знак, который использовался в народной орнаментике, он происходит от условного изображения земельного участка и является символом земли. В Египте

землю изображали в форме квадрата, в Китае четырехугольник и круг символизировали небо и землю. В бытовой орнаментике Восточной Азии ромб считался мужским знаком, а круг - женским. У греков и римлян сочетание квадратной и круглой формы символизировало земной и небесный огонь [3, с. 42].

Пиктограммы и идеограммы относятся к эпохе, так называемой протописьменности, в те времена знаки играли важнейшую роль в передаче информации.

Обычно пиктограмма соответствует некоторому объекту и используется с целью предоставления более конкретной информации, подчеркивает ее типичные черты, например в тэртрийских надписях.

В настоящее время письмо представлено письменностью Донгба (Дунбэй), которой владеют до нескольких десятков пожилых представителей народа, живущего в предгорьях Тибета.

Пиктографические письменности насчитывают тысячи знаков. Сложность и ограниченность системы (она может описывать только объекты) объясняют движением таких систем в сторону идеографической письменности.

Движение это сопровождается расширением смысла знаков, а также упрощением и канонизацией изображений каждого знака, ярким примером является пиктографическая письменность – кодексы индейцев Мезоамерики.

Также существуют и основные черты пиктографического письма, которые заключаются в том, что письмо воспроизводит некоторые единицы смысла – простые интернациональные понятия, реальные предметы, явления, действия, значение которых передается с помощью рисунков. Поэтому пиктографические надписи могут понять люди, говорящие на разных языках.

Как пишут Р. Шор и Н. Каринской: «отсутствие условного и традиционного момента в пиктографии делает ее

знаки доступными к пониманию при незнании того языка, на котором говорит автор пиктографии, то есть при отсутствии единства языковой культуры у того, кто « пишет » и « читает » пиктограмму [4, с. 32]. В отличие от алфавитной системы письменности, пиктографическая письменность не отображает грамматических, фонетических и других правил языка и поэтому не может образовывать текст в его лингвистическом смысле, и располагает ограниченным числом функций. Пиктографическое письмо, родственное системе невербальной коммуникации, однако не тождественно ей. Так, с уверенностью можно сказать, что значок - это знак, который понятен всем. В наше техногенное время знаки снова приобретают свое значение и актуальность, потому что человечество живет как бы наполовину в мире материальном, а наполовину в мире идей и мыслей.

В современном обществе люди привыкли общаться с помощью «посредников», обеспечивая свое послание эмоциональными знаками, например, «смайлами». При тотальной занятости и отсутствия времени, общение «лицом к лицу» стало настоящей роскошью. В век цифровых технологий символика переживает очередной расцвет - она в Интернете, навигации, мобильной связи, полиграфии. Но с помощью пиктограмм не всегда можно передать сообщение о каком-то явлении, которое происходит в реальном мире. В настоящее время происходит колоссальный рост производства знаков, символов и образов, а это ведет к тому, что различие между реальностью и символами, стирается, так как тождество «знак-реальность» видоизменилось «знак-отсылка к другому знаку». Это означает, что человек живет в мире знаков, а образ становится предметом обмена и взаимодействия.

Этот процесс означает виртуализацию общества, в данном случае виртуальность перешла из сленга в повседневной жизни и распространилась на политическую,

культурную, торговую и финансовую сферы. Знаки визуализируют все, с чем сталкивается человек, будь то телевидение, пресса. Самые яркие наглядные образцы того, как мир образов овладел современным человечеством, демонстрирует рекламная индустрия. Если в начале XX века рекламируемый товар открыто провозглашался качественным, то теперь открытая декларация качества, нисколько не трогает души наших современников. Маркетологи создали целый мир идеограмм и образов, которые посылают к одному лишь понятию «качество». Например, бесшумность работы стиральной машины (читаем, качество) сопровождается картинкой спящего на ней кота. Реклама кредитования сопровождается картинками из жизни: играющая девочка, дом, автомобиль, одним словом - стабильность. Особенно активно пиктограммы сопровождают медицинскую сферу. Медицинские услуги, так же как и идентификация лекарственных средств, выдали тысячи символов. Еще одна сфера, где пиктограммы получили свое развитие это создание логотипов, как короткое и емкое представление компании, ее сферы деятельности. Однако, здесь можно наблюдать больше вольностей, абстракций. Возможно, потому, что логотип, в большинстве случаев, воспринимается владельцем компании как его собственное выражение.

Существуют основные изобразительные средства, которые используются при создании пиктограмм - это образ, цвет и форма.

Образ как средство создания пиктограмм отличается от текста по следующим параметрам:

- образ воспринимается гораздо быстрее, чем текст. Чтобы прочитать текст надо потратить несколько минут, а чтобы понять, что нарисовано, достаточно секунды;

- образ намного нагляднее, а, следовательно, понятнее как средство визуальных коммуникаций.

Теперь рассмотрим требования к образу визуальных коммуникаций:

- образ должен быть емким. Это означает, что в образе должно быть минимум деталей. С этим трудно не согласиться, если учесть, что пиктограммы никто не читает, не изучает специально. То есть, что человек успел увидеть, бросив первый взгляд на пиктограммы, то и запомнил;

- образ не должен вызывать негативных ассоциаций.

Важным средством визуальной коммуникации является цвет, так как он влияет на сферу чувств, а не на мышление человека. Цвета вызывают психологическую реакцию, подчеркивают качество, настроение, чувство, создают теплую или холодную среду, отражают времена года, имеют физиологические последствия, как оптические раздражители, касающиеся ощущений, удовольствия, приятного внешнего вида, придают объемность среде и предметам.

Этим объясняется то, что человек, в зависимости от эмоционального состояния, благосклонен к одним цветам, безразличен к другим и негативен к третьим. Вообще цвет - это мощное средство воздействия на психику человека. Сила цвета заключается в том, что он способен «обойти» защитные механизмы нашего сознания и действовать на подсознательном уровне [5, с. 4].

К сожалению, к выбору цвета до сих пор относятся как к чему-то второстепенному, отдавая предпочтение собственным вкусам, а не научному подходу. Иногда дизайнеры не принимают во внимание то, что цвет определенным образом влияет на восприятие любого объекта дизайна. Так, красный, желтый и оранжевый цвета визуально приближают предмет, увеличивая его объем, голубой, синий, фиолетовый, черный визуально отдаляют объект, уменьшая его. Поэтому выбирая тот или иной цвет для любого вида визуальной коммуникации, следует оценить его с точки зрения этих параметров.

Таким образом, семантика цвета имеет очень важное значение при создании пиктограмм. Вообще «семантика» - это значение языковых единиц отдельных слов, фразеологизмов, составляющих частей слова и т.д.» [6, с. 2]. Но на теории дизайна этот термин приобретает другое значение и прежде всего, связан с влиянием цветов на психику человека. Например, цвет темно-зеленый, светло-зеленый, стальной и золотой ассоциируются у большинства людей с деньгами и надежностью. Поэтому банку лучше взять за основу логотипа сочетание именно этих оттенков.

Для организации художественной формы пиктограмм важным является поиск стилистических и конструктивных элементов. Целостная композиция может состоять из ограниченного количества олицетворенных изображений, поэтому от гармоничности в их сочетании в значительной степени зависит качество и целостное восприятие изображенного. Совокупность тех или иных форм обогащает художественный образ, дает ему разностороннюю эмоциональную характеристику, усложняет ассоциативный строй. Но нельзя сказать, что использование более простых форм и уменьшение их количества приводит к созданию менее значимых произведений.

Следует отметить, что именно выразительность формы является тем основополагающим фундаментом, на котором будет держаться весь образ изображения. Почувствовав влияние форм на зрителя, дизайнер в своей работе обычно активно использует такие приемы, как стилизация и трансформация.

Стилизация - это один из приемов визуальной организации образного выражения, при котором выявляются наиболее характерные черты предмета и отбрасываются ненужные детали. Трансформация - это изменение формы предмета, то есть трансформации ее в необходимую сторону:

округления, вытягивания, увеличение или уменьшение в размере отдельных частей [1, с. 56].

Выразительность формы зависит от найденного силуэта. Работа над силуэтом является одним из важнейших этапов в создании знака и может быть выражена пятном, линией или контуром.

Силуэт может быть выполнен темным пятном на светлом фоне, или наоборот. Контрастность прочтения формы, является обязательной, она может быть выражена в тоне, цвете, фактуре, выявлена освещением. Также нужно отметить, что форма бывает не только плоской, но и объемной. Поэтому, работая над выразительностью объемной формы, следует учитывать ее дальнейшее восприятие. Особое значение для придания выразительности пиктографическим знакам придают пропорции формы. Для раскрытия образа знака важны не только пропорции цельной формы знака, но и его частей.

Таким образом, можно сказать, что исторические аспекты знаковой символики непосредственно связаны с развитием общества, служат инструментом общения и передачи той или иной информации. В нашей современной цифровой жизни пиктографические знаки снова приобретают актуальность, так как они активно используются в Интернете, навигации, мобильной связи, рекламе и полиграфии.

Данная статья не исчерпывает очерченную проблему и предусматривает в перспективе дальнейший научный поиск.

Литература

1. Волкотруб И.Т. Основы художественного конструирования: учебник / И.Т. Волкотруб. – 2-е изд., перераб. и доп. – К. : Высшая школа, 1988. – 191 с

2. Дегтярев А.Р. Изобразительные средства рекламы: Слово, композиция, стиль, цвет / А.Р. Дегтярев. – М. : Фаир-Пресс, 2006. – 256 с.

3. Графика [Электронный ресурс] / Р. Шор, Н. Каринский.// Литературная энциклопедия. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le2/le2-6991.htm>

4. Левченко А.Н. Простейшие геометрические символы в архитектурном декоре [Электронный ресурс] / А.Н. Левченко – Режим доступа: http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz22_pril/7/template_article-ar=K01-20-k09.htm

5. Психология восприятия цвета [Электронный ресурс]: веб-сайт. Рекламное агентство «Ледокол» – Режим доступа: <http://ledokol.ua/ru/brandhelp/psihologiazveta/>

6. Семантика [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0>

7. Тимофеев Г. Графический дизайн / Г. Тимофеев, Е. Тимофеева. – Ростов н/Д: Феникс, 2002. – 320 с. – (Серия «Учебный курс»).

Петров В.С.

*старший преподаватель
кафедры дизайна и проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,*

Смирнова А.С.

*учитель начальных классов
ГУ ЛНР «Гимназия № 36 имени Г.К. Жукова.*

ПОДГОТОВКА БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА К ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Развитие творческой личности, её художественных способностей, непосредственно связано с целью и задачами преподавания предметов по дизайну и искусству. В связи с этим в университетском обучении остро встаёт вопрос подготовки будущего учителя, владеющего основами рисунка, живописи, декоративно-прикладного искусства, дизайна, знаниями теории и истории изобразительного искусства, владеющего современными педагогическими технологиями. Еще К.Д. Ушинский высказал мнение, которое и сейчас является важной для теории и практики обучения: «Следует постоянно помнить, что нужно передавать ученику не только те или иные знания, но и развивать в нем желание и способность самостоятельно, без учителя усваивать новые знания» [4].

Актуальной проблемой современности является процесс формирования творческой самостоятельности личности студента, профессионального его становления как учителя. Считается, что этот процесс будет эффективен при реализации таких педагогических условий как создание

студентам «установки» на творческо-активное профессиональное развитие в процессе учебной деятельности и увеличение проблемно-поисковых, творческих форм работы с целью повышения самостоятельности студентов.

Для решения проблем развития будущего специалиста представляют интерес исследования, в которых в качестве средства творческого развития личности исследуется художественно-творческая деятельность. Это исследования С.И. Ботовой, О.В. Вандышевой, Е.Н. Губанова, Р.А. Гильман, И.В. Лопчинской, И.М. Рязанцевой, М.В. Соколова, Н.Л. Чегляковой, П.Э. Хрипунова.

Цель нашей статьи показать, как за счет возможностей интерактивных методов обучения можно развивать художественно-творческую компетентность, потребность к самовыражению, развивать познавательную самостоятельность студентов в учебном процессе, помогать им в их профессиональном становлении, эффективно подготовить будущего учителя изобразительного искусства к организации художественно-творческой деятельности учащихся.

Профессиональное становление учителя зависит от того, каким он будет, какие методы, формы и приемы работы будет использовать, сможет ли он учесть требования, предъявляемые к школьному образованию, в целом, и в области изобразительного искусства, в частности? Всё это во многом будет определяться уровнем образованности, воспитанности и духовно-нравственной культуры будущего учителя.

Следует помнить, что учитель изобразительного искусства - это, прежде всего педагог – художник, который должен обладать особой способностью – видеть прекрасное там, где его не видит взгляд обыкновенного человека. Без такой способности не может состояться как художник, так и учитель изобразительного искусства.

Несомненно «изучение теории и практики изобразительного искусства активно способствует развитию профессионального понимания языка художественной формы, видения художественных средств выражения, а также, полноценного восприятия художественных качеств произведений» [2].

В системе университетского образования особое значение придается переходу с обучающей деятельности преподавателя на самостоятельную творческую деятельность студента. В связи с этим, необходимо отметить роль единства художественного и педагогического мастерства преподавателей их умения управлять процессом подготовки будущих учителей изобразительного искусства. А именно:

- во-первых, подготовить студента к проведению урока в современной школе по соответствующей дисциплине;
- во-вторых, научить студента умению грамотно использовать рабочую программу, пособия, методические рекомендации и литературу;
- в-третьих, обратить внимание студента на календарно-тематическое планирование и темы проведения уроков по предмету;
- в-четвертых, помочь студенту составить методически правильно план-конспект урока, в котором необходимо учесть следующее: определить тему урока, дидактические цели, тип, оборудование и наглядность, продумывание структуры урока, подбор содержания учебного материала, выбор форм и методов проведения, оценивание и анализ результатов работы, обязательная рефлексия урока.
- в-пятых, студент, под руководством преподавателя – куратора педагогической практики, должен провести урок, используя при этом не только инновационные методики, но и создать на уроке атмосферу психологического комфорта, атмосферу увлеченности и творческой активности [1].

Сегодня сложились благоприятные условия для использования инновационных идей в университетском обучении. Это переход от преимущественно информативных форм к активным методам и формам обучения с включением элементов исследования и научного поиска на основе учебного сотрудничества, коллективной совместной деятельности, где акцент переносится на самостоятельную познавательную активность студента. Именно поэтому интерактивное обучение является прекрасным средством для развития коммуникативных способностей будущего учителя и формирования у него профессиональных умений и навыков [3]. В этом случае, задача преподавателей университета сделать учебный процесс эффективным и продуктивным, научить студента таким методам обучения, при помощи которых в дальнейшем будет обеспечиваться познавательная деятельность и самостоятельность обучающихся и чтобы будущий учитель смог полученные знания применить в своей педагогической деятельности. При этом молодой специалист уже на своих уроках или при прохождении практики в общеобразовательном заведении с уверенностью сможет использовать в работе с учащимися такие интерактивные технологии обучения, как групповые (*работа в парах, работа в тройках, методы «Карусель», «Аквариум»*), так и фронтальные (*методы «Микрофон», «Мозговой штурм», дидактические игры, кейс-метод*).

Применение на уроках изобразительного искусства нетрадиционных техник (*акватипия, монотипия, техника набрызга, кляксографии, пуантилизм, граттаж, рисование на фольге, пластилином, свечей и др.*) даст возможность обучающимся нестандартно решать творческие задания, будет способствовать проявлению фантазии, развитию воображения и снимет отрицательные эмоции, страх неудачи, сформирует необходимые для творчества качества: уверенность в себе, самоутверждение, самоуважение.

Следовательно, при применении необычных техник на уроках и занятиях повысит уровень активности обучающихся. Для усиления обучающего эффекта можно проводить «уроки с мультимедийной поддержкой» («уроки-путешествия» в мир живописи, архитектуры, скульптуры, «уроки-мастерские» в мир выдающихся мастеров изобразительного искусства, «уроки экскурсии», где можно совершать виртуальные экскурсии по залам музеев, по странам мира и познакомиться с их культурой, «уроки-викторины» по местам народного творчества). Проведение уроков с использованием информационно-коммуникационных технологий – это, также, мощный стимул в обучении, который позволяет существенно изменить способы управления учебной деятельностью, вовлечь обучающихся в активную работу, погружая их в определенную игровую ситуацию.

Итак, проанализировав вышесказанное можно сделать следующие выводы:

1. Подготовка будущего учителя изобразительного искусства представляет собой процесс осознанного овладения студентом основами профессиональной компетентности, педагогического мастерства и формируется при использовании активных методов обучения.

2. Интерактивные методы обучения помогают студентам решать проблемы, находить пути выхода из критических ситуаций, стимулируют процесс межличностной коммуникации, помогают установить благоприятный психологический климат.

3. Овладение профессиональными компетенциями, освоение специальных дисциплин в процессе практической художественно-творческой деятельности на занятиях по живописи, рисунку, цветоведению, композиции, декоративному искусству и т.д. способствует положительной мотивации студентов к будущей профессиональной деятельности.

Таким образом, важно отметить, что только при условии эффективной организации художественно-творческой деятельности можно подготовить будущего педагога, соответствующего требованиям современной школы.

Заключение. Анализ использования интерактивных методов и технологий при освоении студентами профессиональных компетенций, необходимых в будущем для реализации их педагогической деятельности, позволил сделать следующий вывод: применение нетрадиционных техник – это толчок к развитию воображения, творчества, проявление самостоятельности, инициативы, выражения индивидуальности. И, применяя данные приемы и методы в своей будущей профессиональной деятельности, каждый современный педагог будет стремиться сделать процесс обучения более эффективным и продуктивным.

Литература

1. Бизяева А.А. Психология думающего учителя: педагогическая рефлексия / А.А. Бизяева. – Псков : ПГПИ имени С.М. Кирова, 2004. - 216 с.

2. Занина Л.В. Основы педагогического мастерства / Л.В. Занина, Н.П. Меньшикова. – Ростов н/Д : Феникс, 2003. - 288 с.

3. Пометун О.И. Интерактивные технологии обучения: теория, практика, опыт /Е. И. Пометун, Л. Пироженко. - М. : АПН, 2002. - 135 с.

4. Ушинский К.Д. Из статьи «Проект учительской семинарии» / К.Д. Ушинский. // Избранные педагогические произведения. – М. : Просвещение, 1968. - 557с.

*Пономарева Е.Н.,
кандидат педагогических наук, доцент,
и.о. заведующего кафедрой дизайна
и проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»*

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ

Анализ современного состояния развития общества и культуры позволяет сделать выводы о сложной структуре социокультурной системы и ее постоянно развивающемся характере. Признаками данной системы является многомерность, динамичность, полифункциональность, поливариативность, инновационность, интегративность и непредсказуемость векторов процесса развития, что предполагает дальнейшее изменения содержания, роли и функций культуры и искусства в обществе. Данные сложные процессы, безусловно, влияют на развитие образовательной сферы, в частности, сферы высшего художественного образования и процесса подготовки будущих дизайнеров.

Среди проблем современной системы подготовки будущих дизайнеров можем обобщенно констатировать нерешенность вопроса о решении противоречий между проявлениями сложных по характеру общественно-культурных, художественно-культурных, художественно-образовательных реалий и сложной системой индивидуально-личностного развития человека, что обуславливает необходимость определения путей преодоления противоречий между личностным и общественным, профессионально-

элитарным и массово-потребительским, общим и единичным, между потребностями современного рынка в специалистах нового поколения и относительно соответствующей современным потребностям времени системы высшего художественного образования, его структуры, содержания, форм, и средств относительно создания эффективных условий реализации научных и профессионально-художественных заданий подготовки будущих дизайнеров в современном вузе. Это правомерно предполагает акцентирование внимания исследователей и педагогов на аспектах мировоззренческого, ценностного, ценностно-ориентационного, морально-этического и личностно-ответственного, деятельностного (профессионально-художественного, художественно-педагогического), интегративного направлений в определении стратегий и архитектуры процесса подготовки будущих дизайнеров.

Решение вопросов, поставленных в связи с отмеченной проблемой, актуализирует необходимость анализа трудов ученых по вопросам научной, философской, психолого-педагогической, искусствоведческой литературы по проблемам становления и развития высшего художественного образования, анализа научно-теоретического и практического опыта подготовки специалистов художественных специальностей в вузах. Анализ трудов дает основания рассматривать отмеченный процесс как одно из приоритетных направлений высшего образования, обусловленный особенной значимостью профессиональной деятельности специалистов художественных специальностей для социокультурного развития общества и утверждать о необходимости определения теоретико-методологических принципов эффективной подготовки будущих дизайнеров в высших учебных заведениях в современных условиях в соответствии со стратегическими целями развития образования, искусства, культуры и общества нашего государства, которые

закключаются в сохранении и приумножении художественно-художественных, мировоззренческих, общекультурных и общечеловеческих ценностей.

Сущность проблемы подготовки специалистов в сфере искусства заключается в необходимости преодоления противоречий между узкопрофессиональной направленностью художественного образования и потребностями интеграционного по своему характеру современного социокультурного пространства в специалистах нового поколения, способных к профессиональному саморазвитию, к принятию творческих решений, к проектуализации личной жизни и профессиональной деятельности, к личностной адаптации в условиях глобализации современного общества.

Особенным вопросом подготовки будущих дизайнеров остается необходимость формирования ответственного отношения будущих специалистов к достоянию культуры как системе ценностей человечества, к личной художественной художественно-творческой деятельности, результаты которой всегда влияют на человека как потребителя определенных артефактов. Остро ставится вопрос экологии человеческого сознания, поскольку тенденции дегуманизации искусства, которые имеют место в художественно-философской практике модернизма и постмодернизма, влияя на сознание современного художника-дизайнера, ориентируют его творческую деятельность на создание артефактов, которые, ради коммерческого успеха и всеобщего признания иногда выходят за пределы допустимых общечеловеческой моралью норм общественного бытия. Учитывая исторически сложившиеся представления о большом воспитательном потенциале искусства, надо отметить, что грядущие поколения вряд ли смогут воспитывать гуманистические качества личности средствами дегуманизированного «креатива».

Специалистов в сфере искусства мы рассматриваем как профессионалов, которые получили определенную

художественную или художественно-педагогическую профессию в системе высшего художественного или художественно-педагогического образования.

Подготовка специалистов художественных специальностей в высших учебных заведениях понимается нами как сложная, способная к постоянному развитию и самоорганизации общественно-культурная, художественно-образовательная система интегрирования мировых и национальных культурно-художественных ценностей, творческих достижений и художественно-практического опыта в теорию и практику образовательного процесса с целью сохранения, трансляции и приумножения культурно-художественных достижений общества.

Подготовка специалистов в сфере искусства в высшем учебном заведении - процесс и результат целеустремленной осознанной деятельности студентов вуза, которые в сотрудничестве с профессорско-преподавательским кадровым составом вуза, кадровым персоналом участвующих в процессе художественного образования учреждений искусства и культуры, получают качественный профессиональный (духовно-практический) опыт и соответствующие компетенции для достижения личных (жизненных и профессионально-творческих) и общественных целей [4].

Осознание необходимости повышения требований к выпускникам, необходимость повышения уровня эффективности образования и образовательных услуг, повышения уровня организационно-управленческой системы в вузе, способствуют активизации исследований и методологических поисков в направлении реформирования и модернизации высшего художественного образования как относительно самостоятельной учебно-педагогической системы подготовки специалистов художественных специальностей профессионально-художественного и художественно-педагогического направлений [4].

Методология науки является объектом исследований и дискуссий в научной сфере, поскольку интегрирует научно-философский опыт с инновационными поисками философского, общенаучного и конкретно-научного направлений, что создает условия возникновения плюрализма методологических подходов и принципов как основы научной разработки и внедрения методов, форм и технологий образовательного процесса.

Фундаментальные проблемы общей методологии науки разноаспектное представлено в трудах Т. Куна, И. Лакатоса, В. Моисеева, К. Поппера, И. Пригожина, В. Садовского, П. Фейерабенда, Г. Хакена, Г. Щедровицкого, Б. Юдина и др. Труды ученых способствуют пониманию глобальных проблем современного образования, культуры, искусства, которые появляются на фоне развития общества в результате процессов усложнения его структуры, расширения системы общественных связей, усиления динамики общественного развития и интеграционных процессов, полифункционализации компонентов структуры общественной организации.

Методологические ориентиры развития педагогической системы отражены в трудах многих отечественных ученых (И. Блауберг, Б. Гершунский, С. Гончаренко, В. Загвязинский, И. Зязюн, В. Кохановский, В. Краевский, В. Кремень, С. Кузьмина, В. Лазарев, В. Лекторский, И. Лернер, А. Новиков, О. Рудницкая, В. Садовский, Г. Селевко, М. Скаткин, В. Швирев, Г. Щедровицкий, Б. Юдин и др.). Методологические поиски современных ученых направлены на осознание проблем процессуального характера - организации научных исследований и деятельности вообще [1; 2]. Сущность методологии заключается в ее научно-творческом характере, поскольку при наличии научно-философских, методологических традиций и большого опыта применения методологических теорий, методик и технологий

в практику, методологическая система, как и художественно-творческая система, постоянно обновляется в процессе своего развития в результате научно-творческой (научно-теоретической и научно-практической) деятельности исследователей.

Методологические проблемы высшего дизайнерского образования заключаются в необходимости определения методологических принципов подготовки будущих дизайнеров. Решение поставленных заданий, бесспорно, требует междисциплинарного подхода. Междисциплинарная научная ориентация предусматривает взаимодействие существенных научных подходов, среди которых важными являются следующие: гуманистический, системный, комплексный, синергетический, деятельностный, аксиологический, искусствоведческий, культурологический, компетентностный, акмеологический, психолого-педагогический, этнопедагогический, полихудожественный, интегративный, полиинтегративный, личностно-ответственный, личностно-ориентированный и проектный подходы. Среди основных подходов к анализу проблем подготовки будущих дизайнеров в вузах мы выделяем деятельностный, системный, синергетический, аксиологический, культурологический и интегративный.

Профессиональный опыт подготовки будущих дизайнеров рассматривается нами как система навыков, знаний, умений, компетенций, которые добываются в процессе осознанной, активной деятельности участников учебно-педагогического процесса. Структура деятельности как основной формы осознанного взаимодействия человека с миром понимает как определенная совокупность взаимосвязанных элементов и компонентов деятельности. Структурообразующими факторами деятельности являются ее цель и мотивация, которые отображаются в концептуальной идее и заданиях и реализуются в результатах деятельности

относительно ее плана или программы в процессе прохождения соответствующих образовательных этапов в совокупности с использованием методов, форм, средств и соответствующих технологий.

Выделение относительно самостоятельной системы художественно-творческой, художественно-исполнительской, художественно-выполняемой, художественно-интерпретационной, художественно-проектной, художественно-педагогической и научно-исследовательской деятельности как основы культурно-художественного, профессионально-художественного (направление подготовки) и художественно-педагогического образования позволяет с позиций деятельностного подхода определить концептуальные принципы подготовки будущих дизайнеров в вузах, обосновать теоретическую модель данного процесса и осмыслить этапы ее реализации в учебно-педагогическом процессе.

Культурологический подход позволяет установить взаимосвязи между феноменами социокультурного пространства и компонентами образовательной системы на основе раскрытия закономерностей культурного развития общества, развития искусства как мощнейшей системы создания, сохранения и трансляции духовно-культурного опыта человечества. Культура является главным достоянием общественной деятельности и ориентирована на человека и общество, потому ее главные функции заключаются в гуманизации бытийного пространства человека. Это предполагает сохранение и создание системы ценностей, трансляцию социального, гносеологического, духовно-эстетического и морально-этического опыта в процессе коммуникации с помощью знаковых систем, среди которых особое место занимают языково-речевые, знаково-символические и жанрово-стилевые системы искусства. Искусство как социокультурная система является мощным

носителем культурологического содержания и аксиологического опыта человечества, которые передаются духовно-материальными артефактами результатами созидательно-творческой, художественно-эстетической деятельности человека благодаря коммуникативным процессам, среди которых весомое место занимают автокоммуникативность, диалогичность, полисубъектность и полилогичность.

Системный подход (И. Блауберг, В. Кузьмин, А. Кузнецова, В. Садовский, Б. Юдин), является одним из универсальных методологических ориентиров, поскольку предоставляет возможность представлять любой процесс или явление как систему в единстве всех ее компонентов и элементов, определять взаимосвязи элементов и компонентов в целостности и единстве [7]. В педагогике системный подход является теоретико-методологической основой моделирования педагогических систем, наполнения содержания образования, внедрения инновационных технологий в образовательный процесс (В. Беспалько, В. Галузинский, М. Евтух и др.), условием реализации заданий учебно-воспитательного процесса. Совершенствование образовательной системы обеспечивается непрерывным развитием ее компонентов, установлением новых связей благодаря раскрытию механизмов развития систем, структурообразования систем, структурно-функционального соответствия компонентов системы ее заданиям и содержанию. Анализ педагогической системы подготовки будущих дизайнеров дает основания утверждать, что на основе системного подхода данный процесс осмысливается в интегративной целостности и единстве всех компонентов и элементов данной системы, которая представляется как сложно организованная, многофункциональная, динамическая, способная к постоянному саморазвитию. С позиций системного подхода рассматривается, проектируется и внедряется целостная

система концептуальных основ, содержания и технологий образования в процесс подготовки будущих дизайнеров. Системный подход позволяет определить сущность, характерные признаки и особенности подготовки специалистов в сфере искусства, становится основой определения и обоснования теоретико-методологических принципов данного процесса.

Синергетический подход раскрывает механизмы образования кризисных состояний в процессе развития образования, искусства, культуры и общества, оправдывает нелинейное, многовекторное саморазвитие отмеченных систем, установление новых связей между исследуемыми феноменами искусства, образования, культуры и общества. Учитывая факторы нелинейного развития систем, за основу определения и структуризации содержания сложной системы подготовки будущих дизайнеров мы избрали синергетический подход. Синергетический подход позволяет разработать и обосновать модель открытой полиинтегративной системы подготовки будущих дизайнеров, учесть основные и дополнительные взаимосвязи компонентов разных историко-культурных систем с компонентами современной социокультурной системы и компонентами профессионально направленной деятельности будущих специалистов в сфере искусства соответственно выбранной художественной специализации.

Интеграция является одним из фундаментальных признаков современного состояния и развития общественно-экономического, социокультурного, культурно-художественного, образовательного процессов и процесса личностного, акмеологического развития человека. Интегративная основа искусства и художественной деятельности определяется как сущностный признак процесса развития искусства и процесса подготовки будущих дизайнеров, поскольку этот признак отзеркаливает

онтологическую основу синкретического зарождения искусства, высвечивает генетический код единства всех явлений бытия, которые отражаются и творчески преобразуются в искусстве разными формами и средствами, в процессе художественно-творческого перевода с применением разных художественных языков.

На каждом уровне интеграционных связей искусство и художественная деятельность отбивает множественность единичных, локализованных в художественной практике взаимосвязей пространственно-временного континуума, представленных как в традиционных жанрово-стилевых образованиях, так и в новейших образцах художественно-творческого творчества. Нам представляется целесообразным позиционировать интеграцию как особенный признак процесса подготовки будущих дизайнеров. Интеграция связана с процессами образования сложных систем и позиционируется как процесс и результат взаимодействия разных элементов или компонентов определенных систем, направленный на возобновление существующих или установление новых связей между элементами и компонентами данных систем. Панорама интегративных тенденций современного постиндустриального общества позволяет сделать вывод о полиинтегративном контексте художественных реалий современности [4]. Многоуровневая интеграция как признак современных процессов, становится важным признаком и современного образовательного процесса в области искусств. Процесс подготовки будущих дизайнеров в высших учебных заведениях происходит на основе многоуровневой интеграции компонентов систем образовательного, художественного и социокультурного и потребительского пространства современности. Необходимо учесть интегративную природу дизайна и дизайнерской деятельности, которая раскрывается на уровне процессуальных характеристик данного вида деятельности, на

уровне результатов дизайнерского труда и на уровне функционирования системы дизайна и современной культуре и обществе.

Следовательно, методологические основы высшего художественного образования и процесса подготовки будущих дизайнеров понимаются нами как организационно-управленческая, проективно-стратегическая совокупность форм научно-теоретического познания, осмысления и соответствующего моделирования процессов образовательной практики с целью дальнейшего эффективного развития и совершенствования данных процессов. Общенаучное значение методологических подходов и принципов высшего художественного образования заключается в определении направлений, способов и путей изучения сущности и содержания процесса профессиональной подготовки будущих дизайнеров, особенностей проектирования образовательного процесса и определения основных концептуальных положений современного образования в отрасли искусства на основе интеграции общенаучных, междисциплинарных и конкретно-научных идей и концепций. Перспективным является определение и анализ механизмов междисциплинарного взаимодействия конкретно-научных подходов и принципов искусствоведения, психологии, культурологи, акмеологии, аксиологии, общей и художественной педагогики в контексте подготовки дизайнеров в высших учебных заведениях.

Литература

- 1. Краевский В. В.** Методология педагогики : новый этап : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. В. Краевский, Е. В. Бережнова «Академия», 2008. – 400 с.
- 2. Новиков А. М., Новиков Д. А.** Методология / А. М. Новиков, Д. А. Новиков. — М. : СИНТЕГ, 2007. — 668 с.

3. Пономарева Е.Н. Интеграционные процессы в системе высшего художественного образования / Е.Н. Пономарева // Человек, общество, природа в эпоху глобальных трансформаций. Шестнадцатые Вавиловские чтения: материалы постоянно действующей международной междисциплинарной научной конференции: в 2 ч. / под общей редакцией профессора В.П. Шалаева. – Йошкар-Ола: Поволжский государственный технологический университет, 2013. – С. 318–321

4. Пономарева Е.Н. Методологические основы подготовки специалистов в сфере искусства / Е.Н. Пономарева // Содействие профессиональному становлению личности и трудоустройству молодых специалистов в современных условиях: сборник материалов V Международной заочной научно-практической конференции, Белгород, 20 декабря 2013 г.: в 2 ч. Ч.2. / под ред. С.А. Михайличенко, С.Н. Шевцовой – Белгород : Изд-во БГТУ им. В.Г. Шухова, 2013. – С. 109–116

5. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька / О. П. Рудницька. – К. : Навч. кн. – Богдан, 2005. – 359 с.

6. Шептулин А.П. Диалектический метод познания / Александр Петрович Шептулин. – М. : Политиздат, 1983. – 320 с.

7. Юдин Б. Системный подход и принцип деятельности : Методологические проблемы современной науки : монография / Сост. А.П. Огурцов, Б.Г. Юдин. – М. : Издательство «Наука», 1978. – 441 с.

Савенкова К.А.,

*студент магистратуры 2 курса,
направление подготовки «Культурология».*

Научный руководитель:

*Афонин В.А., канд. филос. наук, доцент кафедры
культурологии, экранных искусств и телевидения,
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»*

РОЛЬ МОЛОДЕЖНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ В ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОМ ВОСПИТАНИИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

В сложных условиях становления государственности в Луганской Народной Республике произошла активизация деятельности патриотически настроенной молодежи региона. Это было обусловлено военными действиями, продовольственной блокадой, гуманитарной катастрофой, актуальным стало создание новой организации, которая бы несла определенные цели и задачи по развитию ЛНР.

Актуальность данной статьи состоит в том, что ввиду событий сегодняшнего дня духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения в условиях современности становится центральной проблемой, от решения которой зависит будущее как самого вступающего в жизнь поколения, так и общества в целом.

Проблема развития Республики обусловлена тем, что в настоящее время социокультурная ситуация характеризуется целым рядом негативных процессов, наметившихся в сфере духовной жизни, утрата духовно-нравственных ориентиров молодежи, отчуждения от культуры и искусства, а так же патриотических взглядов.

Молодёжная общественная организация – это негосударственное добровольное объединение граждан в возрасте от 14 до 30 лет, созданное на основе совместных интересов и целей [1, с. 63].

Актуальность изучения проблем молодёжной культуры, резко обострившихся к концу XX – началу XXI вв., с одной стороны, связана с резким падением культурного уровня, утратой национально-культурной самоидентификации всё более значительной части подрастающих поколений ЛНР. С другой стороны, это связано с особой исторической и социальной значимостью состояния молодёжной культуры для судеб общества. Именно качественные характеристики культуры молодёжи в значительной степени определяют общественно-государственное развитие Республики, национальный менталитет, а также место, которое займёт наша Луганская Народная Республика в сообществе.

Молодежь, как и общество в целом, переживает кризис ценностей. В общественном и индивидуальном сознании образовался духовный вакуум [2, с. 112]. Молодежь выделяет свою культуру и свою субкультуру, что связано с неопределенностью своих социальных ролей, неуверенностью в собственном социальном статусе.

В 2014 году, с прохождением на Луганщине боевых действий, работа организации прекратилась. После того, как бои закончились, задачей стало поднимать Республику как в сфере экономики, образования, так и культуры. В 2018 году, в Республике состоялась установочная конференция по созданию детской организации «Юная Гвардия». В ходе конференции был создан республиканский координационный совет организации, в который вошли 11 человек, в том числе представитель Минобразования, директор ЦРДМД и шесть сотрудников Центра, которые будут курировать направления деятельности "Юной гвардии", а также председатель,

заместитель и секретарь ДО. Деятельность организации проходит согласно положению.

Молодежные организации современного общества, такие как ДО «Юная гвардия» и молодежная общественная организация «Молодая Гвардия», созданы с целью развития условий для всестороннего развития молодежи, раскрытия ее творческого потенциала, содействие развитию в Луганской Народной Республике гражданского общества, основанного на патриотических и духовно-нравственных ценностях. Также, цель организации – пропаганда здорового образа жизни, образования и труда, создание условий для работы по вовлечению детей и юношества в культурную, спортивную, образовательную и иную общественно- полезную работу.

Членство в организации «Юная Гвардия» еще в большей мере дает чувство ответственности за подрастающее поколение. Организация создана для того, чтобы воспитывать чувство патриотизма, формировать личность нового поколения и организовать работу по вовлечению детей и юношества в культурную, спортивную, образовательную и иную общественно-полезную работу, организовывая мероприятия с разными формами проведения, в которых бы принимали участие педагоги, руководители или тренеры, в зависимости от направления мероприятия, наравне со своими воспитанниками.

Молодежная общественная организация «Молодая Гвардия» объединяет в своих рядах небезразличных людей, тех, кто не собирается сидеть, сложа руки, а сам готов приложить свои силы, использовать свои способности для того, чтобы сделать интереснее, ярче, осмысленнее свою жизнь и жизнь своих сверстников. Молодежная общественная организация «Молодая Гвардия» является по-настоящему единым молодежным союзом.

Молодежные общественные организации не просто воплощают в себе институциональные возможности по

реализации общественных интересов различных групп молодежи Республики, которые заключаются во взаимодействии и совместном решении общих социальных проблем, в защите интересов своей группы, не ущемляющих интересов других людей и социальных групп, но и являются субъектами внутренней государственной и гражданской молодежной политики.[3, с. 126].

Таким образом, создание молодежных общественных объединений стало для современной молодежи Луганщины возможностью привлечь внимание к своим интересам и проблемам, самостоятельно обеспечить свой досуг и занятость. Именно создание и поддержание молодежных организаций и движений позволит выявить ценностные ориентации молодежи, использовать жизнеспособность, предприимчивость, нестандартные подходы в решении проблем отдельных, социально незащищенных категорий граждан, а также будет способствовать развитию правового, демократического государства, рожденного в пламени войны на Донбассе.

Литература

1. Мозговая Е.И. Патриотическое воспитание молодежи в системе социальной работы. / Е.И. Мозговая. – Белгород : ИПК НИУ «БелГУ», 2011. – 175 с.

2. Молодежь и общество на рубеже веков / Науч. ред. И.М. Ильинский. – М., 1999. – 123 с.

3. Социология молодежи: Энциклопедический словарь/ Под ред. Ю. Зубок, В. Лукова и др. – М. : Academia, 2008. – 238 с.

*Чекмарёва Л.В.,
студент магистратуры 1 курса,
профиль подготовки «Графический дизайн»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
lissy171295@gmail.com
Научный руководитель:
Криворучкин В.И., старший преподаватель
кафедры дизайна и проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»*

**ПРЕДПРОЕКТНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
ПРИНЦИПОВ И МЕТОДОВ ПРОЕКТИРОВАНИЯ
ФИРМЕННОГО СТИЛЯ ТВОРЧЕСКОЙ МАСТЕРСКОЙ
«КЛОД МОНЕ».**

В данной статье рассматривается теоретический материал исследования проектирования фирменного стиля творческой мастерской. Проведен сбор и анализ научной литературы, обозначена проблематика и новизна дальнейших исследований в этой области. Также, даны рекомендации и рассмотрены перспективы развития исследования принципов и методов проектирования фирменного стиля.

Посредством индивидуальности и единства графических и других констант, фирменный стиль творческой мастерской помогает выделиться среди конкурентов, стать узнаваемым и хорошо запоминаемым. Благодаря хорошей узнаваемости, уменьшается количество средств, потраченных на рекламные кампании. Наличие фирменного стиля значительно повышает эффективность рекламы. Однако, к сожалению, в данное время сложились противоречия между необходимостью проектирования фирменного стиля для

творческой мастерской и отсутствием методических рекомендаций по проектированию данного фирменного стиля. Цель статьи заключается в определении принципов проектирования фирменного стиля творческой мастерской на основе анализе литературы о процессе создания и успешной реализации фирменного стиля.

В фирменном стиле нуждается всё большее количество заведений, его важность давно обозначена. Над его созданием работает достаточное количество графических дизайнеров, которые готовы помогать своим коллегам в раскрытии новых тенденций, обмениваться опытом, готовы обучать новичков созданию образа заведения. Многие зарубежные и российские дизайнеры стали авторами книг о фирменном стиле. В книге знаменитого дизайнера Элис Туэмплу «Графический дизайн: Фирменный стиль. Новейшие технологии и креативные идеи» рассматриваются причинно-следственные связи, представлены примеры работ знаменитых дизайнеров, описаны приёмы, которыми они воспользовались и как в дальнейшем их можно применять. Также эта проблема рассматривается в книге Дэвида Эйри «Логотип и фирменный стиль». Автор не просто рассказывает о технологии разработки логотипа и фирменного стиля, но и использует в своей книге работы известных дизайнеров, на примере которых объясняет, как важно продумывать систему графической идентификации бренда, как создавать уникальные, знаковые логотипы, как взаимодействовать с клиентами. Интересна книга Владимира Лесняка «Графический дизайн (основы профессии)», так как в основу книги положен собственный 30-летний опыт творческой и педагогической деятельности автора, опыт его коллег. Визуальный ряд, тщательно подобранный из работ студентов, ярко и образно иллюстрирует каждый раздел книги.

В учебнике российского дизайнера-новатора О.И. Нестренко «Краткая Энциклопедия дизайнера» приведен

обширный справочный материал, даны образцы составления документации, составлен словарь терминов, связанных с работой дизайнера. В отечественной практике это была первая книга подобного рода, но материалы, приведенные там, до сих пор актуальны и неповторимы.

В книге всемирно известного американского дизайнера и педагога Виктора Папанека «Дизайн для реального мира» рассматриваются задачи и роли дизайнера в современном мире, этика дизайна, новые принципы и методы проектирования, рассматривается дизайн, как универсальный вид человеческой деятельности, интегрирующий в себе самые разные знания.

Учебник «Основы проектирования» входит в серию книг авторов О.Л. Голубевой и А.А. Голубевой, посвященных художественному образованию. Авторы разбираются в сложных проблемах проектирования, учат ставить перед собой творческие задачи и находить пути их решения. Знакомят с методами работы ведущих художников, архитекторов и дизайнеров страны.

Интернет-книга самого знаменитого российского дизайнера Артемия Лебедева «Ководство» содержит интересные статьи на тему графического и промышленного дизайна, проектирования интерфейсов, типографики, семиотики и визуализации, что важно для создания единого фирменного стиля. «Графический дизайн. Базовые концепции» - книга автора и дизайнера с мировым именем, Эллен Луптон. В ней она собрала в единую систему все те базовые знания, без которых невозможен современный дизайн. Большое количество примеров выдающихся проектов, а также подробные комментарии автора помогают по-новому взглянуть на базовые концепции визуального языка, практикуемого дизайнерами сегодня, так как современность требует понимания как теории дизайна, так и последних веяний в искусстве и в области технических достижений.

В книге Райна Хембри «Графический дизайн» рассказывается об основных принципах дизайна, о правилах размещения материала на странице, о подборе цветов и шрифтов. Далее в ней изложена теория коммуникации. На этом фундаменте автор рассматривает такие элементы повседневной работы дизайнера, как фирменные знаки, фирменные бланки, приглашения, печатные публикации, ежегодные отчеты, каталоги, корпоративные бренды.

Книга по основам графического дизайна от выдающегося профессионала, который более 30 лет возглавлял журнал *New York Times*, Стивена Хеллера «IDEA BOOK. Графический дизайн» переиздана в 2017 году и дополнена новейшими идеями и тенденциями. Он собрал важнейшие идеи и постулаты, без которых невозможен качественный современный дизайн, а также самые яркие примеры графических работ, демонстрирующие его теоретические идеи в действии. Несомненно, у автора есть идеи, полезные при создании фирменного стиля творческой мастерской.

Немаловажно, помимо изучения процесса создания и воплощения в реальность фирменного стиля, учитывать целевую аудиторию, на которую он будет направлен, суметь внедрить в общество и работать над тем, чтобы фирменный стиль выполнял свои функции. Книга А. Мещанинова «Образ компании» посвящена проблеме формирования образа компании как одной из важнейших составляющих ее корпоративной стратегии. Опираясь на значимый отечественный и мировой опыт, автор излагает современный подход к достижению социально важных и одновременно эффективных в зрительном восприятии фирменных образов-символов.

В свою очередь, в другой книге – Алины Уиллер «Индивидуальность бренда. Руководство по созданию, продвижению и поддержке сильных брендов», исследуется

стратегия формирования индивидуальности бренда, рассматривается проблема его выражения в визуальных и вербальных образах. С одной стороны, предельно лаконично раскрыты теоретические основы, а с другой – приведено большое количество реальных примеров.

В книге Сьюзан Уэйншенк «100 главных принципов дизайна. Как удержать внимание» автор раскрывает читателям как создать интуитивно понятный и привлекательный дизайн для веб-сайта, программы, товара или бренда. Рассуждает над психологией поведения людей, раскрывает тайны привлечения внимания. Доктор психологических наук, Сьюзан Уэйншенк, использует данные последних исследований и демонстрирует множество примеров создания дизайна, привлекающего внимание.

Все перечисленные книги были написаны в разные времена – от истоков формирования фирменного стиля до современности, когда фирменный стиль стал одним из ведущих аксиом, но очевидно одно – имея хорошую теоретическую базу, можно правильно и успешно создать фирменный стиль с нуля. Многие из книг наполнены терминами, пояснениями основных констант композиции, историческими данными, которые помогают в сборе аналогов и прототипов, раскрыты и показаны на практике элементы фирменного стиля. Однако, нами не выявлено ни одной книги узкой направленности по созданию фирменного стиля, в нашем случае – фирменного стиля творческой мастерской. Это значительно усложняет задачу обозначения принципов и методов проектирования фирменного стиля творческой мастерской. Но, в свою очередь, делает неповторимой и привносит новизну и вклад в раскрытие данной темы.

Тема развития фирменного стиля в разных сферах все больше актуальна, поэтому всегда будет необходимость в научной литературе на эту тематику. В процессе работы необходимо обращаться к анализу литературы, используя

такие методы работы с научной литературой, как метод деконструкции (возможность изменять последовательность высказываний автора, отбирать нужный материал и включать его в свой текст с указанием источника), аксиоматический (использование терминологии исходных текстов, идей, законов, которыми затем руководствуются, приняв их за аксиомы), дескриптивный метод (использование опорных слов, выражающих основное смысловое содержание изучаемого явления), диахронический метод (изучение идей, научных школ в их историческом появлении, становлении и развитии) и др.

Литература

1. Голубева О.Л., Голубева А.А. Основы проектирования / А.А. Голубева, О.Л. Голубева – М. : Издательский дом «Искусство», 2004. – 120 с.

2. Лебедев А. Ководство / А. Лебедев – М. : Издательство Студии Артемия Лебедева, 2013. – 536 с.

3. Лесняк В. Графический дизайн (основы профессии) / В. Лесняк – М. : ИндексМаркет, 2011. — 416 с.

4. Луптон Э. Графический дизайн. Базовые концепции / Э. Луптон – СПб. : Питер, 2017 – 256 с.

5. Мещанинов А. Образ компании / А. Мещанинов – Учебное пособие — М. : Типография «Новости», 2001. — 280 с.

6. Нестренко О.И. Краткая Энциклопедия дизайна / О.И. Нестренко – М. : Молодая гвардия, 1994. – 334 с.

7. Папанек В. Дизайн для реального мира / В. Папанек – М. : Издатель Д. Аронов, 2004. – 253 с.

8. Туэмплоу Э. Графический дизайн: Фирменный стиль. Новейшие технологии и креативные идеи / Э. Туэмплоу – М. : Астрель, АСТ, 2006. — 256 с.

9. Уиллер А. Индивидуальность бренда. Руководство по созданию, продвижению и поддержке сильных брендов /

А. Уиллер – М. : Альпина Бизнес Букс, 2004. – 236 с.

10. Уэйншенк С. 100 главных принципов дизайна. Как удержать внимание / С. Уэйншенк – СПб. : Питер, 2012 – 272 с.

11. Хеллер С. IDEA BOOK. Графический дизайн / С. Хеллер – СПб. : Питер, 2017 – 120 с.

12. Хембри Р. Графический дизайн / Р. Хебри – М. : АСТ, 2008 – 192 с.

13. Эйри Д. Логотип и фирменный стиль / Д. Эйри – СПб : Питер, 2013. – 208 с.

СЕКЦИЯ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ, МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ

УДК 378.011.3

*Абраменко О.А.,
студент магистратуры 2 курса
направление подготовки «Дирижирование».
Научный руководитель:
Федорищева С.П., канд.пед.наук, доцент,
директор Института культуры и искусств
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
direktoriki@ltsu.org*

ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ РАБОТЫ В АКАДЕМИЧЕСКОМ ХОРЕ

Значительное влияние на процесс возрождения нравственности в обществе, воспитание подрастающего поколения оказывает музыкальное искусство. Особенно велика роль хорового искусства как наиболее массового, объединяющего, базируемого на коллективном характере возрождения национально-культурных ценностей современного общества. Хоровое пение является важным средством роста общей и музыкальной культуры общества, формирования художественных вкусов подрастающего поколения.

Как показывают многолетние наблюдения за хормейстерской работой студентов, даже достаточно владеющих специальными умениями и навыками, они, как правило, испытывают сложности в работе с хоровым

коллективом. До высокого уровня доводятся мануальная техника, анализ и освоение хоровой партитуры, вокальные навыки, дирижерское и вокальное исполнение, однако методы управления хоровым звучанием, методы разучивания произведения, способы художественного воздействия закладываются в виде исходных позиций. Поэтому качественная сторона работы над вокально-хоровым звучанием представляет наибольшую сложность для студента-хормейстера и зависит от понимания дирижером задач и способов достижения поставленной цели.

В работе по подготовке будущих педагогов-хормейстеров большую помощь оказывает методические труды теоретиков и практиков дирижерско-хорового исполнительства, таких как В.Л. Живов, В.И. Краснощеков, В.А. Самарин, В.Г. Соколов, П.Г. Чесноков и многих других исследователей. Однако существуют определенные особенности работы с академическим хором, на которые нужно обратить особое внимание будущих хормейстеров.

Вокально-хоровая работа в академическом хоре требует от руководителя хора специальной подготовки. Прежде всего, необходимо учесть исполнительские возможности хорового коллектива, степень его подготовленности, количественный состав голосов, степень профессиональной подготовки хора и его участников в отдельности, а также многие другие факторы. Начинаящий хоровой коллектив резко отличается от коллектива профессионального, но независимо от этого, руководитель хора должен прежде всего учитывать необходимость постепенного совершенствования вокально-технических навыков, исполнительского роста хора. Все это учитывается при подборе репертуара для данного хора.

Основные формы работы в академическом хоре – это репетиционная и концертно-исполнительская. Репетиционная работа, формы и методы разучивания произведений могут быть разнообразными, в зависимости от особенностей

изучаемого репертуара, его тематики, направленности, условий работы коллектива и квалификации дирижера.

Важное значение в хоровом исполнительстве имеет выработка ровного, гибкого, здорового голоса. М.И. Глинка доказал необходимость вокальных упражнений для развития и укрепления голоса. В своей методике М.И. Глинка рекомендует начинать распевание с примарных тонов, что обеспечивает естественное голосообразование. Укрепляя середину диапазона, необходимо постепенно расширять его вверх и вниз [1, с. 8].

Распевание в академическом хоре необходимо проводить 15-20 минут, что способствует не только разогреву голосового аппарата, но и совершенствованию певческих знаний и умений. В распевании не всегда рекомендуется доходить до крайних звуков диапазона, так как «разогревание» певческого голоса происходит медленно и продолжается при работе над хоровыми произведениями. Вокальные упражнения помогают певцам постепенно и последовательно решать более сложные вокально-технические задачи. Работу над вокальными упражнениями необходимо вести регулярно и последовательно.

Работа дирижера над хоровым произведением осуществляется на протяжении трех последовательных этапов. Первый из них – самостоятельное изучение партитуры, далее следует репетиционная работа с хором, и как итог этой работы – концертное исполнение произведения.

Вся основная вокально-хоровая работа над произведением проводится на репетиционных занятиях. Обучение пению в хоре – это многогранный и длительный процесс, в результате которого решается масса задач – это и воспитание голоса, и развитие слуха, развитие навыка совместной деятельности в коллективе, воспитание музыкального и художественного вкуса, формирование личности, а также решение многих других важных задач.

Вокально-хоровая работа с хором подразумевает определенный подход к разучиванию произведений и имеет свои специфические особенности, отличающие ее от других видов вокальной работы. Хоровое произведение главным образом многоголосно. Качество звучания хора зависит от качества исполнения каждой партии. Поэтому и разучивание всего произведения, как правило, начинают с разучивания каждой партии отдельно. Однако, если певцы владеют основами музыкальной грамоты, можно начинать с прочтения хорового текста всем хором, а далее переходить к более тщательной работе по партиям.

При работе над технически сложными моментами в хоровом произведении рекомендуется использовать различные приемы и методы, позволяющие облегчить выучивание трудных мест произведения. В.Л. Живов рекомендует пропевание трудных мест в несколько замедленном темпе, за исключением изначально медленных произведений или медленных частей; остановки на отдельных звуках или аккордах, составляющих сложный гармонический оборот; утрированное, скандированное произношение и пропевание текста; изменение вокального штриха и другие методы и приемы. При разучивании хорового произведения, независимо от того, на какой стадии находится разучивание, следует избегать многократного механического пропевания с начала до конца, пока «не впоется». При таком методе произведение, как правило, быстро надоедает хористам еще до того, как будет доведено до совершенства. Особое внимание следует уделить паузам как выразительному средству исполнения [2, с. 128].

Существуют различные приемы и методы работы над различными видами хорового ансамбля в академическом хоре, работу над которыми необходимо проводить зачастую одновременно. Например, при работе над частным ансамблем нужно добиваться не только единства технических навыков,

но также выполнения нюансов, динамики и т. д. Многое зависит здесь и от самого дирижера – например, правильное определение темпа произведения, четкий и ясный ауфтакт, четкий показ вступлений каждой партии, выразительные возможности жеста дирижера в подаче динамики и др.

Особое значение при работе над произведением имеет работа над его художественным образом. П.Г. Чесноков рассматривал эту работу как последовательность задач, поставленных перед хором.

Таковыми задачами являются: выучивание текста без музыки, ясное представление образов и картин рисуемых текстов, отношение исполнителей к образам и текстам, рисуемым поэтом, нахождение чувств и способы их выражение для передачи слушателям. Заключительный период в работе над произведением наступает тогда, когда дирижер убедится, что произведение освоено и с технической, и с художественной стороны. Далее произведение дорабатывается, доведя исполнение до возможных пределов [3, с. 172–173].

Завершается репетиционный процесс, как правило, заключительной генеральной репетицией. Цель заключительной репетиции, так называемый «прогон» – это репетиция концертного выступления. На ней отрабатываются вход и выход исполнителей, определяется место на сцене, хронометраж исполнения и т.д.

Таким образом, работа дирижера над хоровым произведением в академическом хоре включает в себя самостоятельное изучение партитуры, репетиционную работу с хором, и как итог этой работы – концертное исполнение произведения. Следует учитывать, что вокально-техническая работа и работа над художественным воплощением произведения должна проводиться параллельно.

Литература

1. Глинка М.И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио / М.И. Глинка. Общая редакция И.К. Назаренко. – Москва – Ленинград : Гос.муз.изд-во, 1951. – 58 с.

2. Живов Л.В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учебное пособие для студентов / Л.В. Живов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.

3. Чесноков П.Г. Хор и управление им / П.Г. Чесноков. – 3-е изд. – М. : Музгиз, 1961. - 240 с.

УДК: [792.8:793.38]:316.723-053.6

*Артемяева К.Ю.,
студентка кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
Научный руководитель:
Филимонова Е.Ю., и.о. заведующего кафедрой
хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко».
kaf.hor.lg@mail.ru*

ШЕЙН СПАРКС – ГЕНИАЛЬНЫЙ ХИП-ХОП ХОРЕОГРАФ

Танец, как вид искусства, в каждую новую эпоху живет особой жизнью, раскрываясь по-разному в зависимости от мировоззрения этой эпохи и тех задач, которые она ставит перед художественным творчеством. В этом отношении он имеет общую судьбу со всеми сферами культуры в целом, которые отражают основные тенденции времени в своих произведениях.

Прежде всего, танец, как и другие языки культуры, является социокультурным кодом, сохраняющим и передающим человеческий опыт. Танец передает ощущения, переживания, чувства и мысли человека в свойственной для каждого народа (народности) форме, порожденной конкретным содержанием, на которое накладывают свой отпечаток политические, экономические и географические условия жизни людей в том или ином сообществе.

Эта функция в танце сохраняется на протяжении всей его истории, в том числе и на современном этапе его развития. Танец больше не является элементом религиозного ритуала, каким он был в первобытной культуре. Но, хотя сакральная функция танца утрачивается, его ритуальное воплощение трансформируется и сохраняется в некоторых формах современных социальных ритуалов: мы можем увидеть это, к примеру, в формах танцевальных сражений – батлах и джемах, или в поведении молодых людей в ночных клубах, в которых существуют особые ритуалы взаимодействия на танцполах.

В последние годы в разных возрастных молодежных группах растет интерес к современным стилям танцевальной культуры. Популярным стилем в молодежной культуре стал и танцевальный стиль хип-хоп, зародившийся в США и получивший название «Good Foot». В 1969 году Джеймс Браун впервые продемонстрировал публике свой знаменитый танец «Get on the Good Foot». Брейк-данс (в переводе с английского – ломаный танец). Этот танец стал зрелищной танцевальной частью культуры хип-хоп [2, с. 32].

Экспрессивная функция танца сегодня сохраняется в уличных и других видах современных танцев, но теряется при переходе в коммерческую хореографию. Часто танцоры стремятся к популярности, через выход на мировые сцены. Они хотят выбраться из «социальных низов» и стать коммерчески успешными артистами, но в мире шоу-бизнеса проходит отбор только того, что наиболее соответствует

стандартам медиарынка. Желания автора-художника, его самовыражение должно уступить зрелищным компонентам, чтобы танец был популярен и «хорошо продавался». Поэтому в коммерческом пространстве очень тяжело самовыражаться.

Стиль хип-хопа как субкультура был выработан и сложен его основателями, а в дальнейшем он коммерциализировался, приобретая характеристики экономического продукта и превратился в глобальный товар. Информационные технологии облегчили доступ к нему во всем мире, благодаря чему хип-хоп захватил мировое молодежное сообщество. Он стал тиражироваться СМИ в качестве модного образа повсеместно. Составляющие этого образа (одежда, умение танцевать хип-хоп или читать рэп и т. п.) психологически отсылают к этой субкультуре, а реальная ситуация заставляет задуматься: на самом ли деле происходит проникновение в суть хип-хопа? Покупка музыкальных треков, разговор рифмой, мешковатая одежда и тренировка в танцклассе еще не означают этого. Можно говорить о том, что танец в современном мире для каждого может быть как средством самовыражения и самоидентификации, так и коммерческим медиапродуктом. В первом случае танец функционирует как способ самоопределения человеческой личности, ее самовыражения, а во втором случае – поскольку стремление культуры к тотальной коммерциализации травматично для человека – ощущается тенденция к утрате идеального содержания и подрыва духовных основ танца.

Важно отметить, что окончательно разорвать единство духовного и телесного в танце невозможно – танцевальная форма всегда притягивает к себе содержание. Поэтому, один из представителей хип-хоп культуры, такой как Шейн Спаркс, старается не разрывать свою духовную часть с телесной.

Шейн Спаркс является одним из самых влиятельных и гениальных хип-хоп хореографов. И что примечательно – несмотря на годы плодотворного творчества, он продолжает

делиться своим инновационным стилем танца со всем миром. Создавая хореографию к самым популярным танцевальным фильмам, продолжая творить визуальные шедевры музыки для видео, ТВ-шоу и многое другое.

Шейн родился 25.июня 1969 года в Цинциннати, США. Он самый младший из трех детей, родившихся у Мелвина и Ванды Спаркс, которые оба работали офицерами полиции. Шейн провел некоторое время в больнице после рождения из-за сколиоза. Он заинтересовался танцами, когда ему было 11 лет. Шейн Спаркс попал на Пасхальный бал, и танцы настолько впечатлили мальчика, что он тоже решил научиться танцевать. Шейн репетировал на заднем дворе дома и выступал на школьных шоу талантов. Когда погиб друг его сестры, танцы стали для Шейна еще важнее, поскольку он видел в танцах способ скрыться от реальности и почувствовать себя в безопасности. Среди танцоров, пример которых вдохновлял Шейна Спаркса, были величайший мастер хореографии Фред Астер, знаменитый танцор и постановщик Боб Фосс, неподражаемый Майкл Джексон, певица и танцовщица Пола Абдул и мастер брейка и хип-хопа Бруно Фалькон.

Семья Спарксов переехала в Лос-Анджелес после того, как Шейн окончил среднюю школу, чтобы он смог воплотить свою мечту о танце. В начале своей карьеры входил в состав танцевальной труппы под названием «Cold Krush» (названной по примеру нью-йоркской группы «Cold Krush»), которая выступала на шоу талантов. Позже в ее составе появились певцы, и название изменилось на «Cold Premiere». Группа записывалась на студии «Giant Records», сделала фильм и несколько клипов, но неожиданно распалась. В это же время Ш. Спаркс снялся в музыкальном клипе «I Wanna Be Down» певицы Бренди Норвуд.

Спаркс занимался в танцевальном классе дэнс-комплекса «Миллениум» в Северном Голливуде. Однажды,

когда учитель в классе хип-хопа опоздал, кто-то, увидев, как Шейн стоит в бейсболке и мешковатой футболке, предположил, что он и есть преподаватель и пригласил его в класс. Сам Спаркс говорит, что опыта хореографии у него до этого не было, но именно этот случай изменил его жизнь. Когда через 15 минут пришел настоящий учитель, он взял Шейна своим помощником. Он начал работать в качестве заместителя инструктора хип-хопа и вскоре уже начал вести собственный класс, который быстро стал крупнейшим в Лос-Анджелесе. Так, под его началом, группа занимающихся выросла с трех человек до десяти, потом до двух занятий в неделю, потом до четырех, а еще немного времени спустя это был уже самый большой класс в Лос-Анджелесе, насчитывающий более 175 человек. Затем Шейна стали приглашать в качестве хореографа для выступлений на таких мероприятиях, как American Music Awards (церемония вручения музыкальных наград США), он подписал контракт с косметической компанией «L'Oréal». Шейн Спаркс работал со впечатляющим списком звезд, включая Линдси Лохан, Алией, Моникой и Бенджи Швиммер.

В 2004-м Ш. Спаркс был хореографом музыкальной драмы «Танцы Улиц» (You Got Served) о непрофессиональных танцорах, участвующих в уличных танцевальных состязаниях (дэнс-битвах), и судьей на мировом чемпионате по хип-хопу. За эту работу он был удостоен звания лауреата премии Американской хореографии (American Choreography Award)

Также Ш. Спаркс имеет солидный список ролей в фильмах. Последние его работы, в которых принял участие: Move (2015), Короли танцпола (2008), Церемония вручения премии MTV Video Music Awards 2008 (2008), Кэти Гриффин: Моя жизнь по списку «D» (2005), Learn to Hip Hop: Volume 2 (2003), Learn to Hip Hop (2001).

Несколько лет подряд Ш. Спаркс выступает в качестве хореографа на танцевальном шоу «So You Think You Can

Dance» («Ты думаешь, что умеешь танцевать?») и судьей в проекте «America's Best Dance Crew» («Лучшая танцевальная команда Америки») телеканала MTV.

За свою плодотворную работу в третьем сезоне конкурса «So You Think You Can Dance» он даже был номинирован на премию «Эмми» за выдающуюся хореографию в данном шоу.

Литература

1. Шейн Спаркс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.peoples.ru/art/music/hip-hop/shane_sparks/, свободный. (Дата обращения: 15.04.2019 г.)

2. Afrika Bambaataa «Как хип-хоп может умереть? Ведь он и есть современная культура» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://interviewrussia.ru/music/984>, свободный (Дата обращения: 15.04.2019 г.)

*Галюта И.В.,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
elena.filimonova@list.ru*

МАРИС ЛИЕПА – КУМИР СОВЕТСКОЙ ПУБЛИКИ

«Когда ты работаешь на сцене, нужно работать не на размер сцены, а на размер космоса», - говорил Марис Лиёпа. Танцор соблюдал этот принцип и когда создавал образ романтического Зигфрида из «Лебединого озера», и когда танцевал неистового Красса из «Спартака».

Марис-Рудольф Эдуардович Лиёпа родился 27 июля 1936 года в Риге. Лиёпа - Советский и Латышский артист балета, балетный педагог, актер, Народный артист СССР, Лауреат Ленинской премии.

Его отец, Эдуард Лиёпа, был оперным певцом. Мать Лилия Лиёпа мечтала, чтобы сын стал врачом. Вопрос о будущем Мариса решил случайный разговор родителей с другом семьи - солистом рижского балета Болеславом Милевичем. Он порекомендовал отдать художавого подростка в балетную школу, чтобы укрепить его здоровье.

В Рижском балетном училище в Марисе видели характерного танцовщика. Вначале ему доверили танцевать Испанский танец в «Лебедином озере» вместе с педагогом - молодым артистом Валентином Блиновым. Затем были сегидилья в «Дон Кихоте», краковяк в «Бахчисарайском фонтане», половецкие пляски в опере «Князь Игорь», а в «Ромео и Джульетте» Марису досталось целых четыре партии: Друга Тибальда, Юноши, Слуги Монтекки и Шута.

Несмотря на успешные выступления, до 14 лет Марис все еще не был уверен, что хочет связать свою жизнь с балетом. Отношение к профессии изменилось после участия во Всесоюзном смотре хореографических училищ в 1950 году. Здесь он впервые исполнил классическое па-де-труа из «Щелкунчика» вместе с Интой Каруле и Галиной Ждановой, а также «Мазурку», поставленную для него Валентином Блиновым.

В 1953 году его талант заметил педагог Московского хореографического училища Николай Тарасов. Он пригласил Лиепу стать учеником его мужского класса. Окончив училище с отличием, выпускник мог рассчитывать на место в труппе столичного театра, но ему пришлось вернуться в Ригу по требованию Министерства культуры Латвии. В Риге Лиэпа исполнял ведущие партии классического репертуара: «Сакта свободы», «Лайма», «Раймонда», «Раймонда», «Корсар», «Лебединое озеро» и партия Хозе из «Кармен сюиты».

В 1956 году он принял приглашение Владимира Бурмейстера, балетмейстера Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, и переехал в столицу.

За годы работы в этом театре, Лиэпа танцевал в балетах «Эсмеральда», «Шехерезада», «Корсар», «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан», «Жанна Дарк» и «Лесная фея».

«В балете нужно танцевать! Не состязаться в прыжках, в показах костюмов, в выразительности мимики! Нет, в первую очередь балет - это танец. Это сплетение и переплетение идей согласно музыке. Это умение высвечивать ее тончайшие тона и полутона. Умение сделать музыку зримой. Все остальное – потом. Все остальное подчинено главному» [1, с. 122]. В 1960 году Марис Лиэпа получил от балетмейстера Леонида Лавровского предложение вступить в труппу Большого театра. В первые годы работы на сцене главного театра страны молодой солист станцевал все ведущие партии современного и

классического репертуара. Специально для него Лавровский поставил одноактный балет «Ночной город» на музыку Белы Бартока. Лиэпа также станцевал партию Спартака в одноименном балете Леонида Якобсона. За эту роль он получил медаль имени Станиславского, став единственным за всю историю артистом балета, удостоенным этой награды.

В 1964 году в театр пришел Юрий Григорович, в карьере Мариса Лиэпы начался новый этап. В 1965 году он исполнил роль Ферхада в балете «Легенда о любви» на музыку Арифа Меликова, а затем последовала долгожданная партия Зигфрида в новой версии «Лебединого озера» Григоровича. Марис Лиэпа попробовал себя в роли постановщика балета. Почти десять лет он восстанавливал «Видение Розы» в хореографии Михаила Фокина: «Миниатюра, поэма, греза, новелла - называйте, как угодно, и все названия будут правильными, настолько талантливо создано это произведение. Тщательно изучая и сравнивая все варианты, отказываясь от очевидных подделок, небрежных улучшений и тому подобного, я мечтал не только воскресить из небытия фокинскую миниатюру, но и вдохнуть в нее новую жизнь, чтобы она вновь очаровывала своей поэзией и красотой». Премьера спектакля в Большом театре состоялась в 1967 году. Виталий Фокин, сын великого хореографа, в знак благодарности за проделанную кропотливую работу подарил Марису Лиэпе фотопортрет своего отца и вылепленных им фавнов.

«Любимая - мной созданная - роль», - писал Марис Лиэпа о роли патриция Красса в балете Юрия Григоровича «Спартак» на музыку Арама Хачатуряна. Лиэпа работал над партией и как танцовщик, и как актер. Он шлифовал технически сложные элементы, искал новые драматические средства для создания сложного образа[2, с. 146].

Критики называли Лиэпу лучшим Крассом советского балета, Арам Хачатурян восхищался танцором.

Артист выходил на сцену в образе римского полководца более ста раз. За роль Красса в 1970 году Лиепа был удостоен высшей государственной награды - Ленинской премии за достижения в искусстве.

После триумфа балета «Спартак» творческий союз Мариса Лиепы и Юрия Григоровича распался. Его не утвердили на роль Курбского в балете «Иван Грозный», отказали в репетиторской работе в стенах Большого, не пригласили на парижские гастроли со «Спартакoм».

В 1979 году Лиепа опубликовал статью в газете «Правда», где раскритиковал новую хореографию балетов Григоровича и его методы руководства труппой. В последующие два года Лиепа ни разу не вышел на сцену Большого театра. Исключение было сделано только однажды - 28 марта 1982 года, на этот день был назначен балет «Спартак» с Лиепой в роли Красса. Спектакль вызвал небывалый ажиотаж. Билеты перепродавали за 100 рублей, астрономические по тем временам деньги. После спектакля овации не умолкали более получаса, коллеги называли выступление «профессионально великолепным».

Руководство театра же отреагировало увольнением Мариса Лиепы с формулировкой «за профнепригодность». Это решение положило конец долгим годам невостребованности артиста в Большом театре. За прошедшие с премьеры «Спартакa» 14 лет танцора пригласили на новые партии всего четыре раза.

«Новыми проявлениями» стали партия Рогожина в спектакле Бориса Эйфмана «Идиот» и Солиста в «Автографах». Первое исполнение Рогожина на сцене Дворца Съездов в июне 1981 года. Преподавание в Московском хореографическом училище, сотрудничество с Драматическим театром имени Вахтангова и съемки в кинофильмах «Могила льва», «Четвертый», «Галатей».

Свое 40-летие Лиэпа отмечает в Афинах, впервые исполняя партию Хозе в балете «Кармен-сюита» на сцене античного театра. В 1977 году в Дании Лиэпа танцует Гирея в «Бахчисарайском фонтане», а в Исландии Клавдио в балете «Любовью за любовь». В Австралии Лиэпа выходит на сцену Гансом в «Жизели». Творческие вечера в Москве по-прежнему собирают огромную аудиторию.

Окончив ГИТИС, Марис Лиэпа ставит в Днепропетровске «Дон Кихота».

Марис пытался найти себя в кино. В 1972 году играет князя Всеслава в историческом фильме «Могила льва», в 1973 году – Джека Уиллера в фильме «Четвертый». Для фильма «Четвертый» ставит оригинальный хореографический номер, который сам называет «Икаром на три минуты». Далее следует бесцветный фильм-балет «Имя твое», сериал «В одном микрорайоне», несомненная удача – роль Хиггинса в фильме-балете «Галатей» по пьесе Б. Шоу «Пигмалион» и целый букет забавных образов в «Бенефисе Людмилы Гурченко».

Последние годы жизни Марис Лиэпа работал художественным руководителем балетной труппы Софийской народной оперы в Болгарии.

Осенью 1986 года Лиэпе не доверяют вакантный пост балетмейстера в Рижском театре оперы и балета и не позволяют создать в Риге новый театр балета на Тихой улице. Министр культуры Латвии Раймонд Паулс вмешаться не захотел, Моссовет принимает решение: создать Театр Мариса Лиэпы в столице. В «Советской культуре» 4 марта 1989 года появляется объявление о конкурсе в театре «Балет Мариса Лиэпы». Он должен был состояться 15 марта.

Осуществить свои планы он не успел. 26 марта 1989 года Марис Лиэпа скончался от инфаркта.

В течении всей своей творческой биографии Марис Лиэпа станцевал более 100 партий в театре, снялся в более

10 фильмах, выпустил две автобиографические книги: «Я хочу танцевать 100 лет» (1980), «Вчера и сегодня в балете Марис Лиепа» (1986), активно сотрудничал с прессой, писал статьи в газетах, журналах и сборниках.

Литература

1. Лиeпа М. Я хочу танцевать 100 лет / Т.В. Деревянко. – М. : Изд-во «АРТ-прес», 2011 – 488 с.

2. Лиeпа М. Вчера и сегодня в балете / М. Лиeпа. – М. : Изд-во «Молодая гвардия», 1982. – 190 с.

УДК 792.82.01:7.038.6

*Гулевич А.В.,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
elena.filimonova@list.ru*

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ФИЛОСОФИИ ТАНЦА ХОРЕОГРАФОВ XX ВЕКА

Уход из жизни Мориса Бежара (2007) обозначил финал целой эпохи танца. Символическое название его бывшей труппы «Балет XX века» эту дату как бы подтверждает. А последняя работа великого мэтра «Путешествие вокруг света за 80 минут» напоминает о тех глобальных сдвигах, которые произошли в космополитическом мире танца. И кстати, во многом благодаря универсальности философии танца и хореографической палитры Бежара.

Не успели опомниться, как в вечность отправились Пина Бауш и Мерс Каннингхем, люди, которых скорее можно назвать сочинителями танца, нежели балетмейстерами. Труппа из Вупперталя привозила на гастроли в Москву (увы, уже без

Пины) не гламурный спектакль вроде «Мойщика окон» (подобные с несвойственным ей оптимизмом Бауш делала в последние годы для стран Европы и Азии). Вуппертальцы показали «Семь смертных грехов» - жесткую притчу из ранних работ Пины, по которой можно судить, что же такое театр Брехта с его острым социальным подтекстом. С американцем Каннингхемом, отделившимся в свое время от великой Марты Грэхем, ясно только одно: брошенный им «игральный кубик» способен создать еще тысячи вариантов движений для многих поколений танцовщиков.

Мир танца будто замер в ожидании перемен. Искропанность приемов модерна (а теперь и постмодерной стилистики) заставила многих когда-то авангардных балетмейстеров взять тайм аут. Маги Марин со своей труппой показывает спектакли, где актеры проговаривают тексты и передвигаются в полутьме с символическими атрибутами. Но танца в них уже нет - ни провокационного, ни традиционного. Мате Эк вернулся в драматический театр, где очень давно начинал у Бергмана. В его «Вишневом саде» драматические артисты не только говорят, но и танцуют: Гаев исполняет соло в безмолвном монологе «Дорогой, многоуважаемый шкаф», Лопухин и Варя объясняются перед зрителями так, что без слов становится понятна суть их отношений. Эк сталкивает язык танца со смыслом текстов Чехова, и главным козырем этой игры выставляет великую Ану Лагуну. На пуантах, в роли служанки Шарлотты, она явно пародирует свою хозяйку Раневскую. Псевдоромантический стиль лучше слов объясняет, насколько устарели принципы владелицы вишневого сада. Но в чем-то пародия Аны Лагуны касается и ее прежних образов, и самих балетов Матса Эка «Кармен», «Лебединое озеро» или «Жизель». Всколыхнувшие когда-то мир танца, они вдруг оказались достоянием истории, как «Золушка» Маги Марин или ее «танцы толстяков» под музыку Баха [1, с.150].

Что-то похожее происходит и в отечественном балетном репертуаре. Натанцевавшись гармоничного Баланчина, деконструктивного Форсайта и эклектичной Туайлы Тарп, театры шарахнулись назад, к привычной сюжетности хореодрамы, к образцам эпохи соцреализма вроде «Лауренсии» В. Чабукиани, «Эсмеральды» В. Бурмейстера и реликтового «Спартака» Л. Якобсона. Если прибавить сюда ставшую модной реставрацию балетов XIX века («Корсар», «Коппелия», «Неаполь») и плохо мотивированные постановки из наследия Р. Пети и Дж. Ноймайера, картина становится еще более запутанной: «Камо грядеши?»

Ответ на этот вопрос получить не так просто, потому что наука о танце сейчас пребывает в таком же неопределенном состоянии. Явлениям в мире танца дают оценку и маститые балетоведы, и новоявленные дансологи. Описывают кто как может, часто отвергая непонятное и возводя в ранг достижений то, что давно уже открыто. Могло ли быть иначе в стране, которая 100 лет назад импортировала во Францию все креативные идеи развития современного танца? Из дягилевской труппы растеклись по свету пластические идеи Лифаря, Баланчина, Мясина и Нижинских. А домой они возвращались ой как поздно и под авторством других хореографов. Своих провидцев, подобно Голейзовскому или Лопухову, в советской стране переменяли ежовыми рукавицами. Практически уничтожили танцевальный фольклор, превратив народный танец в «способ ликования», а также иллюстрацию сбора урожая и посевных кампаний.

Балет обратили в пьесу с пантомимой и танцами, оправданными сюжетом. И так было больше половины столетия. О танце модерн у нас узнали уже тогда, когда постмодернисты отвергли эту устоявшуюся систему и предложили нечто новое. Бессюжетный танец Баланчина вызвал на гастролях в СССР эстетический шок, смешанный с инерцией отторжения. Но процесс все же пошел.

Современный танец в России и постсоветских республиках после долгого периода бесплодия зачинался методом искусственного оплодотворения. Но именно в той экспериментаторской «пробирке», которую долгое время хранили в холодном и недоступном месте. Работы по осмыслению и изучению танца были прерваны идеологическими органами так же, как и «формалистические» новации в самом танце. Вот почему договориться о хореографической терминологии сейчас тоже проблематично. Устарели не только ответы, но и вопросы. Практики танца придумали для себя слово «контемпорари», которым обозначают все, что заблагорассудится. Между тем стоит различать столетней давности модерн и пост-модерный танец, которому без малого полвека (в свое время его в зарубежной дансологии как раз и нарекли «контемпорари», то есть не просто современный, а как бы рожденный сегодня, актуальный). Если придерживаться такой терминологии (устоявшейся в западном мире), то новый танец, который сочиняют в начале XXI века, надо называть как-то по-другому. Ведь хронологически это уже пост-постмодерн.

Проблема, впрочем, гораздо шире. Если говорить о танце только как о жанре искусства, как это принято в балетоведении, то большая часть его современных качеств останется не распознанной. Слишком сложна его структура, слишком велик шлейф ассоциаций. Современный танец часто похож на клубень растения, где корни выглядят так, что проследить их переплетения практически невозможно [2, с. 340]. А в дансологии пора обращаться к культурологическому анализу и рассматривать танец как явление культуры. Среди пионеров подобных исследований назову В.В. Ромма из Новосибирска, который начинал с того, что всматривался в артефакты - наскальные изображения.

Обращаться к первичным проявлениям танца, на самом деле, задача очень перспективная для дансологии, поскольку,

создать теорию танца, не зная, откуда он появился, невозможно. В период воинствующего атеизма (когда и были изданы все популярные книги и энциклопедия танца) о ритуальном происхождении танца можно было прочитать только между строк. Важен и аспект танца как способа коммуникации. Библейский постулат «В начале было слово» в наши дни легко может быть оспорен. Оживившийся в последнее время интерес к языку тела (на эту тему каждый год выпускают десятки книг) мало затронул современных хореографов. Они по-прежнему копируют жесты и позы, которые десятки и даже сотни лет назад уже придумали сочинители танца и мастера балета. В то же время история культуры накопила намного более обширный кинетический опыт, пока не вошедший в видимый спектр хореографии.

Конечно, речь идет о серьезных хореографических проектах, способных адекватно представить окружающий мир и людей. У нас же часто происходит подмена понятия современного танца зрелищем развлекательным, сопутствующим шоу-бизнесу. Имеющий совсем другие истоки и причины возникновения, такой танец сам себя прокормит.

Сложнее с танцем, о котором мечтал Бежар и который поддерживают его младшие современники во Франции. Как известно, практически в каждом регионе этой страны созданы национальные (и субсидируемые государством) хореографические центры.

Во Франции, к примеру, в каждом регионе, будь то Экс-ан-Прованс или Лион, существует специально отстроенный Дом танца и центр хореографического искусства, который возглавляют такие неординарные личности, как Анжлен Прельжокаж, Маги Марин, Жозеф Надж или Катрин Дивер. «Танец - живое искусство тела, - утверждает Дивер. - Общая форма танца абстрактна, но в теле содержатся первичные струны мироздания. А искусство - это социальный микрокосм.

Люди ждут привычного, но когда автоматизм ломается, происходит некий сдвиг. Если хореограф нас кормит только «развлекаловкой», он не трогает. Искусство ставит вопросы, а человек должен быть любознательным. Потому я считаю, что в будущем роль танца будет очень значительной».

Сегодня связью теории и практики танца отличается и Швеция. Уж не говоря об Институте Лабана в Лондоне, сотрудники которого предлагают методы расшифровки пост-модерного танца на основе анализа знаковых систем [3, с. 121]. Конечно, можно вспомнить, что и в России усилиями энтузиастов современный танец изучают и пропагандируют в Екатеринбурге, а наследие Баланчина - в Перми. Однако создание цельной теории танца, подобной тем, которые уже освоили музыковеды, искусствоведы или теоретики кино, пока остается делом будущего. Ведь работать над ней должны не просто энтузиасты, а сообщество ученых и практиков, за которым стоит забота государства о развитии культуры современного танца.

Литература

1. Балетмейстеры XX века : индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства : учеб. пособие / О.Н. Полисадова ; Владимирский гос. ун-т им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2013. – 202 с.

2. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика / В.Ю. Никитин – М. : Изд-во «ГИТИС», 2000 – 440 с.

3. Чепалов А.И. Хореографический театр западной Европы XX ст. : монография / А.И. Чепалов; ХДАК. – Харьков : ХДАК, 2007. – 344 с.

УДК 929Дудинская:792.82(4)

*Дубинина А.В.,
магистрант кафедры хореографии
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
E-mail: kaf.hor.lg@mail.ru
Филимонова Е.Ю.,
и.о. заведующего кафедрой хореографии
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
elena.filimonova@list.ru*

РАЗНООБРАЗИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ БАЛЕТА «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» КАК ПОВОД ДЛЯ ДИСКУССИИ

Выдающийся французским композитор А. Онеггер сравнил партитуру И.Ф. Стравинского с «атомной бомбой». Если отбросить неприемлемые ассоциации относительно последствий подобного взрыва, высказывание можно считать точным. Ведь вокруг «Весны священной» и ее интерпретаций в балетном театре до сих пор не прекращаются споры. Каждая новая постановка, особенно в наши дни, становится поводом для дискуссий, которые выходят за пределы эстетических и, тем более, хореографических проблем.

Постановка была осуществлена в 1913 г. в дягилевской антрепризе Вацлавом Нижинским, великим танцовщиком и нераспознанным тогда балетмейстером с его болезненной чувствительностью к миру. Вместе с И.Ф. Стравинским, который, подобно барометру, предугадывал катаклизмы будущего века, они создали спектакль-предзнаменование, покоряющий своей магической силой.

Основой стилистики В.Ф. Нижинского стало положение ног «*en dedan*» вместо академического «*en dehor*» То же можно сказать об отсутствии *plie*, поскольку подпрыгивания,

по свидетельству участников представления, заканчивались на прямых ногах с плоскими ступнями. Француз Ж. Ривьер заметил: Вацлав Нижинский «вместо того, чтобы подчинить тело движению как это делал Михаил Фокин, подчиняет движение телу, вводит в танец экспрессию. К тому же чуткий критик в структуре балета увидел «асимметрию, которая вытекала из его сущности», раскалывая движение и возвращая его к простому жесту.

Как пишет В.М. Гаевский «Весна священная» в постановке В.Ф. Нижинского – первый некрасивый балет в истории балетного театра» [2, с. 96] . Хореограф отходит от позиций классического танца ключевой хореографической фигурой становится «антидансанта» позиция: плоские, завернутые внутрь ступни, жесткие вытянутые колени, прижатые локти. Соответственно, кардинально меняется положение корпуса танцовщиков: опускается таз, появляется больше контакта с землей, энергетика прыжка становится иной, появляется ощущение гравитации, появляется еще одна характерная особенность хореографии – акценты, направленные вниз, к земле.

Некоторые критики укоряли авторов балета, что они преднамеренно пренебрегают законами красоты. И, признавая в целом выразительную силу и поражающую яркость постановки, считали, что в действительности за ними скрывается художественное бессилие и душевная пустота. Конечно, это не отвечало действительности. Среди явлений искусства, сопутствующих поискам И.Ф. Стравинского, можно привести первые кубистические полотна П. Пикассо с их умышленной деформацией природы или аналогичный опыт литераторов-футуристов. Справедливыми были и аналог с опытами расщепления атома в науке.

В 1987 г. с помощью архивных записей и свидетельств современников М. Ходсон и К. Арчер воссоздали в труппе «Джоффри балле» спектакль В.Ф. Нижинского. М. Ходсон

пришла к выводу, что основная поза, которую требовал воплотить хореограф концентрировала энергию земли и в буквальном понимании набирала силу из нижнего центра тяжести.

Морис Бежар в 1959 году балетом «Весна священная» положил начало новому этапу своего творчества, который открывал танец в его общечеловеческой сущности и универсальности. «Что такое весна, как не примитивная сила, длительное время спящая под сенью зимы, которая внезапно прорывается и зажигает мир – мир животный, растительный или человеческий? – спрашивал хореограф. И отвечал: человеческая любовь в ее физическом аспекте символизирует тот же акт, через который Божество создало космос и радость, которую оно в этом нашло...».

У А. Прельжокажа агрессия мужчин, направленная на овладение героиней, не опозитизирована любовью, как у того же М. Бежара. Почти десятиминутный танец полностью обнаженной девушки в этой ситуации уже никого не шокирует.

В бывшем СССР «Весна священная» И.Ф. Стравинского увидела свет рампы больше чем через полвека после первого показа – в 1965 году, на сцене Большого театра в Москве. Балетмейстеры Н.Д. Касаткина и В.Ю. Василев смогли сделать эту работу вопреки официальной эстетике советского балетного театра.

«Весна священная» Аллы Рубиной – первая постановка балета Игоря Стравинского на Украине, была осуществлена на сцене Харьковского театра имени Н. Лысенко в 1998 году. Стержнем постановки А.Д. Рубиной стало либретто Н. Рериха, которое она прочитала как историю девушки, избранной на заклятие языческим богам.

Таинственный мир язычества А.Д. Рубина, следом за авторами первопрочтения, стремилась воссоздавать через первобытные пластичные символы – игру, борьбу,

ритуальный и священный танец, но вернула в «Весну священную» и лексику классического танца (известно, что В.Ф. Нижинский сознательно отказывался от нее). Хореографическая версия Аллы Рубиной выгодно отличается от многочисленных трактовок балета И.Ф. Стравинского, где сакральное подменяется социальным или сексуальным.

Трагедию жертвоприношения в спектакле А.Д. Рубиной смягчает идея о том, что плодородная и щедрая земля безразлична к судьбе отдельной личности. Поэтому балет воспринимается прежде всего как трагедия юной и чистой Избранницы, однако выходит за пределы индивидуального на простор широких философских и этических обобщений.

Следует отметить одну из последних постановок «Весны священной», в постановке Саши Вальц. Ее спектакль сначала даже поражает своей аскетичностью. Черный короб сцены без кулис. В середине – куча шлака, через нее и по ней бегают и прыгают танцовщики, поднимая клубы пыли. Главный конфликт «Весны священной» Саши Вальц – взаимоотношения группы людей против одного человека. Есть, конечно, и тема пробуждения природы – природы зла и насилия, агрессии и незащитности. Хореограф не предлагает готового лекала сценария – здесь можно даже и не догадаться, что в жертву приносится не столько человек, сколько его индивидуальность, как сообщила С. Вальц в предпремьерном интервью, опубликованном в буклете. Никаких больше зацепок зрителям балетмейстер не делает, великодушно предоставляя возможность додумать каждому свою версию.

Ассоциативный ряд весьма богат. Начальное соло (на знаменитое соло гобоя) безвестной кордебалетной танцовщицы, воздушное, несмотря на партерную основу, и даже целомудренное, несмотря на весьма оргиастический характер хореографии, может представляться вылетевшей из костра искрой, неким «бродячим огоньком», который в эпоху

романтизма олицетворял праведные души. На оркестровое вступление следует эпизод под рабочим названием «лава»: танцовщики, соединенные в группы, начинают «бурлить» «булькать» и «вытекать», словно расплавленная магма из чрева вулкана – так, вероятно, прорываются наружу низменные инстинкты, заполняющие жизненное пространство и сжигающее на своем пути эмоциональные порывы.

Параллельно с развитием темы человеческой жестокости и агрессии развивается хореографическая тема бесконечной цикличности мироздания. Вот, кажется, вернулись из теплых стран лебеди (женщины складывают руки над головой в нарочито-преломленной «лебединой» позе); вот Сеятель разбрасывает зерно в почву; вот бурно всходят ростки, разрывая плоть земли, а вот уже журавли сбиваются в клин, чтоб улететь за море. Избранницу находят по биению сердца ее будущего младенца – неожиданно нежный и сильный эпизод, когда чутким акушером прослушивает заботливо подставляемые впалые животы артисток балета, – прерывается радостным животным ликованием толпы, загоняющим жертву в предназначенный ей коридор, ведущий на бойню. В финальном монологе Избранницы слышны и пластические проклятья бывшим сородичам, и измученная мольба к Всевышнему побыстрее прекратить эти безобразия.

Частота обращений к теме «Весны священной» служит доказательством того, что это одно из ключевых произведений искусства XX в. Разнообразие прочтений, возможно, связано еще и с тем, что оригинал балета долгое время был не известен. Парадоксальный факт – возобновлялось и интерпретировалось исчезнувшее произведение. Первоначальный хореографический текст точно не известен и сегодня. В настоящее время наиболее приближенной к оригинальной хореографии Вацлава Нижинского и сценографическому оформлению Николая Рериха считается

версия Миллисент Ходсон и Кеннета Арчера в исполнении труппы «Джоффри Балле». Выразительная музыкальная партитура, неизвестность точного оригинального сценического воплощения дали авторам определенную свободу. Кроме этого, любое великое произведение многозначно и заключает в себе несколько пластов смыслов, «провоцируя» создателей на собственное прочтение.

Литература

1. Век «Весны священной» – век модернизма: фестиваль: сюжет новостей телеканала «Культура», рассказывающий об открытии фестиваля в Большом театре: пресс-конф. и репетиция Татьяны Багановой. – 2013. – 26 марта. – [Электронный ресурс]. – URL: [http:// tvkultura. ru](http://tvkultura.ru); (дата обращения: 18.04.2019); То же. URL: [http:// youtube.com](http://youtube.com) (дата обращения: 18.04.2019)

2. Гаевский В. Дивертисмент: судьбы классического балета / В. Гаевский – М. : Искусство, 1981. – 195 с.

3. Из интервью С. Вальц каналу «Mariinsky. TV». – Эфир от 23 мая 2013 г., Санкт-Петербург. – [Электронный ресурс]. – URL: [http:// youtube. com](http://youtube.com) (дата обращения: 18.04.2019).

*Забуга Н.Г.,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
elena.filimonova@list.ru*

САМОБЫТНОСТЬ ГРУЗИНСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АНСАМБЛЯ «ЭРИСИОНИ»

Государственный Академический Ансамбль народной песни и танца Грузии «Эрисиони» является одним из самых масштабных проектов в стиле «этно», не уступающим по своей зрелищности таким мировым этно-шоу, как ирландские «Lord Of The Dance» или «River Dance». Выступление «Эрисиони» – это каждый раз знаковое культурное событие и всегда колоссальный успех.

В последние годы ансамбль песни и танца Грузии «Эрисиони» стал популярен благодаря американскому продюсеру Джиму Лоу и французскому режиссеру Паскалю Джордану, которые были поражены уникальным искусством грузинских мастеров и вложили большие средства в создание шоу на основе их песен и плясок. За время существования ансамбля захватывающие красочные шоу завоевали сердца зрителей по всему миру: в Канаде, США, Мексике, Перу, Вьетнаме, Индии, Греции, Украине, Испании, России, Франции и во многих других странах.

Художественным руководителем коллектива является народный артист Грузии, лауреат Государственной премии Руставели Джемалом Чкуасели, который возглавляет коллектив больше четверти столетия.

Стоит отметить, что история коллектива «Эрисиони» начиналась еще в XIX веке. Ансамбль был создан в 1885 году.

Его название с грузинского переводится как свет над горной вершиной. Здесь использована метафора великого грузинского писателя Сулхан-Саба Орбелиани.

Организатором ансамбля выступил Владимир Агниашвили. Он был большим энтузиастом, однако, музыкальных способностей у него было мало. Именно поэтому, В. Агниашвили обратился к талантливому музыканту, чеху по происхождению Иосифу Навратилову, который хорошо знал грузинскую песню и любил Грузию.

В одном из интервью для Р. Дж. Чкуасели рассказывал: «А сколько было знаменитых людей, которые связаны с историей ансамбля, я даже перечислить не берусь. Мой прадед Григол Чкуасели в нем пел, ведь начинался коллектив как мужской хор. А в 1889 году к нему присоединились танцоры. И он стал называться Ансамбль песни и танца Грузии. Дальше он не раз и не два реорганизовывался. Но так было до 1937 года, с тех пор мы называемся так, как сейчас».

Художественный руководитель ансамбля обращает внимание на то, что их творчество нацелено на сохранение фольклорных традиций, народного духа. По его мнению: «Пускай потомки говорят, что фольклор должен быть обработан для современной аудитории. Я категорически против. И мою точку зрения разделяет главный балетмейстер Реваз Чохонелидзе».

Важно также отметить, что в отличие от Западной Европы, грузины хранят их самобытный фольклор. Даже И. Стравинский говорил: «Если бы я услышал грузинские песни в молодости, мой творческий путь мог бы сложиться иначе». Он считал, что грузинская песня звучит современно всегда и восхищался ее многоголосием.

По мнению Руставели Джемалом Чкуасели, в современность от фольклора уходят, когда он не очень нравится. Но в этом не всегда хотят признаться. Так, например, художественный руководитель академического

ансамбля песни и танца Грузии «Эрисиони» очень любит симфонический оркестр, опер и джаз. Однако, по его словам, если слушать только И.С. Баха, Дж. Верди или Г. Берлиоза, можно забыть свою музыку. И танец тоже не выносит чужих «нот».

Как отмечает Р. Дж. Чкуасели, у Грузинов хоровая традиция больше развита, чем оркестровая. Хоровые партитуры могут вмещать в себя до шести независимых голосов. Обычная нотная запись этого не отражает. Ведь между ними может быть даже полтона, а то и четверть. В консерватории этому не учат, в нашем ансамбле такие певческие традиции передаются из рук в руки. Так что главная черта в ансамбле «Эрисиони» – преемственность. Так, главным дирижером ансамбля, а также главным помощником является сын художественного руководителя – Шерманди Чкуасели.

Отметим также, что на гастроли обычно выезжают около 60 человек, в том числе шестеро музыкантов, четырнадцать хористов. Отдельно их подсчитать трудно, потому что хор танцующий. А всего в коллективе больше девяноста исполнителей.

Как замечают критики, выступления ансамбля «Эрисиони» – это целый спектакль. В нем много танцев – городских и горских, праздничных и трудовых, ритуальных и романтических... Но фольклорный танец без аутентичной музыки теряет свое лицо. Художественный руководитель ансамбля говорит: «Я могу согласиться, если нас снабжают современной звуковой и световой аппаратурой, – это идет на пользу делу. Тем более, если в зале сидит несколько тысяч человек. Никаких голосов не хватит, чтобы весь зал услышал. У нас было двухмесячное турне по Америке, посетили девять городов. И везде – аншлаги».

Во Франции нашими «соперниками» ансамбля «Эрисиони» были триста шоу. Ансамбль сначала по рейтингу

поместили на двенадцатое место, затем на пятое. А некоторые говорили, что ансамбль достоин и первого. И никакое «этно-шоу», вроде «Lord of the Dance» или «River Dance» с ансамблем «Эрисиони» не может сравниться. Однако, как замечает Р. Дж. Чкуасели – глобализация портит все. «Почему мы должны быть похожи на американцев или на русских? У нас свое лицо. И в России это тоже хорошо знают и ценят».

Важно также отметить, что в 1977 году американское космическое агентство отправило в космос, как вершину совершенства человеческого голоса, народную грузинскую песню «Чакруло», записанную солистами «Эрисиони». В свою очередь, ЮНЕСКО признал грузинскую песню шедевром мирового искусства. Творчество «Эрисиони» не только включено ЮНЕСКО в список мирового культурного наследия, но и занесено в Книгу рекордов Гиннеса. Так, во время гастролей коллектива в Париже город встречал артистов 5000-ми гигантских биллбордов – и это абсолютный мировой рекорд.

Танцоры «Эрисиони», одни из немногих в мире, владеют техникой «тойпойнт» – искусством танца в мягких кожаных балетных туфлях на кончиках пальцев. Они поражают зрителей идеально синхронным и, в тоже время, каждый раз стилистически разным исполнением танцевальных элементов, высокими прыжками и грациозными фуэте. При этом, артисты ансамбля не только танцуют, применяя сложнейшие акробатические элементы, но и поют «вживую», используя уникальные грузинские традиции многоголосного пения.

Изящество и магия величия, захватывающие и головокружительные движения и звуки, утонченность и сила, грациозность и безупречное мастерство. Это все о Грузинском государственном академическом ансамбле народной песни и танца «Эрисиони», о творчестве которого знают далеко за пределами Грузии.

УДК 792.8

Колесников Г.П.,
старший преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
Колесникова И.С.,
старший преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
E-mail: kaf.hor.lg@mail.ru

ИСТОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА РАЗВИТИЯ ХАРЬКОВСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

В данной статье авторами предпринята попытка изложить краткую справку по истории харьковского балета. Статья отображает общий ход развития балета, факты рождения и развития первого в Украине балетного коллектива со времен Российской империи, послереволюционный период и вплоть до сегодняшнего времени.

Первое упоминание о представлении с музыкой и танцами в Украине (а именно в Харькове) описано Г. Квиткой-Основьяненко: «В 1780 году в Харькове устроен был театр. Давались также балеты, которые ставил отставной Санкт-Петербургского театра тансер Иваницкий. Труппа состояла из 12 лиц, все из харьковцев. Те, кто вспоминал это веселое для Харькова время, с восхищением рассказывали об одной из танцовщиц Маляривне (дочери маляра), которая пленяла всех посетителей ловкостью и легкостью в танцах, а еще больше привлекательной внешностью».

Отметим, что танцы тех времен копировались с характерных балетов-дивертисментов балетмейстера

Г. Анджиолини (их П. Иваницкий сам исполнял на петербургской сцене)

Развитие музыкально-театрального дела в Харькове начала XIX ст. связано, прежде всего, с активной деятельностью антрепренера И. Штейна, который создал балетную труппу из детей крепостных, а в 1816 г. построил новое помещение городского театра и показал в нем первые балетные представления: «Принцесса Карарская», «Пигмалион», «Волшебная флейта».

В 1849 г. на харьковских афишах впервые появилось имя будущей примы театров Парижа, Москвы и Петербурга Надежды Богдановой. Печать сравнивала Н. Богданову с Ф. Черрито и утверждала, что русская артистка даже превосходила собой итальянку. Балетные критики ахостили, что Н. Богданова представляла собой «не небесную, а земную Венеру». Танцы ее сравнивали с вспыхнувшим пламенем из потухшего вулкана. Французская печать предсказывала ей даже будущность, одинаковую с Тальони...

В архивах сохранилась афиша, где значится «Жизель» А. Адана. Фрагмент из этого балета гастролеры исполняли в Харькове 26 мая 1852 года. В этом же месяце был показан популярный во всей Европе спектакль «Лиза и Колен, или Тщетная предосторожность».

Во второй половине XIX века харьковская публика могла видеть знаменитую варшавскую труппу Мориса Пиона, в которой работал Хома Нижинский, отец будущего великого танцовщика Вацлава Нижинского. Выступали и петербургские танцовщицы Т. Смирнова и Е. Андреянова, которые выдерживали сравнение с М. Тальони и балеринами ее окружения.

Стоит отметить, что местные балетные труппы во второй половине XIX века то возникали, то распадались. А потом и вовсе перешли в канканный разряд. И только в начале XX столетия в Харьков стали наведываться такие

знаменитости как М. Кшесинская, М. Мордкин, Е. Гельцер.

В 1925 году, согласно постановлению Совнаркома, была организована Государственная украинская опера «для развития украинского искусства и приближения его к широким рабочим массам». С этого времени ведет отсчет первый в Украине государственный театр оперы и балета, который сокращенно называли Держопера.

С последующим событием – премьерой «Лебединого озера» П. Чайковского (25 октября 1925 года, балетмейстер Р. Баланотти, художник А. Хвостенко-Хвосов) – связано рождение современного украинского балета, который развивался в Харькове под воздействием московской и петербургско-ленинградской хореографических школ. Основой харьковского кордебалета и труппы в целом стали воспитанницы хореографической школы Н. Дудинской-Тальори (ученицы Э. Чекетти), которая работала в Харькове с 1914 по 1923 год. В конце 1920-х годов в труппу влились около двадцати воспитанников Ленинградского хореографического техникума, среди которых были Р. Захаров, К. Васина, О. Берг, К. Муллер, И. Герман, В. Дуленко.

В репертуарной политике харьковский балет ориентировался на спектакли московского Большого театра, солисты которого Л. Жуков с партнершей М. Рейзен, А. Мессерер, В. Рябцев, а позже В. Цаплин плодотворно сотрудничали с харьковской труппой.

В первое десятилетие существования харьковская труппа оказалась «творческой лабораторией» современного музыкального театра, где проходили «испытания» первые отечественные оперы. Среди балетов такими экспериментами были произведения композиторов современников «Красный мак» Р. Глиэра, премьеры первого украинского балета «Пан Каньовський» М. Вериковского и сатирического балета – пантомимы «Футболист» В. Оранского (первая постановка в

СССР, балетмейстер Н. Фореггер).

Искусственное внедрение принципов социалистического реализма привело, в конце концов, к упрощенному пониманию эстетики музыкального театра, его выразительных средств и идейного содержания. Это отразилось в дальнейшей трактовке классики и рождении адаптированных для «пролетарской» аудитории партитур. По аналогичным принципам работала балетная труппа. Идеология была главной составляющей в таких балетах, как «Пламя Парижа» Б. Асафьева, «Сердце гор» А. Баланчивадзе, позже «Светлана» Д. Клебанова. Чаще всего сюжет в таких балетах пересказывался с помощью пантомимы, а танцу уделялось второстепенное место. Кроме того, его приходилось «оправдывать» дивертисментами на народных праздниках и другими искусственными средствами.

Вместе с тем в балете в течение 1930-х годов были поставлены классические произведения, которые даже при условиях догматизации творческого процесса и нормативности выразительных средств, ярко воссоздавали известные партитуры П. Чайковского, А. Глазунова и др. Это, в первую очередь, «Спящая красавица» (балетмейстер К. Голейзовский, дирижер А. Маргулян, художник А. Петрицкий – первая постановка балета вне Петербурга и Москвы); «Раймонда» и «Собор Парижской Богоматери» (балетмейстеры П. Вирский и Н. Болотов).

В 1944 году была проведена реорганизация Харьковского театра, который объединил на своей базе часть артистов из Одессы и Днепропетровска. В том же году театру было присвоено имя Н. Лысенко. |

Среди солистов балета в то время выделялись яркой творческой индивидуальностью Н. Виноградова, О. Байкова, И. Герман, О. Литвиненко-Ширай, В. Гудименко. В труппу прибывали одаренные воспитанники хореографической школы при театре (открылась в 1945 г.). На смену поколению

мастеров хореодрамы (Г. Березова, Н. Данилова, И. Ковтунов, М. Сатуновский) пришли новые балетмейстеры и исполнители, которые, выходя за пределы обычной пьесы – балета, мыслили уже по законам музыкальной драматургии.

После не всегда удачных попыток воплощения современного сюжета в хореографических произведениях – «Бетси» (Джунгли большого города») А. Лепина, «Таврия» В. Нахабина, «Песня о дружбе» Ю. Щуровского, с 1963 года на Харьковской сцене впервые появляются балеты С. Прокофьева: «Каменный цветок», «Золушка», «Ромео и Джульетта» (постановщики О. Дадишкилиани, М. Арнаудова, А. Пантыкин), отмеченные поисками новых выразительных форм танца. Эти творческие эксперименты были продолжены в постановке балетов «Прометей» Э. Аристакесяна, «Дон Жуан» В. Губаренко, «Легенда о любви» (М. Арнаудова), «Спартак» А. Хачатуряна (А. Шекера), «Барышня и хулиган» Д. Шостаковича (К. Боярский), «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина (хореография А. Алонсо, постановка А. Плисецкого), «Сотворение мира» и «Берег надежды» А. Петрова (М. Газиев), а также «Приключения Нильса» И. Ковача (В. Попов, В. Гудименко, который получил диплом на республиканском конкурсе спектаклей для детей).

С середины 1960-х г. и в течение следующих двух десятилетий основные достижения балетной труппы связаны с творческими успехами ведущей балетной пары С. Колыванова – Т. Попеску. Их партнерами и дублерами в классических и современных постановках были в то время Т. Кузьмина, А. Кузьмин, В. Маркова, Л. Маркова, В. Дейченко, В. Сова, Л. Фарбер, В. Оношко, М. Беззубиков и другие ведущие солисты.

Творческий рост балетной труппы был весьма заметным после этапных поставок балетной классики: «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Пахита» (Н. Дудинская и К. Сергеев) экспериментального представления в жанре рок –

балета «Орфей и Эвридика» на музыку А. Журбина (балетмейстер Н. Боярчиков), вечера балета в постановке Н. Рыженко и М. Лиепы (в частности «Танцы для Айседоры» с хореографией Х. Лимона, «Видение розы» с хореографией М. Фокина).

Уже в новом здании на Сумской, 25 впервые в Украине увидели свет рампы балеты И. Стравинского «Жар-птица», «Орфей» (А. Асатурян), впоследствии «Петрушка» и «Весна священная» (А. Рубина). В 1990-е годы постановки опер и балетов неоднократно осуществляли зарубежные мастера: в частности хореограф Х. Мюллер из Германии (кирхен-балет «Наши уста наполняются радостью»). В свою очередь, балетная труппа завоевала международное признание на гастролях в Западной Европе, Великобритании, Южной Корее и многих других странах дальнего зарубежья.

На сегодняшний день Харьковский академический театр оперы и балета продолжает радовать харьковчан и гостей города многочисленными спектаклями. Репертуар театра постоянно обновляется, при этом сохраняя лучшие традиции уходящего времени. В репертуаре театра оперные спектакли на украинском, русском, французском и итальянском языках, классические и современные балетные постановки.

Литература

1. Соловьев В.О. Приоритеты Харьковщины: научно-популярный очерк / В.О. Соловьев, В.И. Сидоров. – Х., 2014. – 148 с.

2. Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В.М. Красовская. – М., 2008. – 310 с.

3. Чепалов А.И. Записки «призрака оперы» / А.И. Чепалов. – Х. : Золотые страницы, 2012. – 255 с.

*Коломойцев Ю.А.,
преподаватель кафедры музыкознания
и инструментального исполнительства
ГООУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
juriy 100@mail.ru*

ПРОФЕССИОНАЛИЗМ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ В СТРУКТУРЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ

Под понятием компетентность мы подразумеваем способность принимать решения и нести ответственность за их реализацию. Компетентность в переводе с латинского *competentia* обозначает круг вопросов, в которых человек осведомлён, имеет знание и опыт. Компетентность также определяется как приобретение в процессе обучения интегрированных способностей личности, которые складываются из знаний, опыта, ценностей и позиций, которые можно всецело реализовать на практике. Для будущего учителя музыки быть компетентным, означает иметь возможность быстро овладеть сформировавшейся ситуацией, ориентироваться в подборе и предоставлении образовательных услуг для заданной аудитории, учитывая все её особенности и характеристики. Профессиональная компетентность имеет свою структуру в которую входят:

- ценностно-смысловая компетентность;
- социокультурная компетентность;
- образовательно-познавательная компетентность;
- информационная компетентность;
- коммуникативная компетентность;
- компетентность личного самоусовершенствования [4].

Особое место в структуре профессиональной компетентности будущего учителя музыки занимает социокультурная компетентность, которая, по нашему мнению, является очень важной и актуальной в наши дни. Именно она даёт возможность будущему специалисту в области музыкального искусства быть наиболее успешным в овладении профессионализмом и мастерством при условии стремительной мировой интеграции, когда предъявляются новые требования к личности, главным достоянием которой должны стать общечеловеческая культура и общечеловеческие ценности. В перечень социокультурной компетентности входят специальные компетенции, которые формируются на основании личностных качеств и сферы индивидуальности:

- концептуальная (научная), что предполагает понимание теоретических основ профессии;
- интерактивная – способность применять научные положения на практике;
- контекстуальная – понимание социальных, экономических и культурных особенностей среды, в которой происходит профессиональная деятельность;
- адаптивная – умение предвидеть изменения, которые важны для профессиональной деятельности и быть готовым к ним;
- компетенция в межличностной коммуникации.

Соответственно важно определить механизмы, способы и условия формирования социокультурной компетентности будущего учителя музыки в процессе социокультурного информационного образовательного пространства, который, согласно Е.Г. Белякову, объединяет информационные ресурсы, духовно-моральные нормы, особенности менталитета, смысловой опыт личности [2 с. 11].

Формирование социокультурной компетентности у будущих учителей музыки и, является важным направлением функционирования педагогического образования в целом.

Обусловленность социально-экономическими преобразованиями способствует смене устаревших стереотипов, норм и правил воспитания молодёжи, стимулирует формирование профессиональных кадров, которые смогут не только воспроизвести теоретические знания (тем самым обучая детей основами музыкальной грамоты), но и прививать моральные нормы и правила. Такие специалисты станут профессионалами, у которых равномерно будет сформирована познавательная и воспитательная деятельность. Они смогут свободно конкурировать на научно-образовательном рынке и будут соответствовать мировому уровню по оказанию образовательных услуг. Как показывают наши исследования, чтобы сформировать социокультурную компетентность у будущего учителя музыки, нужно использовать полный спектр методологических подходов, например, таких как[3]:

- системный подход, который отпечатывает идеи социальной, деятельной и творческой сути личности и многофакторного характера её развития;

- компетентностный подход в образовании, который основывается на идеи развития полноценной личности с набором заявленных компетенций, что предполагает совокупность взаимосвязанных качеств (знаний, умений, навыков, способов деятельности, личностной позиции);

- культурологический подход, который отображает аксиологию образования, что становится средством трансляции культуры и адаптации личности к условиям социума, который постоянно меняется;

- социокультурный подход, который предполагает создание образовательной среды, где развитие личности происходит в контексте культуры с учетом конкретных условий жизнедеятельности человека;

- субъективно-гуманистический подход к образованию, что ориентирует на учёт индивидуального субъективного

опыта, стремления личности отобразить мир в себе и осмыслить себя в мире.

Целесообразно также учитывать нормативную модель требований, которая будет отражать профессиональную компетентность будущего учителя музыки. В.И. Андреев[1] предлагает включить в эту модель следующие знания:

- базовые понятия;
- закономерности учебного процесса и дидактических принципов;
- современные теории и технологии обучения;
- требования по подготовке и эффективное проведение разных форм организации обучения;
- основные образовательные и воспитательные системы и теории;
- методологии и методологические принципы обучения;
- методы педагогического исследования.

Кроме компонента знаний данная модель содержит и компонент умений:

- проектных;
- организационных;
- коммуникативных;
- диагностических;
- исследовательских.

Решение этой задачи требует от будущего учителя музыки определённой системы современных дидактических знаний и умений инновационного характера, которые позволят ему не только успешно осуществлять профессиональную деятельность в условиях значительного объёма информации, но и эффективно общаться с теми, кто не стандартно мыслит, имеет творческие задатки. Кроме того, учитель музыки должен владеть соответственной личностной направленностью, индивидуальной культурой и опытом социальной рефлексии. Перечисленные профессионально

значимые личностные качества и способности, на наш взгляд являются гранями такого феномена, как социокультурная компетентность.

Отметим, что формирование социокультурной компетентности придаст больше возможностей будущему учителю музыки в преподавании своего предмета и значительно улучшит качество предоставляемых им образовательных услуг. Такая личность будет устойчивой в нестандартных ситуациях, готовой к решению не простых вопросов и вызовов современности, и, главное, всегда будет оставаться компетентным специалистом.

Литература

1. Дидактические основы дистанционного обучения / А.А. Андреев. – М. : РАО, 1999. – 120с.

2. Определение общепредметного содержания и ключевых компетенций как характеристика нового подхода к конструированию образовательных стандартов / А.В. Хуторской. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.eidos.ru/journal/2002/0423.htm>.

3. Психологические условия становления профессиональной компетентности педагога / А.А. Воротникова. - Дис. ... канд. психол. наук. – М., 1998. – 206 с.

2. Социокультурное информационное пространство в контексте проблемы формирования личности / Е.Г. Белякова, И.Г. Захарова // Вестник Тюм ГУ. - Серия «Педагогика. Психология. Философия». - 2010. - № 5. – С. 11–17.

УДК 929Баланчин:792.76(1)

Кулибаба К.И.,
студент кафедры хореографии
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
E-mail: kaf.hor.lg@mail.ru

Филимонова Е.Ю.,
и.о. заведующего кафедрой хореографии
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
E-mail: elena.filimonova@list.ru

ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН – ОСНОВОПОЛОЖНИК НЕОКЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Джордж Баланчин вошел в историю как выдающийся балетмейстер, основатель американского национального балета и родоначальник современного неоклассического балетного искусства, хотя родиной его была совершенно другая страна.

Реформатор классического балета появился на свет Джордж Баланчин (при рождении Георгий Мелитонович Баланчивадзе) 22 января 1904 года в Санкт-Петербурге в культурной грузинской семье. Его отцом был композитор Мелитон Баланчивадзе – национальная гордость Грузии, сформировавший грузинскую музыкальную культуру современности, и которого называли грузинским М.И. Глинкой. Мать Георгия Баланчивадзе – Мария Васильева – была русской. Именно она привила Георгию любовь к искусству и, в частности, к балету.

Искусству классического танца будущий знаменитый хореограф начал обучаться в Петербурге. В 1913 году Г.М. Баланчивадзе был зачислен в балетную школу при

Мариинском театре, где учился у Павла Гердта и Самуила Андрианова. «У нас была настоящая классическая техника, чистая. В Москве так не учили... У них, в Москве, все больше по сцене бегали голые, таким кандибобером, мускулы показывали. В Москве было больше акробатики. Это совсем не императорский стиль» [1, с. 103], – говорил Г.М. Баланчивадзе.

Учеником он был старательным, и в 1921 году после окончания школы, Георгий был принят в труппу петроградского Государственного театра оперы и балета (бывшего Мариинского). Однако еще до этого в начале 1920-х годов Г.М. Баланчивадзе начал ставить свои номера в коллективе «Молодой балет», в котором он был одним из организаторов. Его постановки исполняли молодые артисты, он и сам танцевал вместе с ними. Жилось танцовщикам нелегко – приходилось и голодать.

В своих воспоминаниях Г.М. Баланчивадзе писал о том, что в конце 1923 года из петербургского Мариинского театра артисты направились на гастроли в Германию. Георгий просрочил дату своего возвращения и получил гневное послание (телеграмму) от коменданта Мариинского театра, в котором тот пророчил проблемы Г.М. Баланчивадзе, если он немедленно не вернется на родину. Однако реакция хореографа была обратной, и он остался за границей.

Вскоре в Париже величайший импресарио Сергей Дягилев, открывший миру не только русское искусство, но и много великих имен, приглашает Г.М. Баланчивадзе и других артистов группы в свою знаменитую труппу «Русский балет». Именно С.П. Дягилев настоятельно рекомендовал Георгию адаптировать свое имя на западный манер, что он и сделал. С тех пор Георгий Мелитонович Баланчивадзе и стал Джорджем Баланчиним.

Вскоре Дж. Баланчин выступил в роли балетмейстера «Русского балета». Он поставил для С.П. Дягилева десять

балетов, в том числе «Аполлон Мусагет» на музыку Игоря Стравинского (1928), который, вместе с «Блудным сыном» на музыку Сергея Прокофьева до сих пор считается шедевром неоклассической хореографии. Тогда же началось многолетнее сотрудничество Дж. Баланчина и И.Ф. Стравинского, и было озвучено творческое кредо Баланчина: «Видеть музыку, слышать танец».

Но после смерти С.П. Дягилева «Русский балет» начал распадаться, и Дж. Баланчин ушел из него. Он работал приглашенным балетмейстером в Лондоне и Копенгагене, затем ненадолго вновь вернулся в новый «Русский балет», который обосновался в Монте-Карло, но вскоре опять покинул его, решив организовать собственную труппу – «Балет-1933» (Les Ballets – 1933). Труппа просуществовала лишь несколько месяцев, но за это время осуществила несколько успешных постановок на музыку Дариюса Мийо, Курта Вайля и Анри Сеге. Именно на одном из этих представлений Дж. Баланчина увидел известный американский меценат Линкольн Кирстайн.

Одержимый балетом бостонский миллионер мечтал создать американскую балетную школу, и на ее базе – американскую балетную компанию. В лице молодого, ищущего, талантливого, амбициозного Дж. Баланчина Л. Кирстайн увидел человека, способного воплотить его мечту в жизнь. Хореограф согласился на предложение и в октябре 1933 года переехал в США.

Именно здесь начался самый длительный и блестящий период его деятельности. Стартовал балетмейстер буквально на пустом месте. Первым проектом Джорджа Баланчина на новом месте было открытие балетной школы. При финансовой поддержке Линкольна Кирстайна и Эдварда Уорберга 2 января 1934 года Школа американского балета приняла первых учеников. В этом же году на музыку «Серенады для струнного оркестра» П.И. Чайковского (1880) Дж. Баланчин поставил со студентами первый балет под названием «Серенада», ставшим

в дальнейшем признанным шедевром неоклассической хореографии.

Вскоре была создана небольшая профессиональная труппа «Американский балет». Сначала она демонстрировала постановки в «Метрополитен-опера» (1935–1938), затем были гастроли данной труппы как самостоятельного коллектива. В 1936 году Дж. Баланчин поставил балет «Убийство на Десятой авеню». Первые рецензии на него были нелицеприятными, даже уничтожающими. Однако Джордж оставался невозмутимым, он твердо верил в успех своего дела. И он пришел после десятилетий напряженного труда: явились и неизменные восторги прессы, и многомиллионный грант от Фонда Форда, и портрет Дж. Баланчина на обложке журнала «Тайм». И главное – переполненные залы на представлениях его балетной труппы. Джордж Баланчин стал признанным главой американского балета, законодателем вкусов, одним из лидеров неоклассицизма в искусстве.

В своих танцах Дж. Баланчин стремился к классической завершенности формы, к безупречной чистоте стиля. Во многих его произведениях практически отсутствует какой-либо сюжет. Сам балетмейстер считал, что сюжет в балете совершенно не важен, главное лишь музыка и само движение: «Нужно отбросить сюжет, обойтись без декораций и пышных костюмов. Тело танцовщика – его главный инструмент, его должно быть видно. Вместо декораций – смена света... То есть танец выражает всё с помощью только лишь музыки» [2, с. 79]. Поэтому для этого Дж. Баланчину были нужны предельно музыкальные, остро чувствующие ритм и высокотехничные танцовщики.

В 1946 году Джордж Баланчин и Линкольн Кирстайн основали труппу «Балетное общество», а в 1948-ом Дж. Баланчину предложили руководить этой труппой в составе Нью-Йоркского центра музыки и драмы. «Балетное общество» стало Нью-Йоркским городским балетом. В 1950–

1960-е годы он осуществил ряд успешных постановок, в числе которых нужно отметить балет «Щелкунчик» П.И. Чайковского, исполнение которого стало рождественской традицией в США.

Но с конца 1970-х у хореографа впервые начали проявляться признаки болезни Крейтцфельдта-Якоба, прогрессирующего дистрофического заболевания коры большого мозга и спинного мозга. Смерть при этом заболевании наступает в 85% случаев, при легкой форме, а при тяжелой излечение невозможно. В 1983 году Джордж Баланчин умер. Похоронен он на кладбище Окленд в Нью-Йорке. В честь знаменитого балетмейстера через пять месяцев после его смерти в Нью-Йорке был основан «Фонд Джорджа Баланчина».

Следует отметить, что сегодня балеты Дж. Баланчина идут во всех странах мира. Он был тем хореографом, который оказал решающее влияние на развитие хореографии XX века, не уходя от традиций, но смело обновляя их.

О своих творческих принципах Дж. Баланчин говорил следующее: «Балет – настолько богатое искусство, что он не должен быть иллюстратором даже самых интересных, даже самых содержательных литературных первоисточников... Пятнадцать лет танцовщики вырабатывают каждую клетку своего тела, и все клетки должны петь на сцене. И если красота этого выработанного и вытреннированного тела, его движения, его пластика, его выразительность доставят эстетическое удовольствие сидящим в зрительном зале, то балет, на мой взгляд, своей цели достиг» [1, с. 278].

Литература

1. **Баланчин Д.** Сто один рассказ о большом балете / Дж. Баланчин. - М. : «Крон-Пресс», 1997. – 494 с.
2. **Пасютинская В.М.** Волшебный мир танца / В.М. Пасютинская. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с.

З. Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов / Е.Я. Суриц. – М. : Искусство, 1989. – 360 с.

УДК 929 Эйфман:792.82.071.2

*Лазарев А.Н.,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,*

ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ ГЕРОЕВ В БАЛЕТАХ БОРИСА ЭЙФМАНА

Бориса Эйфмана называют хореографом-философом, балетмейстером-психоаналитиком и «театральным волшебником». Персонажей своих спектаклей Эйфман считает «спутниками своей жизни». Он стремится открыть неизвестное в известных героях – и делает это с помощью балетного искусства.

Борис Эйфман родился в 1946 году в семье инженера Янкеля Эйфмана. Первый хореографический номер он написал в 13 лет. Мальчик завел тетрадь под названием «Мои первые спектакли». На первой странице значилось: «Я начинаю эти заметки для того, чтобы в будущем помочь специалистам разобраться в истоках моего творчества». В 1960 году он поступил на хореографическое отделение Кишиневского музыкального училища. Вскоре Эйфман уже руководил хореографической студией во Дворце пионеров. Он вспоминал: «В шестнадцать лет я уже начал сочинять балеты, точнее, сцены. Но сцены были драматические. Помню, я сочинил маленький балетик на тему фильма «Путевка в жизнь» с Жаровым в главной роли».

После окончания в 1972 году Ленинградской консерватории балетмейстер несколько лет работал в Ленинградском академическом хореографическом училище имени Агриппины Вагановой (сегодня – Академия русского балета имени Вагановой). Эйфман преподавал, ставил студенческие балеты и параллельно работал над спектаклями для Театра оперы и балета имени Кирова (сегодня – Мариинский театр). Самыми популярными в те годы стали балеты «Гаянэ» (1972) на музыку Арама Хачатуряна и «Жар-птица» (1975) на музыку Игоря Стравинского. «Жар-птицу» после премьеры в Ленинграде показали на гастролях в Москве и Японии. Борис Эйфман стал балетмейстером, известным всему миру.

Язык тела – это очень древний, очень мудрый и уникальный инструмент самовыражения, познания и общения. Создание нового типа балетного спектакля – цель моей творческой сознательной жизни.

В 1977 году Борис Эйфман организовал «Новый балет» (сегодня – Санкт-Петербургский государственный академический театр балета Бориса Эйфмана) – первый в Советском Союзе авторский театр современной хореографии.

Уже первые спектакли труппы – «Двухголосие» и «Бумеранг» – принесли театру зрительский успех и заставили критиков говорить о новых тенденциях в российском балетном искусстве. Однако последователи традиционной школы не спешили признавать авторитет молодого хореографа. Новаторство в выборе драматургического материала и музыки, смелость пластических решений надолго закрепили за Борисом Эйфманом репутацию «хореографического диссидента».

Коллектив Эйфмана поначалу был совсем небольшим. У театра не было ни своей сцены, ни постоянных помещений для репетиций и хранения реквизита. В период конца 1970-х – начала 1980-х годов в театре Эйфмана вырабатывается

собственный подход к формированию репертуара. В афише появляется всё больше балетов, драматургической основой которых становятся произведения мировой классической литературы. Хореограф и его характеризующаяся особым пластическим мышлением труппа осваивают новые жанры. Создаются спектакли, отличающиеся остротой хореографического рисунка, который передавал предельный накал страстей героев: «Поединок», «Идиот», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Легенда», «Двенадцатая ночь», «Мастер и Маргарита», «Убийцы» и другие.

Труппа театра отличается безупречным исполнительским мастерством, уникальной самоотдачей и высоким сценическим интеллектом. Сегодня замыслы Бориса Эйфмана реализуют прекрасные артисты – лауреаты международных конкурсов, престижных театральных премий «Золотая Маска» и «Золотой софит», премии Президента РФ для молодых деятелей культуры и премии Правительства РФ в области культуры: М. Абашова, Л. Андреева, С. Волобуев, О. Габышев, А. Ситникова, Д. Фишер и другие.

В 1987 году Борис Эйфман решил поставить «Мастера и Маргариту» по роману Михаила Булгакова в своей трактовке. Хореограф создал балет, в котором показал разрушительное влияние тоталитарной системы на личность. Судьба Мастера – главная тема балета. Видя его страдания, мы не можем не вспоминать и о многолетнем вынужденном молчании самого Булгакова (не случайно Мастер впервые появляется в спектакле с завязанным накрепко ртом), и о судьбе его произведений, часть которых не переиздается более 60 лет.

Борис Эйфман называет свои спектакли «психологическим балетом». В 1993 году на сцене театра Санкт-Петербургской консерватории прошла премьера балета «Чайковский». Композитор в постановке Бориса Эйфмана – это человек внутренних противоречий, он находится в постоянном поиске себя. Отзывы зрителей и критиков после

премьеры были противоречивы: одни посчитали, что Борис Эйфман показал сложнейший духовный мир гения, другие – что он исказил биографию великого композитора.

В 2009 году вышел спектакль Бориса Эйфмана «Евгений Онегин. Online». Хореограф и ранее обращался к произведениям русских классиков. Он говорил, что спектакль завершил трилогию, предыдущими частями которой были «Анна Каренина» по роману Льва Толстого и «Чайка» по Чехову. «Энциклопедия русской жизни» на музыку П. Чайковского и советского рок-композитора А. Ситковецкого – это авторская интерпретация пушкинского сюжета. Второе действие спектакля происходит в современной России. Муж Татьяны – генерал – становится современным олигархом. А Татьяна отвергает ухаживания Онегина, опасаясь власти влиятельного мужа.

«Онегин» и «Анна Каренина» – наиболее успешные спектакли театра последних лет, ставшие во многом квинтэссенцией длительных художественных поисков. В этих балетах наиболее полно отразилась творческая индивидуальность театра, присущее ему стремление расширить возможности тела как удивительного инструмента познания внутреннего мира человека. По мнению балетмейстера, такое неожиданное музыкальное сочетание стало очень точным отражением той парадоксальной культурной среды, в которой мы все существуем на протяжении последних десятилетий. И в это причудливое эклектичное пространство погружены герои балета «Онегина», живущие в современной России и мучительно пытающиеся обрести свое подлинное «Я».

Я перенес пушкинских героев в наши дни, в новые обстоятельства, более драматические, даже экстремальные, когда старый мир рушится и жизнь диктует новые правила. Эксперимент этот мне был необходим для того, чтобы

ответить на волнующий меня вопрос – «Что есть русская душа сегодня?» [1. с. 260].

В 2015 году Борис Эйфман поставил спектакль «Up & Down» по роману Фрэнсиса Фицджеральда «Ночь нежна». После премьеры о Борисе Эйфмане заговорили как о хореографе-психоаналитике. Балетмейстер так объяснил название постановки: «Движение вверх героини и вниз героя выражает философию спектакля. Артисты постоянно делают движения вверх и вниз». По сюжету талантливый врач-психиатр теряет свое «я», разрушая собственную карьеру и личную жизнь. Борис Эйфман говорил о идее Фицджеральда: «В этом романе есть главная тема – служение своему дару, что не у всех получается»

Стремление труппы Бориса Эйфмана вовлечь своих зрителей в неисчерпаемый мир человеческих страстей, установить с публикой живые духовные связи, ошеломить ее яркостью и динамизмом пластического языка – все это определило тот успех, который на протяжении уже нескольких десятилетий сопровождает выступления театра на ведущих сценических площадках мира.

Создание оригинального балетного репертуара современной России на базе традиций отечественного психологического театра, поиск и развитие новых форм хореографического искусства XXI века – основные составляющие творческой миссии Бориса Эйфмана и его труппы.

На протяжении уже многих десятилетий балетмейстер занимается исследованием человеческой души и мира людских страстей на балетной сцене. Все это время он совершенствует и развивает тот уникальный художественный инструментарий, который дает древний и воистину магический язык – язык тела. С его помощью можно приблизиться к самым сокровенным тайнам человеческой психики. Именно поэтому мастера интересуют серьезные

драматургические сюжеты. В этом уникальность постановок Бориса Эйфмана [2. с 142].

При выборе темы для будущего балета автор руководствуется одним-единственным критерием: тема нового спектакля должна быть мне интересна. Более того, она должна мучить меня, преследовать, провоцировать на самые неожиданные эксперименты. А вообще, не столько я выбираю темы новых работ, сколько темы выбирают и находят меня самого. Подчас невозможно описать и точно зафиксировать, как и почему возникает тот или иной замысел.

Сегодня хореограф преподает в Академии танца, открытой в Санкт-Петербурге по его инициативе в 2013 году и остается художественным руководителем Государственного академического театра балета Бориса Эйфмана. Его театр известен любителям танцевального искусства Северной и Южной Америки, Европы, Азии, Австралии своими спектаклями «Я – Дон Кихот», «Красная Жизель», «Русский Гамлет», «Анна Каренина», «Чайка», «Евгений Онегин», «Роден», «По ту сторону греха», «Реквием», «Up & Down», «Чайковский. PRO et CONTRA». Эти, снискавшие всеобщее признание работы, не только представляют на самом высоком художественном уровне достижения современного российского балета, но и приобщают аудиторию к бессмертному духовному наследию отечественной и мировой культуры, вдохновляющему хореографа и его артистов.

Литература

1. Куликова И.С. Философия и искусство модернизма / И.С. Куликова. – М., 2015. – 310 с.

2. Мастера большого балета. – М. : «Искусство», 2005. – 455 с.

Липченко А. С.,
магистрант 2 курса направления подготовки
«Вокальное искусство»,
научный руководитель – Дрепина О.Б., канд.пед.наук,
доцент кафедры пения и дирижирования
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
drepinaolga@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ НРАВСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ МОЛОДЁЖИ СРЕДСТВАМИ ВОКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Проблема нравственного воспитания на современном этапе развития демократического государства является ведущей в ряду других задач, стоящих перед работниками сферы культуры, педагогами.

Кардинальные перемены в политическом строе, экономике, культуре, межнациональных отношениях, религии в конце XX – начале XXI века породили глубокие противоречия в обществе, которые привели к нравственному падению. Сложившаяся тенденция отхода молодого поколения от традиционной культуры, привела к потере духовных ценностей, нравственно-этических понятий, к утрате нравственной культуры личности, падению нравственных стандартов на постсоветском пространстве. После распада нашего государства, трагедии реформирования общества на другие формы общественного строя, переход на другую модель общественных отношений, люди оказались не подготовлены и оказались в зоне риска остаться е понятыми, не воспринятыми друг другом. Роль нравственных правил поведения в обществе опущена и упущена.

Формирование нравственной культуры молодёжи средствами вокально-исполнительской деятельности – одна из важнейших целей артиста, кто считает свою работу не только способом показать себя, но и сделать свой вклад в чашу общественного развития.

Подготовка высококвалифицированных специалистов, владеющих исполнительским мастерством, во многом определяет качество профессионального образования. Однако в настоящее время проблеме формирования нравственной культуры у подрастающих членов нашего общества, на наш взгляд, необходимо уделять больше внимания. Возникают противоречия в рамках формирования нравственной культуры у подрастающих людей нашего общества, между исполнительскими возможностями артистов, музыкантов, вокалистов и процессом их реализации, использованием последними всех методов и средств для достижения видимых результатов. В данном контексте становится актуальным выявление теоретических аспектов, раскрывающих логику формирования нравственной культуры личности молодого человека.

Эстрадное пение как жанр популярной музыки приобретает особую значимость для формирования нравственных стандартов личности, поскольку является самым массовым жанром по популярности у слушательской аудитории. Артист выступает в роли ведущего деятеля в формировании, возрождении нравственных идеалов в обществе, у человека в частности.

Вместе с тем, особое внимание в музыкально-педагогическом образовании должно уделяться внутренней культуре артиста, как специалиста, способного противостоять напору низкопробной поп-культуры, умеющего создавать, сохранять и преумножать лучшие традиции музыкального искусства.

Необходимо формирование высокого уровня нравственной культуры у будущего исполнителя в процессе вокально-исполнительской деятельности, для того, чтобы поднимать планку нравственных стандартов в обществе и вместе с этим улучшать качество жизни. Нравственные стандарты, правила, напрямую влияют на фактическое качество жизни человека. Как мы думаем, так и живём.

К настоящему времени опубликован ряд исследований, посвященных различным вопросам формирования нравственной культуры личности. В истории образования и педагогической мысли накоплено немало работ, посвященных проблеме воспитания нравственности (В.П. Вахтеров, К.Н. Вентцель, Н.А. Добролюбов, П.Ф. Каптерев, Я.А. Коменский, П.Ф. Лесгафт, Дж. Локк, С.А. Макаренко, И.Г. Песталоцци, Ж.-Ж. Руссо, В.А. Сухомлинский, Л.Н. Толстой, К.Д. Ушинский и др.), которые представляют значительный интерес и в настоящее время.

Культурологический подход в контексте проблемы нравственного воспитания личности рассматривается в работах Е.В. Бондаревской, О.С. Богдановой, Р.С. Буре, А.М. Виноградовой, О.С. Газмана, С.И. Гессена, А. Дистервега., П.Ф. Каптерева, В.В. Краевского С.А. Козловой, М. Коротова, В.С. Леднева, Б.Т. Лихачева, В. Петериной, И.П. Подласого, В.С. Селиванова, Н.Н. Скаткина, В.А. Сластенина, И.Ф. Харламова, Н.Е. Щурковой и других.

Вопросы формирования нравственной культуры личности в контексте национальной культуры освещаются в работах Г.Н. Волкова и других отечественных педагогов: М. Григорьева, Т.Н. Петровой, И.А. Шорова и других.

Исследователи считают, что нравственное воспитание «включает формирование у человека соответствующих убеждений, нравственных склонностей, чувств, привычек, устойчивых моральных качеств личности» [3, с. 74].

Нравственная культура человека – это освоение им общественного морального опыта и проявление важных моральных принципов в собственном поведении и общении.

Ученые подчеркивают, что поведение человека в обществе оценивается по степени соблюдения определенных правил. Общее правило, которое распространяется на множество одних и тех же действий, называется моральными нормами. Оно определяет, как человек должен действовать в конкретной ситуации, побудить его предпринять определенные действия или предупредить их совершать.

Понятие нравственности является универсальным. Нравственность – это личностная характеристика, объединяющая такие качества и свойства, как доброта, порядочность, честность, правдивость, справедливость, трудолюбие, дисциплинированность, взаимоуважение, регулирующие индивидуальное поведение человека.

Принимая во внимание требования нравственности как правила жизни, общество развивает концепцию нравственного идеала, то есть модель нравственного поведения. Нравственные нормы людей, принадлежащих к определенной социальной группе, выступают в качестве формы общественного нравственного сознания.

Мораль – это понятие, которое является не только формой общественного сознания, но и формой индивидуального нравственного сознания, поскольку у человека есть свои особенности духовного характера, особенности его представлений, чувств, переживаний. Эти личные проявления всегда окрашены общественным сознанием. Нравственные нормы, принципы, категории, идеалы, взятые и принятые индивидом, одновременно выражают его специфические отношения с другими людьми, с самим собой, с его работой, с природой.

Отношение к другим людям предполагает формирование гуманизма, взаимоуважения между людьми,

общительной взаимопомощи и требует коллективизма, воспитания заботы о пожилых и младших в семье, уважения к противоположному полу.

Нравственное воспитание молодежи предполагает воспитание у неё чувства собственного достоинства, чувства социальной ответственности, дисциплины, честности и правдивости, простоты и скромности, нетерпимости к несправедливости.

Отношение человека к его работе проявляется в верном, ответственном выполнении своих обязанностей, в развитии творческих принципов в работе, признании важности своей работы и результатов работы других людей.

Вокально-исполнительская подготовка, занимает значительное место в структуре профессиональных компетенций будущего исполнителя. Среди требований ГОС ВО к вокальной подготовке специалистов, включающих формирование необходимых вокально-педагогических знаний и умений для выработки академической и эстрадной манеры исполнения, знание объективных закономерностей певческого голосообразования и основ вокальной методики, особенностей развития детских голосов и принципов их охраны, владение методикой работы с детскими голосами, имеется актуальное для нашего исследования требование «владение вокальной культурой исполнения» [5].

Выдающиеся педагоги-музыканты (О.А. Апраксина, Л.Г. Арчажникова, Д.Б. Кабалевский и др.) отмечали, что владение навыками вокально-исполнительской деятельности является непременным условием профессиональной подготовки будущего исполнителя. Ими особо подчеркивалось, что в решении музыкально-воспитательных и образовательных задач исполнительская деятельность студента должна выступать в единстве с педагогической составляющей. Именно в педагогической направленности

ученые видят особенности музыкально-исполнительской деятельности будущего исполнителя, которая предполагает:

- ориентацию на слушательскую аудиторию;
- стремление увлечь детей музыкой на основе собственного музицирования;
- вовлечение учащихся в совместную исполнительскую деятельность;
- пробуждение их творческих способностей, воображения, ассоциативного мышления и т. д. [2, с. 162].

Л.Г. Арчажникова писала: «Выступая как исполнитель, педагог учит ребят понимать и оценивать музыку, управлять их эмоциями. А это очень важно, так как иногда музыкой можно убедить больше, чем авторитетными указаниями» [2, с. 85].

При этом, по ее мнению, особое внимание должно уделяться не узко-исполнительской подготовке, а воспитанию исполнительской культуры будущего педагога-музыканта, которая «должна отражать его развитой эстетический вкус, сознательное отношение к музыкальному искусству, широту кругозора, проявляющуюся в знакомстве с лучшими произведениями мировой музыкальной культуры, готовность к музыкально-просветительской работе» [2, с. 70].

Процесс музыкального воспитания, развития и обучения исходит из художественно-содержательного, эмоционально-выразительного смысла самой музыки. Следовательно, педагогическая деятельность учителя-музыканта должна строиться на понимании воспитательной силы музыки и поиске «наиболее эффективных путей введения учащихся в ее многообразный мир, среди которых одним из самых действенных является его собственное исполнение, вокальное или инструментальное» [1, с. 261].

Основное отличие профессиональной работы педагога-музыканта от преподавателей других дисциплин заключается в том, что его педагогическая деятельность совмещает

функции и преподавателя, и музыканта-исполнителя. О.Е. Плеханова вокально-исполнительскую культуру характеризует как уровень мастерства и считает ее составляющей вокально-педагогической культуры учителя музыки [4].

Эта точка зрения позволяет выделить вокально-исполнительскую культуру педагога-музыканта как значимую составляющую его профессионально-педагогической культуры, т.к. «профессионально-педагогическая культура представляет собой интериоризированную общую культуру и выполняет функцию специфического проектирования общей культуры в сфере педагогической деятельности» [6].

Решение задач формирования нравственной культуры молодежи средствами вокально-исполнительской деятельности возможно в ходе создания в процессе обучения образовательной среды с использованием высокохудожественных образцов музыкального творчества, создания определённых условий для получения специальных историко-теоретических знаний, через процесс творчества и способствующих воспитанию высокой культуры молодого человека.

Литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М. : Издат. центр «Академия», 2004. – 336 с.

2. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки: Кн. для учителя / Л.Г. Арчажникова. – М. : Просвещение, 1984. – 111 с.

3. Педагогика: Большая современная энциклопедия / сост. К.С. Рапацевич. – Мн. : Современное слово, 2005. – 720 с.

4. Плеханова О.Е. Технология формирования вокально-педагогической культуры учителя музыки в

процессе вузовской подготовки: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / О.Е. Плеханова. – Екатеринбург, 2006. – 23 с.

5. Приказ МОН ЛНР № 863-од от 19.09.2018 г. «Об утверждении государственных образовательных стандартов высшего образования». – [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://minobr.su/educations-standarts.html> – Заголовок с экрана.

6. Сластенин В.А. Педагогика : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, Е.Н. Шиянов / Под ред. В.А. Сластенина. – М. : Издат. центр «Академия», 2002. – 576 с.

УДК [793.377:7.036]-043.83

*Михайлова О.Н.,
заместитель директора
по учебно-методической работе
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
elena.filimonova@list.ru*

ВЕЛИКИЙ ХОРЕОГРАФ XX СТОЛЕТИЯ – МАРТА ГРЭХЕМ

Марта Грэхем является одной из основательниц современного танца. В течение XX века была постановщиком более 180 балетов. Ее помнят за весомый вклад в современный танец и американскую культуру. Сквозь призму ее балетов можно увидеть историю Америки и проблемы того времени. Для того, чтобы понять, как Марта Грэхем повлияла на танец того времени, важно знать, что именно способствовало развитию «свободного танца».

Когда Марте исполнилось 29 лет, бродвейский продюсер предложил ей участвовать в своем ревю. Мгновенный успех вывел ее в ряды звезд, а бывшие соученики завидовали ее популярности. Однако индивидуальность Марты Грэхем многих раздражала, ибо не соответствовала пуританским вкусам публики. В то время полиции надлежало следить, чтобы девушки из ревю надевали нижнюю рубашку, сквозь которую не так очевидны формы танцующего тела. Марта рисковала, когда не подчинялась этим правилам, но придраться к ней невозможно – в любом танце проглядывает не тело, а ее искусство, в котором для всех очевидно божественное начало.

Благодаря своему наставнику Луи Хорсту, Марта приходит к мысли, что танец главнее музыки, а не является ее отголоском. По тем временам это было настоящей революцией. Марта отказывается быть «цветком, лепестком или ветерком», как это любили изображать многие ее предшественницы – ее танец обвиняют в уродливости, отсутствии красоты и вдохновения.

У нее появляются неженские амбиции: никогда не идти на компромисс и не бросать начатого. Она считала не только себя, но и каждого человека источником уникальных творческих возможностей, потому и требовала от учеников и партнеров слишком многого. Но требовательней всего была к себе. И понемногу стала открывать новый язык тела, который не просто выражал гнев или боль, а корнями погружался в самую сущность человеческой души.

Танцовщица отмечала, что, с течением времени, танец не изменился в одной главной функции – коммуникативной, а ответственность за ее выполнение лежит на танцовщиках нашего времени. Для того, лишь бы понять, что такое танец, необходимо знать, как он возник и когда начался. Танец пришел из глубин внутренней природы человека бессознательно, оттуда, где заложена память. Таким

образом, он живет в танцовщике, а пробуждается в зрителе вследствие соответствующих воспоминаний.

Танец недолго выполнял коммуникативную функцию. Сообщение не имело в виду повествовать какую-то историю, высказать идею, мысль, а передавало переживание с помощью действия и восприятие действия.

Современный танец, как понятно сегодня, пришел после Первой Мировой войны. Это объясняется тем, что война требовала форм, достаточных для выживания. Вследствие реанимации сознания состоялись изменения в движении (которое является средством танца, подобно тону в музыке). Из этого возникли разные средства управления телом как инструментом.

Поскольку тело является интуитивным инструментом сознания, возникла современная система технических средств. С одной стороны, она была похожей на старую, но базировалась не на внутренней координации тела (по сути кратковременной), а на глубокой творческой коммуникации с человеком XX столетия. Это было трансформацией импрессионистских форм в более аскетические и простые. Танец отражал эволюцию человеческого мышления.

Считается, что именно техника является главным вкладом М. Грэхем в танец XX века. Даже те, кто не любит стиль Грэхем, вынуждены признать, что ее школа танца модерн, после классической, является наиболее законченной и стройной системой, которая отражает новый способ движения. Исследователи творчества Грэхем пишут, что в развитии техники Грэхем хотела отвергнуть сентиментальность балетных па и эстетическую изысканность школы Рут Сен-Дени и Теда Шоуна, которую ей старались привить. Секрет танца Грэхем в демонстрации того первоначального усилия, которое служит ему импульсом. Марта всегда начинала с толчка, «судороги», обнаруживая тот сгусток энергии, который потом бил ключом из танца.

Ее стиль движений передавал высказывание душевного волнения через технику сокращений (contraction) и расслаблений (release), что отвечали ритму дыхания. Техника падений и взаимодействия с поверхностью пола, сопротивления тела и освобождение торса вошли в танцевальный словарь танца модерн.

Представитель русской балетной школы М. Фокин даже внешность Марты Грэхем описывал саркастически: «она имеет вид фантастической пророчицы: длинная рубашка, слишком туго зачесанные назад волосы, согнутая спина, оттопыренные локти, выдвинутые плечи, сжатые кулаки или плашмя поставленные кисти рук... Все свидетельствует о том, что она выше «устаревшего» понятия красоты, что она принципиально его отбрасывает.

М. Грэхем в своих постановках умела тонко уловить и передать в танцевальных приемах именно ту эмоциональную грань, которую люди тех пор не могли публично демонстрировать. Это было очень точно на фоне культуры постмодернистского американского общества, акцентировало внимание на подсознательных мотивациях. Следовательно, она пыталась донести до людей не самую танцевальную технику, а, собственно, истину, что кроется в ней. Но погружения Грэхем таким глубокий психоанализ в постановках вовсе не возражало изнурительные ежедневные тренировки, которыми она занималась не менее усердно.

Впоследствии, танец Марты Грэхем перерастал в стадию уже тонкой философии, раскрепощала человека во всех ее проявлениях. В период творчества в мире существовал устойчивый стереотип о том, что мужчины танцуют прямолинейными движениями и есть церебральными, зато – женщины в танце выражают себя в плавных движениях и более эмоциональными. Суть хореографии и философии Грэхем предусматривала стереть все условности, сделать своих персонажей безличными и сильными как духовно, так и

физически. По мнению Грэхем, в теле танцора должен отражаться, прежде всего, человек, а не мужчина или женщина.

Марта Грэхем создавала креативно, привлекая к своему искусству практически все жанры. Работая с музыкантами, художниками, композиторами, дизайнерами, архитекторами, танцовщица создала постановки-представления с невероятно эмоциональным наполнением. Этим «свободным танцем» ей удалось освободить и женщину, и танец. Уверенно двигаясь в направления современного танца, М. Грэхем создает собственную труппу «Martha Graham Dance Company», которая не была похожа на любой другой, благодаря индивидуальному стилю и смелым экспериментам.

Искусство Востока, фольклор афроамериканцев и сюжеты античной и библейской мифологии играют важную роль в дальнейшем творчестве и приводят до пересечения традиций и канонов. Школа Марты Грэхем реализовала технику и особенности танца модерн наиболее полно всех художников того периода, поэтому считается наиболее характерной среди соучредителей. «Martha Graham Dance Company» после гастрольного тура по Европе и Ближним Востоком, где были продемонстрированы новации Грэхем, по праву получает международное признание и американский современный танец окончательно закрепляется в Европе.

Марта Грэхем вошла в историю танца, как женщина феминистка, хотя сама Марта к феминистскому движению себя совсем не относилась. Как человек, который создал и возглавил революционное движение в мире хореографии и создала то, что сегодня называется современным танцем в целом мире. Его исследователи до сих пор пытаются осмыслить философский смысл, а профессиональные хореографы вдохновляются им на новые творческие свершения. Более семидесяти лет известна танцовщица посвятила хореографическому искусству. Она была первой, кто

путешествовал со своим искусством за моря, кто имел честь, в те времена, выступать в Белом доме и первой, кто получил высшую гражданскую награду – Президентскую Медаль Свободы.

Ей удалось путем новаторства освободить танец от академизма, что сделало его более понятным и близким зрителю. Танец, благодаря Грэхем, начал строиться на основе сюжетов, которые были не свойственны классической хореографии. Балеты и постановки были насыщены тонкой философией и психологизмом, который и создавал напряжение, а тела танцоров получили больше освобождения в воспроизведении природных эмоций. Как результат, ее техника contraction и reliese, освоена многими последователями и занимает важное место в контексте современной хореографии.

Литература

1. Graham M. Blood Memory: An autobiography / Martha Graham. – New York : Doubleday, 1991. – 279 p.

2. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика / В.Ю. Никитин – М. : Изд-во «ГИТИС», 2000 – 440 с.

3. Балетмейстеры XX века : индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства : учеб. пособие / О.Н. Полисадова ; Владимирский гос. ун-т им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2013. – 202 с.

*Сидорова Т.М.,
студентка кафедры хореографии
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
E-mail: kaf.hor.lg@mail.ru*

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ РОЛАНА ПЕТИ

«Самый французский из французских балетмейстеров» – так называют Ролана Пети (1924–2010). Он снискал себе славу хореографа, который всегда делал то, что хотел. Способность создавать пластические образы на основе художественной литературы, его стремление переосмыслить классический танец в контексте современного искусства способствовали его славе балетмейстера-новатора во французском хореографическом искусстве второй половины XX века. Сам Р. Пети считал себя автором 180 балетов и хореографических композиций. Большинство из них базировались на классической хореографии, знание которой балетмейстер считал обязательным.

Ролан Пети родился 13 января 1924 года в Париже, в семье владельца небольшого бистро и с детства проявлял интерес к искусству, увлекался декламацией, рисованием, кино. Его отец, Эдмон Пети, по совету одного из посетителей своего заведения, отдал Ролана в балетную школу Парижской оперы. Р. Пети учился у известного педагога Гюстава Рико (Gustave Ricaux). Вместе с ним учились Жан Бабиле (Jean Babilee) и Роже Фенонжуа (Roger Fenonjois). Он также посещал частные уроки русских педагогов Любови Егоровой, Ольги Преображенской, мадам Рузанн. В 1940 году Ролан Пети закончил учёбу, и был принят в кордебалет Парижской оперы. Об этом периоде своей жизни Пети говорил с юмором,

что «в сороковых годах единственным известным мне местом, где имелась горячая вода, были душевые Оперы» [1, с. 45].

Свою творческую деятельность Р. Пети начал тогда, когда Франция находилась под оккупацией Германии, но жизнь не остановилась. Известная танцовщица Марсель Бурга пригласила его выступить вместе с ней на концерте в зале Плейль 3 мая 1941 года. В 1942–1944 годах он работал с Жанин Шарра (Janine Charrat), в будущем известной танцовщицей и хореографом. Их репертуар состоял из небольших балетов, концертных миниатюр и па-де-де в хореографии С. Лифаря, а также совместных постановок. «Во время оккупации, в возрасте примерно шестнадцати лет, я поставил для себя и одной своей соученицы по школе Оперы танцевальный номер, стилистически близкий к американской комедии. Я сам сочинил для него музыку и сделал эскизы костюмов, которые сшила мать партнёрши» [2, с. 234]. Это был концертный номер «Прыжок с трамплина».

В начале 1943 года, когда Р. Пети был ещё танцовщиком кордебалета, директор Парижской оперы Серж Лифарь поручил ему большую сольную партию в балете «Любовь-волшебница» на музыку М. де Фальи. В конце 1944 года администрация театра Сары Бернар решила организовать еженедельные вечера балета и предложила Ролану Пети организовать и возглавить труппу. Предложение его заинтересовало, и он расстался с Парижской оперой. В состав труппы вошли: Жан Бабиле, Жанин Шарра, Нина Вырубова, Коlette Маршан (Colette Marchand), Рене Жанмер (Renee Jeanmaire), впоследствии ставшая женой хореографа (она более известна под псевдонимом Зизи Жанмер) и др. Репертуар состоял как из фрагментов классических спектаклей, так и из новых постановок.

Первым крупным успехом Р. Пети стал балет «Комедианты» на музыку П. Анри, премьера которого прошла 2 марта 1945 года в Театре Елисейских полей. Р. Пети записал

в своем дневнике 1 марта: «Я был ужасно смущен, когда на генеральной репетиции моего первого балета „Ярмарочные комедианты“ в „Театре Елисейских полей“ появились танцоры английского балета, приехавшие выступать в Париже. Все они носили мундиры, которые актерам выдавали для выступлений, и выглядели просто великолепно. По окончании балета Нинет де Валуа пришла за кулисы и объявила во всеуслышание, с кошмарным акцентом: „You are a choreographer, my dear!“. Её сопровождала молодая балерина, которую она мне представила: Марго Фонтейн. Это стало началом нашего артистического сотрудничества и долгой, нежной дружбы» [1, с. 48].

В том же 1945 году Ролан Пети создал собственную труппу «Балет Елисейских полей». Основу репертуара составляли постановки Пети, но труппа также исполняла спектакли других современных авторов и классические постановки (фрагменты балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Сильфида»). Труппа работала не только в Париже, но и выезжала со спектаклями в Канны и Лондон. В тот период был создан балет, который составил славу Пети-хореографу. 25 июня 1946 года в Театре Елисейских полей состоялась премьера балета Ролана Пети «Юноша и смерть» по сценарию Жана Кокто на музыку И.С. Баха. В 1947 года «Балет Елисейских полей» закончил своё существование из-за разногласий, возникших между хореографом и администрацией театра.

Влияние американской субкультуры в те годы на европейские страны было огромным. Этому немало способствовали голливудские фильмы, особенно музыкальные, которые стали появляться на европейском кинорынке уже с конца 1920-х годов. Миллионы зрителей устремились в кино, где шли фильмы с участием Эла Джолсона. По воспоминаниям известной писательницы Симоны де Бовуар: «В „Поющем дураке“ Эл Джолсон пел

песню „Сонни-бой“ с таким завораживающим чувством, что я, когда включили свет, увидела в глазах Сартра слезы» [2, с. 254]. Такое впечатление произвела кинолента на известного французского философа Жана-Поля Сартра. Молодых же европейских танцоров интересовала та абсолютно новая система хореографического искусства, где синкопированный ритм удачно сочетался с виртуозной работой ног. Неслучайно период с 1935 по 1945 годы называют эрой свинга.

В мае 1948 года Ролан Пети создал новую труппу «Балет Парижа», в которую вошли, кроме прочих, Жанин Шарра и Рене Жанмер, а также звезда английского балета Марго Фонтейн (Margot Fonteyn). 21 мая 1948 года в помещении театра Мариньи был показан балет Р. Пети «Девушки ночи» на музыку Ж. Франсе, с М. Фонтейн и Р. Пети в главных ролях. Спектакль имел успех и в 1951 году был перенесён в Американский театр балета, где главную партию исполняла Колетт Маршан. В середине 1960-х годов спектакль шёл на сцене «Ла Скала» с Карлой Фраччи (Carla Fracci) и Паоло Бортолуцци (Paolo Bortoluzzi) в главных ролях. 21 февраля 1949 года, в лондонском театре «Princess Theatre» состоялась премьера балета «Кармен» на музыку Ж. Бизе с Роланом Пети и Зизи Жанмер в главных ролях. Спектакль исполнялся без перерыва четыре месяца в Лондоне, два в Париже и три месяца в США, позже неоднократно возобновлялся на разных сценах мира. В 1960 году балет был перенесён на сцену Датского Королевского балета, где главные партии исполнили Кирстен Симоне (Kristen Simone) и Флеминг Флиндт (Flemming Flindt), а позднее роль Хосе исполнял Эрик Брун (Erik Bruhn). «Кармен» Р. Пети до сих пор сохранила аромат оригинальности и новизны хореографического решения.

В 1950 году Р. Пети удостоился первого в жизни приглашения на зарубежную сцену. В Англии для труппы «Балет Сэдлерс Уэллс» он поставил спектакль «Балабиль» на

музыку Э. Шабрие. 25 сентября 1950 года состоялась премьера балета Р. Пети «Пожирательница бриллиантов» на музыку Ж. М. Дамаза, где Ролан Пети и Зизи Жанмер не только танцевали, но и пели. 17 марта 1953 года в Париже, на сцене Театра Империи, состоялась премьера балета Ролана Пети «Волк». «Я ставлю спектакли большого театрального сезона в Париже. В программе – постановка балета „Волк“ по замыслу Жана Ануя на музыку Анри Дютийе. Огромный успех. Сразу по окончании сезона увожу новый „культовый“ балет в Нью-Йорк. Мы танцуем в одном из крупных театров на Бродвее...» [1, с. 156]. Большинство критиков считают исполнение партии Волка лучшей актерской работой Р. Пети. На протяжении 1950-х гг. он больше работал в жанре мюзик-холльных представлений, ставил развлекательные программы. В 1954 году Ролан Пети женился на Зизи Жанмер. Её дар «певицы-танцовщицы» во многом определил его творческие устремления. В 1955 году Р. Пети поставил для З. Жанмер танцы в фильме Р.Э. Долана «Все сойдёт». Год спустя он работал с А. Дэкуэном над фильмом «Фоли-Бержер», где также снималась З. Жанмер.

В 1956 году Р. Пети показал «Ревю Балета Парижа», состоящее из балетных сцен, мюзик-холльных номеров и песенных скетчей с З. Жанмер в главной роли. В 1957 году он поставил для неё ревю «Зизи в мюзик-холле». И в этом же году проходит турне семейной пары по странам Европы с песенно-балетным шоу.

Через два года в Театре Сары Бернар был поставлен мюзикл «Патрон». Этот жанр все больше увлекает Р. Пети, но многоликость хореографа проявилась не только в этом. 17 апреля 1959 года Р. Пети показал на сцене театра «Альгамбра» свой первый большой балет, в котором он сам танцевал заглавную партию – «Сирано де Бержерак». Вскоре этот спектакль был перенесён в Датский Королевский балет.

11 декабря 1965 года Ролан Пети поставил в Парижской опере балет «Собор Парижской Богоматери» («Notre Dame de Paris»). Тогда же его пригласили на должность руководителя Оперы, но этот пост Р. Пети занимал не долго. В 1978 году Ролан пети перенёс свой балет «Собор Парижской Богоматери» в Ленинград, в театр им. Кирова, где роль Эсмеральды исполнила Галина Мезенцева, Квазимодо – Николай Ковмир, Фролло – Юрий Гумба. 15 февраля 2003 года в Большом театре состоялась премьера балета Ролана Пети «Собор Парижской Богоматери». Премьеру танцевали С. Лунькина (Эсмеральда), Н. Цискаридзе (Квазимодо), А. Волчков (Феб), Я. Годовский (Фролло).

Балеты на основе художественной литературы, рассказанные языком танца, снискали всемирную славу Пети-хореографу. Им были пластически решены и переосмыслены произведения А.С. Пушкина («Пиковая дама»), В. Гюго («Собор Парижской Богоматери»), Э. Золя («Нана»), Э. Ростана («Сирано де Бержерак»), П. Мериме («Кармен»), Э. Бронте («Грозовой перевал»), М. Пруста («В поисках утраченного времени») и др.

В репертуаре, который Р. Пети создавал для себя, был балет «Голубой ангел» по Генриху Манну – история немецкого «человека в футляре», который влюбился в артистку варьете Розу и стал вынужденной жертвой этой губительной страсти. Позже Р. Пети передал роли Унрата и Розы В. Васильеву и Е. Максимовой, которые с огромным успехом исполнили их в Париже в 1987 году, во время гастролей Марсельской труппы. В дневнике Р. Пети записал: «Репетирую „Голубого ангела“ с Васильевым и Максимовой. Они будут танцевать этот балет поочерёдно у меня и у Кальфуни в Париже. Он безумно талантлив. Но я никак не могу понять, почему все русские танцовщики... не способны отнестись к своим ролям как к лёгкой импровизации, и это при том, что они обладают хорошо развитым чувством юмора.

Все, что они делают, чересчур серьёзно, чересчур прилежно» [там же, с. 186].

23 февраля 1967 года Р. Пети поставил на сцене лондонского театра «Ковент-Гарден» балет «Потерянный рай», где главные партии исполнили Марго Фонтейн и Рудольф Нуреев. Работа шла трудно, и первой причиной было не частое появление на репетициях Р. Нуреева. Р. Пети решил сломать романтический образ исполнителей главных ролей. В этом балете было необычно все: электронная музыка Мариуса Констана, декорации в стиле поп-арт, новый пластический язык. «На премьере, в конце первого акта, после долгой разминки, состоящей из очень простых па, которые он ускоряет с каждой секундой, Нуреев буквально ныряет в огромный портрет Марго, причём не куда попало, а прямо в рот, для чего ему пришлось хорошенько прицелиться. Две-три бесконечные секунды спустя после этого пируэта весь зал поднялся аплодировать своему идолу. Успех несомненный» [там же, с. 195]. В 1972 году Ролан Пети стал руководителем Балета Марселя. Труппе было предоставлено помещение спортивного зала на три тысячи мест. Для премьеры был поставлен спектакль-балет о В.В. Маяковском «Зажгите звезды!». Неслучайно после него коллектив в шутку называли «красным балетом Марселя». Так начался марсельский период в творчестве Р. Пети. В 1978 году Пети поставил для Михаила Барышникова «Пиковую даму». Успех был огромный. После Марселя Михаил Барышников танцевал этот балет в Париже и Нью-Йорке.

В 1980-е годы ведущей балериной марсельской труппы стала бывшая этуаль Парижской оперы Доминик Кальфуни (Dominique Khalfouni), для которой Р. Пети в 1986 году поставил балет «Моя Павлова». В начале 1990-х годов Ролан Пети пригласил в театр звезду Кировского театра Алтынай Асылмуратову, для которой он в 1997 году поставил новую версию балета «Лебединое озеро». У Пети нет того

трепетного отношения к балетам П.И. Чайковского, какое есть по традиции в России. В «Лебедином озере» он впервые вывел на балетную сцену лебедей-мужчин. В партитуру «Щелкунчика» неожиданно включил малоизвестную музыку писателя Э.Т.А. Гофмана, на сюжет которого и было написано либретто балета, а также сочинил джазовую импровизацию на тему П.И. Чайковского с использованием чечётки. Оригинальна и его версия «Спящей красавицы». Р. Пети перенёс действие в начало XX века, решая образ Короля в манере Чарли Чаплина, а роль феи Карабосс поручил Зизи Жанмер.

В 1997 году из-за разногласий с администрацией Р. Пети покинул пост руководителя «Балета Марселя». Его преемницей стала бывшая этуаль Парижской оперы Мари-Клод Пьетрагала (Marie-Claude Pietragalla).

В 2001 году Ролан Пети поставил «Пиковую даму» в Большом театре. Спектакль вошёл в программу, состоящую из двух постановок, вторая – «Пассакалия» на музыку А. фон Веберна, поставленная для Парижской оперы в 1994 году. Особый успех в России выпал на долю новой версии «Пиковой дамы». В первом спектакле главные партии исполнили Светлана Лунькина и Ян Годовский, во втором – Николай Цискаридзе, Илзе Лиела и Светлана Лунькина. За балет «Пиковая дама» Ролан Пети был награждён Государственной премией Российской Федерации и стал первым иностранцем, удостоенным высокой награды России.

С Россией у Р. Пети сложились плодотворные взаимоотношения. Его спектакли шли в главных театрах страны. В 1998 году он перенёс на сцену Мариинского театра свои балеты «Юноша и смерть» и «Кармен». Для премьеры «Кармен» театр подготовил два дуэта: Диана Вишнева – Фарух Рузиматов и Алтынай Асылмуратова – Ислон Баймурадов. В Большом театре были поставлены балеты: «Гибель розы» (1973), «Сирано де Бержерак» (1988), «Пиковая

дама» (2001), «Пассакалия» (2001), «Собор Парижской Богоматери» (2003). 30, 31 октября 2004 года в Москве, на Новой сцене Большого театра, была показана программа «Ролан Пети рассказывает». Хореограф рассказывал о своей жизни, а участники труппы «Сюрен Жан Вилар», Лючия Лакарра, Николай Цискаридзе и Илзе Лиела танцевали отрывки из его произведений.

В истории хореографии XX века Ролан Пети останется как балетмейстер, который создал свой собственный индивидуальный танцевальный язык. Его не интересовали традиционные танцевальные «фраг», он смешивал классический танец с новациями современной хореографической мысли, добавляя в сложившийся коктейль чувственность и некий внутренний психологизм. Известные сюжеты он тоже трактовал по-своему, да и музыку использовал так, как считал нужным для своих хореографических творений. Его стиль чётко и афористично был охарактеризован балетным обозревателем газеты «Коммерсантъ-daily» Татьяной Кузнецовой. Она назвала Р. Пети «парижский гамен в лохмотьях академизма». Его стиль стал ярким выражением умонастроений и культурных тенденций второй половины XX века. «Чтобы стать хореографом, нужно сначала овладеть знанием танца, таким же основательным и прочным, каким бывает рабочий инструмент в руках мастерового. Затем следует превратить его в скрипку Страдивари, которая позволяет вам создавать произведения искусства. И наконец, попытайтесь добиться славы, то есть божественной мудрости», – записал в своём дневнике Ролан Пети [1, с. 119].

Заслуги балетмейстера были отмечены на его родине, во Франции. В 1965 году он стал офицером национального ордена «За заслуги в области литературы и искусства», в 1974 году – кавалером ордена Почётного легиона. В 1975 году получил главную Национальную премию Франции в области

литературы и искусства. В 1981 году в Дании Р. Пети был удостоен премии Августа Бурнонвиля.

Литература

1. Пети Р. Я танцевал на волнах : [пер. с фр.] / Р. Пети. – М. : Флюид, 2008. – 351 с.

2. Чепалов А.И. Хореографический театр западной Европы XX ст. : монография / А.И. Чепалов; ХДАК. – Харьков : ХДАК, 2007. – 344 с.

УДК 378.011.3

Сидяченко Д. Н.,
магистрант 2 курса направления подготовки
«Вокальное искусство»,
научный руководитель – Федорищева С.П.,
канд. пед. наук, доцент,
директор Института культуры и искусств
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
direktoriki@ltsu.org

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В МИРОВОМ ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ И РАБОТА ИСПОЛНИТЕЛЯ НАД ВОКАЛЬНОЙ ПАРТИЕЙ

В искусстве существуют вечные темы. Одной из них является тема женщины. Образ женщины нередко применяется в искусстве, ведь она является вдохновительницей и музой многих творческих людей. В мировом искусстве образ женщины имеет необычайно важную роль. Во все времена в своих творениях музыканты, художники, поэты воспевали красоту женщины, ее мудрость и

благородство. Тайны женщин на протяжении всей истории привлекают внимание композиторов, художников, литераторов всего мира. И каждый пытается постичь и выразить этот прекрасный образ в своем творчестве по-своему: кто-то реалистично, кто-то идеализированно, но в каждом произведении идея была заложена одна и также – женщина прекрасна!

В давние времена женский образ собирал в себе черты, являвшиеся олицетворением домашнего очага, уюта, жизни. Будучи центром семьи, воплощением «своего мира», женщина являлась покровительницей и источником жизни, символом безопасности и продолжения рода.

Во все эпохи образ женщины был различен, в каждой был свой идеальный образ женщины, вся история отображается в том, как люди видели женщину. Образ женщины в искусстве довольно многогранен, разноречив, но главным образом этот образ основывается на чувствах. Эстетическое представление о женской красоте, являясь отображением того времени, создает нам символ эпохи.

Музыка как эмоциональный жанр, все выражает не только в звуках, но и в настроении, чувствах. Музыка как и женщина переменчива, чувственна и эмоциональна. Образ женщины является главной темой в творчестве отечественных и зарубежных композиторов. Вокальные партии Розины, Виолетты, Кармен, Лейлы, Антонида, Марфы, Лизы и других всегда привлекают к себе внимание исполнительниц прекрасного пола. Оперные артистки, исполняя эти партии, находятся в центре внимания, их любят и восхваляют зрители. Каждая оперная певица пытается вжиться в ту или иную роль и исполнить ее так чтобы запомнится.

В музыке образ женщины представлен в разных ипостасях: от трепетной бесхитростной Мими до обольстительной Марины Мнишек, от чистой, стремящейся к любви, Снегурочки до коварной Царицы Ночи.

Огромное количество различных женских образов известно всем почитателям оперного искусства. Доброта главной героини в сказке «Золушка», ее душевная красота, музыка придает ее образу свободный беззаботный нрав, умение наслаждаться и радоваться жизни. Царевна-Лебедь из оперы-сказки «Сказка о царе Салтане» – это светлый образ, контрастным которому выступает Барбариха, сварливая и высокомерная. Музыкальный образ Снегурочки – легкий, звонкий. Противопоставить ему можно образ Снежной королевы. Мифические образы Нормы, Эвридики не оставляют равнодушными.

Образ женщины у зарубежных композиторов разнообразен, у одних она несчастна, поражена болью – Травиата, у других – сильная, страстная – Кармен, где-то кокетка, грациозна, умеет бороться за свое счастье. Каждая женщина, описанная авторами – это уникальное и неповторимое явление человеческой жизни, открытие внутреннего нравственного мира.

Женские фигуры в творчестве русских классиков – это отдельная история. П.И. Чайковский, например, понимал женскую душу гораздо лучше мужской – Иоланта, Мария из «Мазепы», Татьяна из «Евгения Онегина» или Лиза из «Пиковой дамы» порождают намного больше восторга, нежели их избранники.

У Н.А. Римского-Корсакова практически в каждой опере выведены два полярных персонажа – земная, чувственная баба и хрупкое, бестелесное создание – девушка, союз с которой невозможен.

Рассмотреть все женские образы в контексте данной статьи мы не можем, ведь перечислять и анализировать женские образы в разных видах искусства можно бесконечно. И каждый раз это будут разные лица, характеры, чувства, настроения. Для этого выделим один из самых ярких и

самобытных образов в мировом оперном искусстве – образ Марфы из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста».

Марфа – центральный персонаж оперы, трагедию которой Н.А. Римский-Корсаков открывает с колоссальной художественной силой. Истинной человечностью, глубокой душевностью очаровывает этот образ. По словам Л. Мея, автора пьесы, положенной в основу оперы, Марфа – «робкая, стеснительная девушка, покорная воле родителя, покорна своей участи».

Необыкновенным мелодическим богатством отличается партия Марфы, и в особенности ее арии во втором и четвертом действиях. Во втором действии ария Марфы изображает светлый, ясный образ девушки, еще не ведающей горя, она искренне радуется грядущему счастью. С другой стороны ария в четвертом действии имеет сложный драматургический замысел. Лишившейся представления об окружающем Марфе мерещится, что она по-прежнему счастливая невеста Лыкова, что их ждут «золотые венцы», а все что произошло после царских смотрин, чудится ей мучительным, ужасным сном. В потрясающей мелодической линии этой арии объединены и ясная мечтательность, и нежность, ласка, и щемящая печаль [1, с. 67].

Перечисленные в данной статье оперные партии выстроены на контрастах в музыкальном материале. Существуют монологи, которые не нуждаются в аналогичной контрастности: с одной стороны случаются сценические действия, при которых герои испытывают спокойствие, умиротворение, при этом непроизвольно выражая его в пении; с другой стороны, случаются другие сюжеты, когда герой чрезмерно захвачен каким-либо чувством, что никакая другая мысль или переживание над ним не властны. В таких случаях композитор прибегнет к неделимому построению арии, обходится одной темой, избегая вторжения контрастного материала.

Художники, поэты, писатели и композиторы могут передать в красках, словах, звуках не только характер и чувства человека, но и могут показать обнаруженную красоту, ту, которую видно всем, и ту, которая незаметна.

Интерпретация оперной партии – это главная задача исполнителя. «Интерпретация есть осуществляемый в звучании, рассчитанный на слушателя личностный диалог исполнителя и композитора, совмещающий воспроизведение и обновление композиторского опуса» [3, с. 155–156].

Исполнение оперной музыки представляет собой особый круг деятельности вокалиста. К.С. Станиславский отмечал, что оперный певец имеет дело не с одним, а сразу тремя искусствами, то есть вокальным музыкальным и сценическим. В этом и трудность, и преимущество, так как певец получает такие большие и разнообразные возможности для воздействия на зрителя, каких не имеем мы, драматические артисты. Все три вида искусства, которым располагает певец, должны быть слиты воедино и направлены к одной общей цели. Если одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другие – мешать этому воздействию, то результат получится нежелательный – одно искусство будет уничтожать то, что творит другое [4, с. 138].

Таким образом, работа над вокальной партией должна начинаться с разбора, вокалист должен учитывать три составляющие успешного исполнения:

- работа над вокальной техникой;
- раскрытие музыкального содержания партии в её драматургическом развитии на протяжении всей оперы;
- вокально-сценическое воплощение персонажа в спектакле.

Необходимо ознакомиться с историей написания оперы и её структурно-композиционными особенностями. Далее исполнитель должен обдумать, как он сможет воплотить внутреннее преображение героя. Это тембр голоса, динамика

и логические моменты в трактовке эпизодов вокальной партии.

Музыкальный материал содержит в себе такие формулирующие эмоцию персонажа параметры как темп, метроритм, динамические оттенки, интервальные соотношения в мелодии, ладовые характеристики, ладотональные и гармонические отношения, вокальные и оркестровые приемы и тембровые краски [2, с. 164–165].

Остальные действенные факторы, способствующие воплощению образа это: основные фразы роли, лейтмотивы, лейттембры, а также атмосфера постановки, созревание сюжета, взаимодействие с партнерами, напряженность присутствия в персонаже. Особа персонажа в оперной драматургии разбирается как редкая единая система, обязывающая артиста раскрыть динамику его музыкального образа.

Певец-актер на отмену от других музыкантов театрален. Его искусство сплочено со словом и пластическим образом. Именно этими средствами артист со сцены отдает чувства, характер героя, замыслы драматурга и композитора, а также свои собственные переживания.

Обращение к женским оперным образам именно Н.А. Римского-Корсакова обусловлено неослабевающим интересом публики и научной общественности к их оперному творчеству. Важным является и то, что в произведениях этого композитора женские образы оказываются центральными в его творчестве.

Проанализировав особенности развития вокального образа Марфы в опере «Царская невеста», следует отметить: 1) композитор изображает образ в непрерывном развитии, раскрывая характер в поступках, речитативе, пении; 2) исполнительнице для воплощения вокального образа на сцене необходимо мастерство, позволяющее сочетать речитативно-декламационный склад с напевностью, с

особенностями трактовки в детализации психологических нюансов, с тщательной разработкой эмоциональных состояний.

В характеристика женских образов предполагает наличие данных фигур в реальных, мифических и художественных моделях мира, в представляемых социальным сознанием в историческом и социальном символе культуры и искусства. Отображение этих качеств у героини Н.А. Римского-Корсакова помогает более полному постижению особенностей ощущений творческого мира композитора и его времени, которые имеют много общего с современным миром и являются примером постижения общественных ценностей.

Таким образом, основное место оперной героини Н.А. Римского-Корсакова связано с цельной картиной мира, где осуществляется непрерывное взаимодействие с природой, обществом, с высшими силами. Женский оперный образ Марфы из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста» представлен в развитии, имеет уникальное значение и дает ответы на некоторые вопросы нашего времени.

Литература

1. Бакулин В. Лейтмотивная и интонационная драматургия в опере Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» / В. Бакулин // Вопросы оперной драматургии: сборник статей / ред., сост. Ю.Н. Тюлин. – М., 1975. – С. 274.

2. Богатырёв В.Ю. Воспитание певца-актёра / В.Ю. Богатырёв. – СПб. : изд. Е.С. Алексеева, 2008. – 160 с.

3. Гозенпуд А.А. Краткий оперный словарь / А.А. Гозенпуд – Киев : Музычна Україна, 1986. – 295 с.

4. Кристи Г.В. Работа Станиславского в оперном театре / Григорий Владимирович Кристи. – М. : Искусство, 1952. – 282 с.

Филимонова Е.Ю.,
*и.о. заведующего кафедрой хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
E-mail: elena.filimonova@list.ru*

БАЛЕРИНА ПЕТЕРБУРГСКОГО СТИЛЯ – НАТАЛИЯ ДУДИНСКАЯ

Одна из самых ярких русских балерин XX века Наталья Михайловна Дудинская (1912–2003) родилась и провела детские годы в Харькове. Ее творческая биография начинается задолго до ее рождения – когда ее мать, тоже Наталия, в юности увлеклась балетом. Она занималась музыкой, ей пророчили большое будущее в качестве скрипачки, но она мечтала только о танцах.

Начав брать уроки в шестнадцать лет, она добилась немалых успехов и стала выступать под псевдонимом Тальери (1877–1944).. Потом, выйдя замуж за генерала Михаила Дудинского, она переехала из Санкт-Петербурга в Харьков, к месту службы супруга.

Там у нее 8 августа 1912 года родилась дочь, которую тоже назвали Наталией. В раннем детстве девочку стали водить в балетную студию, которую основала ее мать. Именно там она получила начальное хореографическое образование. Студия отличалась от многочисленных частных заведений, характерных для начала XX века: в одной учили бонтону и салонным танцам, в другой воспитывали «босоножек»... Педагогические способности Дудинской-Тальери были универсальными в соответствии с ее собственными дарованиями. По словам Н.М. Дудинской, во время обучения в Петербургской консерватории А.К. Глазунов считал ее мать

одаренной скрипачкой. Она свободно владела фортепиано, была всесторонне образованной.

В 1920 году состоялся дебют Талочки (Н.А. Дудинской в Половецком акте «Князя Игоря», когда оперой дирижировал А.М. Лазовский, а партию Колчака исполнял А.С. Пирогов. Дудинская-младшая с несколькими другими студийцами участвовала в танце мальчиков, высоко подбрасывая колени к ладоням полусогнутых рук. Впоследствии в Ленинграде маэстро вспомнил хрупкую фигурку будущей балерины и ее точные движения по знаку дирижерской палочки.

Уже в то время (в возрасте 10 лет) Н.М. Дудинская выделялась живым темпераментом, открытой эмоциональностью, непосредственностью. Она имела хороший апломб, легко вставала на пальцы, хотя Дудинская-старшая с осторожностью включала этот элемент в повседневный урок.

Очень рано проявились ее врожденный артистизм, музыкальность. Она полюбила балет, внимательно и пытливо всматривалась в танец и удивительно легко, изобретательно подражала ему. Опытный педагог Н.А. Дудинская-Тальери рано подметила в дочери серьезные способности, у нее не было сомнений в том, что девочка талантлива, и что ей необходимо танцевать и совершенствовать свой талант. Поэтому Наталья Александровна оставила балетную студию в Харькове и уехала в Ленинград с дочерью, она решила дать ей полноценное образование в хореографическом училище.

В студии под руководством матери закладывались основы мастерства, и подготовка девочки привела в восхищение А.Я. Ваганову на приемных экзаменах в Петрограде. Наташа поступила сразу во второй класс.

Девочка относилась к занятиям серьезно, самозабвенно, порой фанатично. Ее часто можно было увидеть в балетном классе уже после того, как занятия были

закончены. Дудинская отрабатывала танцевальные движения с настоящей одержимостью и страстным желанием довести технику до совершенства. Ее часто называли «техничкой», но А.Я. Ваганова знала, что ее ученица – не только виртуозная исполнительница, но еще и прекрасная, глубоко одаренная драматическая актриса.

Выпускной спектакль класса, в котором училась Н.М. Дудинская, состоялся 22 июня 1931 года. Это был балет «Корсар». Ей предстояло танцевать дуэт с Константином Сергеевым, который только что окончил училище. Этот дуэт был их первым совместным выступлением и еще одним исключительно важным моментом в жизни Наталии. Тогда они еще не знали, что спустя несколько лет судьба снова сведет их вместе, и они прославятся как великолепная балетная пара. И уж тем более не знали того, что не только их творчество, но и жизнь станут неразрывны – К.М. Дудинская и К.М. Сергеев впоследствии стали мужем и женой. К этому «приложила руку» А.Я. Ваганова, которая создала их дуэт.

Выпускной спектакль имел успех. Наталия Дудинская оправдала надежды своей матери, которая с волнением следила за ее выступлением из зрительного зала, а сама Агриппина Ваганова впоследствии отметила, что исполнение ученицы было «блестящим по форме, артистичности и технике».

Возможности девятнадцатилетней Н.М. Дудинской уже в то время были так велики, талант столь искрометен, что в первый сезон ей поручили партию Одетты–Одилии в «Лебедином озере». За «Лебединым озером» последовала «Спящая красавица». Н.М. Дудинская очень любила партию Авроры, соответствовавшую ее жизненному настрою, в котором преобладали светлые эмоциональные краски. Впрочем, для нее не существовало нелюбимых партий, каждый раз она предпочитала ту, в которой выступала. Она была нежной Жизелью, доверчивой и преданной Никией,

таинственно-загадочной Медорой, лучезарной Китри, романтической Машей, изысканно-сказочной Раймондой.

Первые годы ее выступлений в Ленинградском театре имени Кирова были особенно трудными, потому что на его сцене уже блистала Галина Уланова. Она была признанной балериной, а Наталии Дудинской еще предстояло завоевать признание.

В молодости она была похожа не на звезду сцены, а на спортивную девушку своего времени – ныряла с десятиметровой вышки, пела под гитару и вполне обходилась бутербродами с колбасой. В танцующей Н.М. Дудинской все было избыточно, включая прославленный темперамент и не менее прославленный напор вращений. Она жила, как танцевала, на полную катушку. Когда Н.М. Дудинская вылетала на сцену – как будто проносился порыв ветра: не зря ее называли «королевой быстрых темпов». Ее ураганные вращения по кругу, которыми она блистала в «Лебедином озере», лучше пояснений либретто объясняли, почему принц увлекся таким Черным лебедем. Каждый спектакль она превращала в личный бенефис и оттого – в зрительский праздник.

Как многих успешных ленинградских балерин, Н.М. Дудинскую неоднократно пытались сманить в Москву, в Большой театр. Она прекрасно понимала, почему этого не сделает никогда: во-первых, в Ленинграде была ее педагог Агриппина Ваганова, во-вторых, в Москве она быстро растворилась бы среди таких же колоритных и ярких танцовщиц, блистающих в правительственных концертах.

Одной из первых ролей Н.М. Дудинской в балетном спектакле стала роль Мирель де Пуатье из «Пламени Парижа», и она исполнила ее блестяще. Зрители надолго запомнили Дудинскую-Мирель со знаменем в руках, с высоко поднятой головой. В дальнейшем героические роли особенно хорошо удавались ей. А вот роль Марии в «Бахчисарайском фонтане»,

прежде исполняемая Галиной Улановой, оказалась для нее неудачей. Н.М. Дудинская дублировала Г.С. Уланову уже не в первый раз, но в этом балете не сумела найти себя и воссоздать на сцене такой же яркий образ Марии, который так великолепно удался Галине Улановой.

Еще одной творческой удачей балерины стала роль Корали в балете «Утраченные иллюзии». Она снова дублировала Г.С. Уланову. Именно в образе Корали Н.М. Дудинская смогла проявить черты своей актерской индивидуальности. После «Утраченных иллюзий» ее признали не только как балерину, но и как актрису, и уже перестали называть «техничкой». Эта роль позволила ей наконец выйти из тени блистательной Г.С. Улановой и стать самой собой.

И все же окончательно определить направление таланта Наталии Дудинской смог только Вахтанг Чабукиани, давший ей главную партию в балете «Лауренсия». Героические роли всегда удавались Наталии Дудинской, а роль Лауренсии она исполнила просто блистательно.

Роль Никии в спектакле «Баядерка» была одной из крупнейших удач Н.М. Дудинской. Ей предстояло преодолеть психологический барьер: Никия уже вошла в историю как роль Марины Семеновой – признанной балерины, перед талантом которой сама Наталия Дудинская преклонялась еще со времени своей учебы в хореографическом училище. К тому же среди партнеров по спектаклю были и те, кто видел в этой роли великую Анну Павлову. Однако Н.М. Дудинская сумела прекрасно справиться с образом, внести в него свои, индивидуальные черты.

В 1941 году, в связи с началом Великой Отечественной войны, театр был эвакуирован в Пермь, где в трудных условиях продолжалась работа. В декабре 1942 года состоялась премьера балета Арама Хачатуряна «Гаяне», в котором Наталия Дудинская танцевала ведущую партию. Именно в годы эвакуации состоялось их творческое

сближение с Константином Сергеевым, с которым когда-то давно Дудинская-выпускница танцевала свою дипломную роль. Одна из исключительных удач этого дуэта – балет «Золушка», после которого их творческий путь стал уже неразделим. Удачным было и сотрудничество в балете «Медный всадник». В сороковые годы за балеты К.М. Сергеева, в которых она исполняла заглавные партии («Золушка», «Раймонда»), Наталию Дудинскую буквально осыпали государственными премиями.

Более 33 лет выступала Н.М. Дудинская на сцене Кировского театра (современное название: Мариинский театр). Она благодаря отличной выучке стала балериной-долгожительницей. Так, в зрелые годы Н.М. Дудинская блестяще исполнила партию злой феи Карабосс в фильме-балете «Спящая красавица», хотя ей на тот момент было пятьдесят четыре года. Однако ее технике на пальцах позавидовало бы молодое поколение. Для творчества Н.М. Дудинской зрелого периода характерны психологическая углубленность, большая эмоциональная выразительность.

На протяжении исполнительского пути партнерами Н.М. Дудинской были легендарные танцовщики, среди них: Вахтанг Чабукиани, Борис Брегвадзе, Константин Сергеев. Именно она, будучи балериной высокого уровня и большой славы стала самой первой партнершей Рудольфа Нуриева в балете «Дон Кихоте» в Кировском театре. Для молодого танцовщика это стало мощной поддержкой, и солидным авансом танцевать с ней.

После завершения карьеры балерины, артистка не оставила балет, она продолжала жить им. Более полувека она занималась преподаванием в Вагановском училище (современное название: Академия русского балета).

Заслуженная артистка РСФСР (1939), народная артистка РСФСР (1951), народная артистка СССР (1957), лауреат Сталинских премий (1941, 1947, 1949, 1951) –

знаменитая балерина Наталия Дудинская ушла из жизни январским днем в 2003 году в Санкт-Петербурге, оставив о себе незабываемое наследие.

Литература

1. Мовшенсон А.Г. Наталия Михайловна Дудинская / А.Г. Мовшенсон. – Л. : ВТО, 1951. – 80 с.

2. Кремшевская Г. Наталия Дудинская / Г. Кремшевская. – Л.; М. : Искусство, 1964. – 160 с.

3. Кремшевская Г. Танцует Наталия Дудинская / Г. Кремшевская // Театр. – Ленинград, 1957. – № 10.

СЕКЦИЯ 3. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ

УДК 378.011.3 – 051:7.01

Обедникова Е.А.,
*старший преподаватель
кафедры теории и практики
перевода и общего языкознания
ГОУ ВПО ЛНР «Донбасский
государственный технический университет»*

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА СТУДЕНТОВ ТЕХНИЧЕСКИХ ВУЗОВ

Важнейшим условием формирования духовной культуры личности является развитие эстетического вкуса. В эстетическом вкусе отдельного человека отражается уровень культуры общества, его социальные цели. Бесспорно, что воспитание хорошего эстетического вкуса является одним из важнейших условий развития как личности, так и духовной культуры общества.

Проблеме эстетического вкуса, его формированию и воспитанию посвящены труды многих отечественных и зарубежных исследователей, философов, педагогов, психологов, культурологов, социологов, начиная с древних мыслителей: Аристотель, Ф.М. Вольтер, Г.В.Ф. Гегель и другие.

Проблема развития эстетического вкуса рассматривалась классиками отечественной философии, такими как В.Г. Белинский, А.И. Герцен, Н.А. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский и другие.

В современной отечественной философии ей уделяется внимание в трудах Г.З. Апресян, Ю.Б. Борева, А.И. Бурова, Ш.М. Германа, Л.Н. Когана, О.В. Лармина, Б.Т. Лихачева, И.А. Масеева, И.Л. Маца, Г.Н. Пospelова, Г.В. Плеханова, Б.В. Сафронова, В.К. Скатерщикова, Л.Н. Столович, В.А. Стоюнина и других.

В философском словаре под редакцией М.М. Розенталя и П.Ф. Юдина понятие «Вкус эстетический» определяется как вырабатываемая общественной практикой способность человека эмоционально оценивать различные эстетические свойства, прежде всего, отличать красивое, прекрасное от безобразного, отвратительного. В тех случаях, когда оценивается произведение искусства, эстетический вкус называется художественным вкусом. Хороший эстетический вкус означает способность получать наслаждение от подлинно прекрасного, потребность воспринимать и создавать прекрасное в труде, в быту, в поведении, в искусстве. Напротив, плохой эстетический вкус извращает эстетическое отношение человека к действительности, делает его равнодушным к подлинной красоте, а иногда даже приводит к тому, что человек получает удовольствие от безобразного. Воспитанность эстетического вкуса характеризуется тем насколько глубоко и всесторонне он постигает эстетические ценности жизни и искусства [5, с. 812].

Л.Н. Коган считал, что эстетический вкус – это диалектическое единство общего, особенного и единичного, общественного и личного, коллективного и индивидуального. Опосредованно эстетический вкус воздействует и на интеллектуальную жизнь субъекта. Эстетический вкус раскрепощает чувственные и умственные силы человека, действительное проявление которых осуществляется в творчестве [3, с. 72].

Л.Н. Столович полагал, что эстетический вкус проявляется в процессе эстетического восприятия и

деятельности, при этом критерием хорошего или дурного вкуса, выступает отношение вкусовой оценки к объективной ценности, соответствие или несоответствие её с этой ценностью [4]. Чем большую возможность предоставляют мировоззренческая позиция человека, его эстетический опыт, его индивидуальное развитие для того, чтобы эстетически вкусовая оценка могла основываться на правильном отражении эстетического объекта, тем полнее в субъективном выражается объективное. А значит, и более высоким, истинным и прогрессивным является эстетический вкус [4].

В исследованиях Л.Н. Столовича вкус рассматривается как диалектическое единство и взаимодействие разума и чувств, опирающееся на определенные представления об искусстве и мире, исходящее из соответствующего общественно-эстетического идеала. Таким образом, по его мнению, чем более верны эти представления, тем вернее и объективнее вытекающие из них приговоры вкуса [4, с. 67].

Г.З. Апресян утверждает, что, будучи важнейшим средством передачи всего накопленного человечеством эстетического опыта от поколения к поколению, эстетический вкус выполняет свои специфические задачи [1]. Эстетический вкус, по мнению ученого, начинается с создания определенного запаса элементарных эстетических знаний и впечатлений, без которых не могут возникнуть склонность, тяга, интерес к эстетически значимым предметам и явлениям [1].

Задачу развития эстетического вкуса Г.З. Апресян видит в накоплении и развитии способностей художественного и эстетического восприятия таких социально-психологических качеств личности, которые обеспечивают ей возможность эмоционально переживать и оценивать эстетически значимые предметы и явления, наслаждаться ими. Это задача развития чувственно-эмоциональной сферы жизни человека, которая обеспечивает

широту и разнообразие чувственных контактов воспитуемого с внешним миром [1].

Эстетический вкус - это способность человека к различению, пониманию и оценке эстетических явлений во всех сферах жизни и искусства [2, с. 21].

Развитие эстетического вкуса – это непрерывный процесс, важным условием успешности которого является совершенствование процесса образования в целом, с учетом изменений происходящих в современном обществе.

Острота и значимость процесса развития эстетического вкуса личности возрастают, когда речь идет о профессиональном образовании специалистов технической направленности.

В каждую конкретно-историческую эпоху исследователями давались различные определения природы эстетического вкуса, которые изменяясь под влиянием человеческой истории, предлагали различные ответы на основополагающие вопросы, касающиеся проблем природы, общества, мышления, существования человека и смысла его жизни. Но осмысление данной категории эстетики всегда связывалось с процессом формирования личности. Поэтому и сегодня проблема определения сущности эстетического вкуса остается актуальной и социально важной.

Поэтому вопросы нравственно-эстетического воспитания относятся к числу наиболее актуальных проблем современной педагогической науки и практики. Изменяющиеся социальные условия требуют поиска новых подходов к гармоническому развитию личности, воспитанию эстетического вкуса как показателя уровня развития этой личности, направленного на освоение общекультурных ценностей.

В процессе воспитания эстетического вкуса центральное место философия отводит воздействию на субъект средствами искусства, так как, будучи формой

художественного освоения действительности, искусство вместе с тем является средством ее эстетического познания. Воспитание эстетического вкуса осуществляется как в процессе познания жизни через восприятие произведений искусства, способных вызывать переживание, так и в процессе собственной художественной деятельности субъекта, особенно в условиях специально организованного воспитания и обучения. В связи с этим следует выделить, что театральное искусство, являясь синтетическим, имеет определяющее значение в процессе воспитания эстетического вкуса.

В результате изучения накопленного опыта мы имеем наиболее общее представление о том, что в эстетическом вкусе находит отражение связь человека с природой и социальным миром. С одной стороны, эстетический вкус заключается в способности высказывать суждения об эстетических достоинствах предметов и явлений природы и общества, продуктов материального и духовного производства, с другой, - в выражении переживания, благодаря чему реализуется субъективное начало личности, ее индивидуальная неповторимость [6, с. 3].

Сегодня мы понимаем, что суждения вкуса есть результат сложного взаимодействия чувственного и рационального познания. Оно не может быть сведено ни к чистой эмоции, ни к чистой мысли. Суждение вкуса включает в себя эстетическое наслаждение предметом и его рациональную оценку. Единство эмоционального и рационального в эстетическом вкусе проявляется и во взаимосвязи эстетического идеала и эстетического чувства. Благодаря этому эстетический вкус способствует формированию эстетического идеала и углубленного эстетического чувства [6, с.4].

Обладая эстетическим вкусом, человек рассматривает окружающий мир, прежде всего с учетом основных эстетических категорий, таких как прекрасное и безобразное,

возвышенное и низменное, трагическое и комическое. Прекрасное воплощается в эстетическом идеале и искусстве, а через него воздействует на эстетический вкус и чувство. Будучи так тесно связан с эстетическими категориями, эстетический вкус и сам выступает как категория эстетики.

Приоритетной задачей учебно-воспитательного процесса подготовки студентов технического вуза в высшем учебном заведении должно стать развитие личности будущего инженера, вооруженного системой специальных знаний, умений и навыков профессиональной деятельности и обладающего высоким уровнем сформированности эстетического вкуса как компонента эстетического сознания личности - части её эстетической культуры.

Формирование эстетического вкуса является составной частью непрерывного процесса эстетического воспитания. Главным целенаправленным средством формирования эстетической культуры человека выступает эстетическое воспитание, которое должно быть направлено на то, чтобы заложить и развить в человеке стремление к красоте, к реализации и проявлению этого стремления в процессе жизнедеятельности, чтобы пробудить в человеке не пассивно-созерцательное, а активно-творческое отношение, причем не только к искусству, но ко всей окружающей действительности на основе овладения законами красоты и использования их в практической деятельности.

Цель эстетического воспитания состоит в формировании у человека эстетического сознания, эстетического отношения к действительности и способности к эстетической деятельности. Эстетическое воспитание в единстве с эстетическим образованием должны формировать:

1) эстетические чувства и эмоции, то есть способность к эмоционально-чувственному восприятию, переживанию и т.д., без которых эстетическое отношение к действительности и эстетическое сознание трудно себе представить;

2) эстетические знания, овладение прежде всего законами красоты, по которым человек эстетически осваивает мир, формирование на этой основе системы эстетических взглядов и убеждений, обязательных для становления развитого эстетического сознания и эстетического отношения к действительности;

3) эстетические умения, навыки, творческие способности, необходимые для формирования эстетически деятельного отношения к миру.

Стремление к красоте выступает и как сквозная задача эстетического воспитания, формирования эстетической культуры, и как сущностное, выражающее специфику эстетической культуры определение, и как интегрирующая детерминанта всей эстетической культуры человека, всех ее проявлений. В результате всего этого складывается первоначальная эстетическая культура человека, которая в обобщенном виде представляет собой определенное единство эстетического сознания, сформированного эстетического отношения к действительности и способности к эстетической деятельности. Результаты воспитательного воздействия также составляют в какой-то степени единство сформированных эстетических чувств и эмоций, знаний, взглядов и убеждений, эстетических умений, навыков и творческих способностей. Исходя из выдвинутого сущностного определения, это и будет сформированное, развитое в той или иной степени стремление к красоте, которое человек не только хочет, но и может реализовать в практической жизнедеятельности, в делах и поступках. Степень сформированного стремления к красоте и умения его реализовать является одним из основных критериев, позволяющих судить о том, обладает ли человек эстетической культурой и насколько эта культура у него развита.

В нашем исследовании под эстетическим вкусом студентов технических вузов подразумевается способность

личности к оценочным суждениям и избирательно-оценочной деятельности, которая формируется в индивидуальном опыте человека в форме эмоционально-чувственного опыта познания окружающей действительности. Это интегративный компонент эстетической культуры личности, который отражает развитость эмоционально-эстетической сферы, эстетического сознания, наличие необходимых эстетических знаний, способность и потребность воспринимать и преобразовывать действительность по законам красоты, умение реализовывать свой эстетический опыт в деятельности.

Таким образом, формирование эстетического вкуса у будущих инженеров является необходимым условием эффективного развития личности формирующегося специалиста, что вполне соответствует целям, которые поставлены перед отечественным образованием.

Литература

1. Вопросы теории эстетического воспитания // Под ред. Г.З. Апресяна. – М. : МГУ, 1970. –141 с.

2. Кикеева С.А. Формирование эстетического вкуса у учащихся начальных классов этнокультурно ориентированной школы. Дис. канд. пед. наук: 13.00.01 / С.А. Кикеева. – М. : РГБ, 2005. – 155 с.

3. Коган Л.Н. Художественный вкус опыт конкретно-социологического исследования / Л.Н. Коган. – М. : Мысль, 1966. – 213 с.

4. Столович Л.Н. Природа эстетической ценности / Л.Н. Столович. – М. : Искусство, 1972. – 234 с.

5. Философский энциклопедический словарь / Под ред. М.М. Розенталя, П.Ф.Юдина. – М. : Политиздат, 1987. – 824 с.

6. Яковлев Е.Г. Эстетический вкус как категория эстетики / Е.Г. Яковлев. – М. : Знание, 1986. –175 с.

Петров В.С.

*старший преподаватель
кафедры дизайна и проектных технологий:*

*ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,*

Деева Л.В.

*Заместитель директора по УВР
ГУ ЛНР «ЛОУСОШ №8 имени Н.Ф. Ватутина»*

МОНИТОРИНГ ЗНАНИЙ СТУДЕНТОВ КАК ИНСТРУМЕНТ УПРАВЛЕНИЯ КАЧЕСТВОМ ОБРАЗОВАНИЯ

В современных социальных условиях высшие образовательные учреждения стремятся обеспечить своих студентов качественными профессиональными знаниями. Только точное знание того, идем ли мы вперед или стоим на месте, дает возможность последовательно и грамотно проводить работу по повышению качества результатов образования.

Хорошим инструментом для этого являются мониторинговые исследования. Мониторинг не ломает существующую традиционную систему контроля, а требует обеспечения её информационной стабильности, долгосрочности, надежности и своевременности. Мониторинг помогает путем анализа вести всю информацию в одно целое, обобщить её и получить общую картину развития образовательного процесса.

В данной статье мы хотим обратить внимание на необходимость проведения мониторинга учебных достижений студентов как ключевого элемента в системе управления качеством подготовки специалистов в педагогическом университете.

Профессиональное становление учителя во многом зависит от качества педагогической подготовки студента в стенах университета. В ходе этого процесса у выпускника должна быть сформирована мотивационная готовность к работе и профессиональная компетентность. Грамотный и объективный контроль знаний студентов – залог качественного образования [3]. Наиболее точно оценивать знания студентов позволяет мониторинг. Определений мониторинга много, но суть все равно сводится к тому, что мониторинг – это постоянно организованное наблюдение за каким-либо процессом, отслеживание его хода по четко определенным показателям с целью сопоставления результатов разных точек отсчета и предупреждения нежелательных отклонений. Целью проведения мониторинга является улучшение состояния учебной подготовки студентов путем выявления проблем и целенаправленной коррекционной работы. Исходя из этого, становится очевидна важность и актуальность исследования методов учета и контроля знаний студентов в процессе обучения в высшей школе. Проверка знаний, умений и навыков студентов является важным элементом процесса обучения, ею определяется как результативность так и эффективность обучения.

В педагогической науке к настоящему времени сложились теоретические предпосылки для исследования роли мониторинга учебных достижений студентов в системе управления качеством подготовки специалистов в педагогическом вузе. Вопросы мониторинга разрабатывались и разрабатываются В.И. Андреевой, А.С. Белкиным, Г.А. Бордовским, Л.Н. Давыдовой, И.Я. Зимней, Ю.А. Конаржевским, Н.В. Кузьминой, Н.К. Сергеевым, В.П. Симоновым, И.Е. Сахарчук, Т.И. Шамовой. В своих работах они обращают внимание не только на принципы создания системы управления за качеством образования, но и делают упор на структуру системного мониторинга, на

характеристики учебных достижений студентов с позиций компетентностного подхода.

Актуальность поднимаемой темы состоит в усиленном внимании к вопросам оценивания уровня овладения студентами профессионально-личностной компетентностью. А это говорит о том, что если в системе проводить мониторинговое отслеживание учебных достижений каждого студента и вовремя проводить коррекцию, то можно будет наблюдать не только за улучшением или ухудшением качества их образовательной деятельности, но и за состоянием качества профессиональной подготовки будущих специалистов.

Цель нашей статьи – показать эффективность методов учета и контроля знаний студентов в процессе обучения средствами мониторинга.

Следует отметить, что мониторинг знаний студентов (МЗС) представляет собой непрерывный процесс, который начинается с момента зачисления студента в университет и завершается государственной итоговой аттестацией. Появляется необходимость в постоянном мониторинге обученности каждой учебной группы и каждого студента с целью внесения необходимых корректив.

Контроль знаний студентов открывает большие возможности для совершенствования процесса обучения, поскольку проверка, как действенное средство борьбы за прочные и осознанные знания студентов, позволяет лучше изучить студентов, их индивидуальные особенности [1, с. 26–32].

Проводя мониторинговые исследования необходимо помнить, что главная цель: помочь, а не оценить, выявить недостатки, а не успехи. Результатом проведения мониторинговых исследований является создание системы контроля образовательного процесса на основе конечного результата, повышение объективности оценки, определение причин затруднений обучающихся и оказание им оперативной

помощи [4], стимулирование самообразовательной деятельности и создание условий для организации компетентностного подхода в обучении студентов.

Если цель учебного процесса заключается в передаче знаний и умений от преподавателя к студенту, то средствами достижения этой цели являются, во-первых, серьёзное отношение к обучению студента в течение всего семестра и, во-вторых, систематический контроль полученных им знаний.

В учебной деятельности студентов необходимо различать теоретические знания с практическими навыками работы. В качестве основных (традиционных) методов проверки теоретических знаний можно использовать устный опрос, письменную проверку, тестирование. Для оценивания практических навыков – практическую работу. Однако, все чаще на занятиях используется нетрадиционная подача учебного теоретического материала в виде рефератов, конкурсных проектов, дидактических игр. Преподаватели университета выделяют следующие формы контроля знаний студентов: устный и письменный опрос, самостоятельную, контрольную и лабораторную работу, тест [2].

В контексте данной статьи рассмотрим традиционные формы контроля:

1. Устный опрос как контроль знаний студентов осуществляется в виде фронтальной и индивидуальной проверки. При фронтальном опросе за короткое время проверяется состояние знаний студентов всей группы по определенному вопросу или группе вопросов. Индивидуальный устный опрос позволяет выявить правильность ответа по содержанию, его последовательность, самостоятельность суждений и выводов, степень развития логического мышления, культуру речи студента.

2. Письменный контроль позволяет за короткое время проверить знания большого числа студентов одновременно. Используется письменный контроль знаний студентов в целях

диагностики умения применять знания в учебной практике и осуществляется в виде диктантов, контрольных, проверочных и самостоятельных работ.

3. Самостоятельная работа. Самостоятельная работа творческого характера позволит не только проверить определенные знания, умения, но и развивать творческие способности студентов.

4. Контрольная работа. Контрольные работы проводятся с целью определения конечного результата по изученной теме или разделу. Целесообразно проводить контрольные работы различного вида:

- с помощью промежуточной контрольной работы преподаватель проверяет усвоение студентами материала в период изучения темы;

- итоговая контрольная работа проводится с целью проверки знаний и умений студентами по отдельной теме, курсу;

- домашняя контрольная работа дается 1–2 раза в учебном году. Каждому студенту дается свой вариант работы, в который включаются творческие задания для формирования разносторонней развитой личности.

5. Тест. Тест позволяет в течение короткого времени получить представление о пробелах в знаниях и помогает организовать работу по предупреждению отставания студентов.

Таким образом, описанные выше виды контроля качества знаний студентов, удобно использовать и при организации самостоятельной работы студентов в режиме самоконтроля, а также при повторении учебного материала. Диагностирование знаний студентов должно проводиться по всем дисциплинам в процессе обучения. Анализ результатов предполагает сравнение, отслеживание, сопоставление показателей каждого этапа: входных, промежуточных, срезовых, семестровых и итоговых, проведение коррекции (по

мере её необходимости). По результатам диагностики составляются мониторинговые таблицы усвоения и качества знаний (табл.1–4), графики, диаграммы.

По нашему мнению, для качественного проведения мониторинга оптимальное количество работ для контроля за успеваемостью и освоению студентами учебного материала на протяжении года не должно превышать пяти. А наиболее удобными формулами для расчета показателей успеваемости студентов использовать следующие:

% качества знаний (*качественная успеваемость*) = (кол-во «5» + кол-во «4») x 100% / общее количество студентов;

% успеваемости (*абсолютная успеваемость*) = (кол-во «5» + кол-во «4» + кол-во «3») x 100% / общее количество студентов;

Степень обученности студентов (СОС):

СОС=(кол-во «5» x 1 + кол-во «4» x 0,64 + кол-во «3» x 0,36 + кол-во «2» x 0,16) / количество студентов, которые выполняли работу, и умножить на 100%. Итог следующий:

результат выше 64% – высокий уровень,

от 36 % до 64% – средний уровень,

ниже 36 % – низкий уровень.

Степень обученности дает возможность увидеть продвижение студентов в освоении знаний по любому предмету, который стоит на контроле по семестрам, по годам, по темам (по желанию преподавателя).

Мониторинг результатов успеваемости студентов на протяжении - лет (3-5).

Таблица 1.

| Учебный год | К-во студентов | «5» | «4» | «3» | «2» | % успешности | % кач-ва | % СОС |
|-------------|----------------|-----|-----|-----|-----|--------------|----------|-------|
| 2016–2017 | | | | | | | | |
| 2017–2018 | | | | | | | | |

Мониторинг результатов по отдельным дисциплинам

Таблица 2.

| Предмет | 2014-2015 | 2015-2016 | 2016-2017 | 2017-2018 |
|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| | 74% | 77% | 70% | 81% |

Сравнительный анализ результатов успеваемости студентов группы на конец года и стартового начала

Таблица 3.

| Группа /к-во | На конец года (на начало) | | | | | I семестр (II семестр) | | | | |
|--|---------------------------|-----|-----|-----|---------|------------------------|-----|-----|-----|---------|
| | «5» | «4» | «3» | «2» | % | «5» | «4» | «3» | «2» | % |
| Гр. А - студ | | | | | к а ч . | | | | | к а ч . |
| % качества повысился (снизился) на – % | | | | | | | | | | |

Мониторинг качественных показателей по отдельным дисциплинам (в %)

Таблица 4

| № группы | Период | Кол-во студентов | предмет | предмет | предмет | предмет |
|------------------------|------------|------------------|---------|---------|---------|---------|
| | I семестр | | 74% | 58% | 62% | 65% |
| | II семестр | | 70% | 66% | 57% | 75% |
| Разница в показателях: | | | -4% | + 8% | -5% | +10% |

Конечно, когда в таблице или на графике отражено только два измерения, это не даст полной картины состояния дел. Однако, систематическое фиксирование результатов, коррекционная, индивидуальная работа со студентом (группой студентов) всегда принесёт свои положительные результаты. Практика показывает, что при соблюдении алгоритма процесса отслеживания учебных достижений обучающихся, мониторинг, проводимый на протяжении длительного периода

наблюдения и с использованием постоянных критериев, даёт стабильную и более объективную информацию о состоянии дела. А это позволяет своевременно реагировать на все спады и подъёмы, вносить необходимые коррективы, делая, таким образом, саму работу лично значимой. А процесс обучения не только отслеженным, но и целенаправленным [5].

Итак, мониторинг позволяет преподавателю добиваться более значимых результатов, более высокого качества обученности студентов. Это, в свою очередь, положительно влияет на профессиональное развитие самого преподавателя, приносит ему удовлетворение, повышает авторитет среди коллег. Студенту мониторинг даёт возможность отслеживать свой рейтинг, приобретать позитивную мотивацию, успешнее продвигаться в достижении учебной цели.

Заключение. Мониторинг помогает путем анализа свести всю информацию в одно целое, обобщить ее и получить общую картину по качеству знаний каждого студента и группы в целом. Поэтому, мониторинг необходим для построения управляемого образовательного процесса, дальнейшего совершенствования деятельности преподавателей по улучшению качества образования.

Следует, также отметить, что студенты, будущие учителя, оценивают свой собственный уровень успеваемости, педагогической готовности к предстоящей работе при помощи мониторинговых исследований, что даёт им возможность освоить технологии осуществления мониторинга и в будущем применить эти знания в своей педагогической деятельности.

Литература

1. Беденко Н.Н. Внедрение внутривузовской системы обеспечения качества / Н.Н. Беденко. // Методы менеджмента качества. – 2009. – № 12. – С. 26–32.

2. Зимняя И.А. Педагогическая психология. – М., 2000.

3. Нуждин В.Н., Кадамцева Г.Г. Стратегическое управление качеством образования : учебное пособие / В.Н. Нуждин, Г.Г. Кадамцева. – Иваново: ИГЭУ, 2006. – 88 с.

4. Талызина Н.Ф. Педагогическая психология / Н.Ф. Талызина. – М., 1998- 288с.

5. Шишов С.Е., Кольней В.А. Мониторинг качества образования в школе / С.Е. Шишов, В.А. Кольней. – М., 1999. – 236 с.

УДК 378.147

*Тыщук Д.С.,
ассистент кафедры начального образования
ОП «Ровеньковский факультет»
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,*

АНАЛИЗ ТЕКСТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ЗНАЧЕНИЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ГУМАНИТАРИЯ

Профессиональный уровень будущего педагога-гуманитария (например, учителя начальных классов) – комплексное понятие, формирующееся из уровня владения организаторскими, коммуникативными, проектировочными, креативными умениями.

В основе освоения будущим специалистом названных выше групп умений лежат интеллектуальные способности, готовность и стремление постоянно расширять собственную познавательную сферу. В контексте совершенствования интеллектуально-познавательной компетентности будущего педагога умение работы с художественным текстом как объектом искусства и средством обучения является особенной

сферой – как для профессиональной, так и для личностной динамики.

Работа с текстом литературного произведения в целом, с метафорой – в частности, является неотъемлемой составляющей в процессе приобретения профессиональных навыков и умений. Способность к пониманию метафоры и последующей трансляции закодированной в ней информации аудитории учащихся позволяет максимально успешно реализовать эстетическую функцию литературы как средства формирования морально-этических ценностей подрастающей личности.

Цель представленной работы – рассмотреть особенности эстетического функционирования метафоры как средства воспроизведения проблематики литературного произведения (на материале сказки О. Уайльда «Счастливый Принц»).

Теоретико-методологическая основа – в работах Д. Лакоффа [2], Б. Москвина [3], Ю. Клименовой [1], О. Тарасовой [4] и других.

Метафора – поликультурное явление, понимание которого является пересечением подходов и положений гуманитарных наук.

В литературоведении под метафорой принято понимать «и тип переноса (фигуру), и двустороннюю производную единицу (троп), образуемую посредством такого переноса» [3, с.7]. Семантическая сторона метафоры раскрывается через «сравнение понятий, представлений, ощущений и других концептов смысловой сферы» [3, с. 12].

В когнитивной лингвистике метафора понимается как инструмент номинирования рефлексии одного понятия посредством использования другого, близкого, главным образом ассоциативно. «Суть метафоры – это понимание и переживание сущности (thing) одного вида в терминах сущности другого вида» [2, с. 12].

Кроме того, отмечается, что метафора имеет принципиально важное значение не только в сфере искусства слова, для которого иносказание и использование переносного значения слова являются основополагающими. Метафора заполняет обычную жизнь человека. «Большая часть обычной понятийной системы человека структурирована с помощью метафор; большинство понятий понимается с помощью тех или иных частей других понятий [2, с. 92].

В контексте философии роль метафоры, как и в иных сферах знания, раскрывается через способность к переносному значению.

Метафора – «это логика иносказания и образного мышления, одновременное понимание различных структурных уровней, умение переводить с одного языка на язык различных видов опыта. Но не за счет прямого и однозначного соответствия слов, а за счет видения сходства и аналогий в образных структурах» [4, с. 29].

Метафора, полинаучное и полифункциональное явление, определяется в разных аспектах: системном – как инструмент текстообразования, когнитивном – как способ категоризации, коммуникативном – как средство «донесения» авторской мысли до адресата, прагматическом – как средство формирования у адресата необходимого говорящему эмоционального состояния и мировосприятия» [1, с. 204].

Понимание сущности и особенностей функционирования метафоры в тексте литературного произведения необходимо для педагога-гуманитария: именно с помощью метафоры автор текста выстраивает коммуникативное поле, где раскрывается истинный смысл произведения искусства слова.

Сказки О. Уайльда – философские по своей сути произведения, но данный факт не представляет препятствием к ознакомлению с такими произведениями учащихся начальной школы. Особенная воспитательная и

эстетическая ценность сказок писателя – в символическом отображении важнейших проблем общества – бедности и богатства, черствости и милосердия, отзывчивости и черствости, человеколюбия и равнодушия.

Следует отметить, что ознакомлению со сказкой О. Уайльда «Счастливый Принц» обязательно должен предшествовать анализ символики произведения педагогом. Главные проблемы сказки раскрываются посредством использования развернутых метафор.

В центре сказки – образ Счастливого Принца: «На высокой колонне, над городом, стояла статуя Счастливого Принца. Принц был покрыт сверху донизу листочками чистого золота. Вместо глаз у него были сапфиры, и крупный рубин сиял на рукоятке его шпаги» [5, с. 223] .

Городской Советник восхищался Принцем исключительно по причине внешнего блеска (а не из-за того, почему именно этот монарх увековечен в статуе).

Приютские Дети восхищались Принцем из-за его безупречной, подобной ангельской, красоты.

Никто, кроме случайно подлетевшей к Принцу-статуе ласточки, не задумывался над тем, что с высоты Принцу отлично видны все беды и горести горожан. Ласточка, сама страдающая от несчастной любви к Тростнику, смогла понять способную к переживаниям статую.

Принц рассказывает Ласточке историю своей жизни:

«Когда я был жив и у меня было живое человеческое сердце, я не знал, что такое слезы. Я жил во дворце San-Souci, куда скорби вход воспрещен. Днем я в саду забавлялся с товарищами, а вечером я танцевал в главной зале. Сад был окружен высокой стеною, и я ни разу не догадался спросить, что же происходит за ней. Вокруг меня все было так роскошно! "Счастливый Принц" – величали меня приближенные, и вправду я был счастливый, если только в наслаждениях счастье. Так я жил, так и умер. И вот теперь,

когда я уже не живой, меня поставили здесь, наверху, так высоко, что мне видны все скорби и вся нищета, какая только есть в моей столице. И хотя сердце теперь у меня оловянное, я не могу удержаться от слез» [5, с. 225].

Автор метафорически (в данном случае метафора – весь представленный текстовый отрывок) говорит о том, что жизнь полна бед и сложностей. Даже статуя роняет слезы – значит настолько распространены нищета и скорбь.

Постепенно Принц и Ласточка становятся друзьями, и именно Ласточка будет помогать герою совершать добрые и нужные поступки.

В произведении, относящемся к ориентированному на юного читателя жанру, нет конкретного объяснения сути понятий "скорбь и нищета", но, функцию донесения до читателя смысла произведения выполняют метафоры бедности, раскрытые в эпизодах о больном мальчике, бедном юноше, девочке, просящей милостыню. В тексте нет конкретного словосочетания или предложения метафорического плана – глубокий смысл передается в текстовых отрывках, описывающих микротемы произведения.

Счастливый Принц говорит о первой жизненной иллюстрации бедности. Речь идет о ситуации, когда отсутствие достаточного количества средств к существованию становится причиной невозможности лечить больного ребенка.

«Одно окошко открыто, и мне видна женщина, сидящая возле стола. Лицо у нее изможденное, руки огрубевшие и красные, они сплошь исколоты иголкой, потому что она швея. Она вышивает цветы страстоцветы на шелковом платье прекраснейшей из фрейлин королевы, для ближайшего придворного бала. А в постельке, поближе к углу, ее больное дитя. Ее мальчик лежит в лихорадке и просит, чтобы ему дали апельсинов. У матери же нет ничего, только речная вода» [5, с. 225–226].

Принц не может равнодушно смотреть на страдания ребенка, потому обращается к Ласточке:

«Ласточка, Ласточка, крошка-Ласточка! Не снесешь ли ты ей рубин из моей шпаги? [5, с. 225–226]. Рубин – спасение для матери. Продав драгоценный камень, она сможет купить сыну необходимую еду.

Второй эпизод метафорического содержания связан с пониманием бедности как препятствием для развития и проявления талантов.

Принц вновь обращается к Ласточке:

«Там, далеко, за городом я вижу в мансарде юношу. Он склонился над столом, над бумагами. Перед ним завядшие фиалки. Его губы алы, как гранаты, его черные волосы выются, а глаза его больше и мечтательные. Он торопится закончить свою пьесу для директора театра, но он слишком озяб, огонь догорел у него в очаге, и от голода он лишается чувств» [5, с. 228].

Принц вспоминает о юноше неслучайно – он просит Ласточку:

«Мои глаза – это все, что осталось. Они сделаны из редкостных сапфиров. Выключи один из них и отнеси к тому человеку. Он продаст его ювелиру и купит себе пищи и дров, и закончит свою пьесу» [5, с. 228].

Третий эпизод – наиболее драматичный.

Жертва жизненной жестокости – маленькая девочка:

«Внизу, на бульваре, стоит маленькая девочка со спичками. Она уронила их в канаву, они испортились, и ее отец прибьет ее, если она возвратится без денег. Она плачет. У нее ни башмаков, ни чулок, и голова у нее непокрытая» [5, с. 229].

Принц не может не помочь ребенку. К тому же, жизненная ситуация девочки усложнена неминуемостью наказания отца в случае отсутствия монет:

«Выключи другой мой глаз, отдай его девочке, и отец не тронет ее» [5, с. 229]. Данный метафорический фрагмент является средством интертекстуальной связи сказки О. Уайльда и сказки Г.Х. Андерсена «Девочка со спичками», Ф. Достоевского «Мальчик у Христа на елке». Дети, герои каждого из упомянутых произведений, живут в нищете, но, тем не менее, пытаются самоотверженно помочь своим близким.

Речь идет о взаимодействии двух текстов, или художественного текста с любым другим произведением искусства – в таком случае данный метафорический образ можно назвать интертекстуальной метафорой [6, с. 153].

Морально-этическая проблематика сказки раскрывается с использованием метафор. Когда Счастливый Принц теряет презентабельный, дорогой вид, городские чиновники решают переплавить статую, чтобы повторно использовать материал. В процессе плавки видоизменились все части статуи, не расплавилось только оловянное сердце, но было принято решение просто выкинуть его.

В философской сказке О. Уайльда «Счастливый Принц» проблема общественного равнодушия и черствости, единичных проявлений доброты, милосердия и благородства отдельных людей раскрывается с помощью метафорических текстовых фрагментов. Знание специфики поэтики произведения в перспективе позволит будущему педагогу-гуманитарию интерпретировать смысловое богатство произведения как можно более выразительно и проникновенно.

Умение анализа поэтики текста литературного произведения является необходимым для педагога-гуманитария как средство совершенствования профессионального и личностного уровня.

Литература

1. Клименова Ю.И. Интегрированный подход к исследованию метафоры / Ю.И. Клименова // Известия РГПУ им. А.Герцена. – 2009. – № 96. – С. 201–205.

2. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Д. Лакофф, М. Джонсон. – М. : Едиториал УРСС , 2004. – 256 с.

3. Москвин В.П. Русская метафора : Очерк семиотической теории / В.П. Москвин.– М. : ЛЕНАНД, 2006. – 184 с.

4. Тарасова О.И. О сущности метафоры / О.И. Тарасова // Вестник Волгоградского государственного университета. – 2010. – № 2 (12). – С. 26–30.

5. Уайльд О. Потрет Дориана Грея : [роман]. Сказки. Пьесы : [пер. с англ., фр.] / О. Уайльд. – М. : АСТ: МОСКВА, 2006. – 428 с.

6. Цинковская Ю.В. Виды художественных метафор в современной русской прозе / Ю.В. Цинковская // Ученые записки ЗабГПУ. – 2010. – № 3 (32). – С. 154–158.

*Шелест С.Е.,
преподаватель
ОП «Стахановского педагогического колледжа
ЛНУ имени Тараса Шевченко»*

ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ ПУТЕМ ИНТЕГРАЦИИ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА

«Всё, что находится во взаимной связи,
должно преподаваться в такой же связи»
Ян Амос Коменский.

Любое яркое, необычное явление или событие, происходящее с нами в жизни, вызывает в нас ответную реакцию, эмоциональный отклик, желание обсудить его или поделиться с кем то. У человека, причастного к искусству, возникает желание запечатлеть это событие и поделиться своими эмоциями через художественное творение. Музыкант расскажет о своих впечатлениях в звуках мелодии, художник выразит их в красочном полотне, танцор передаст настроение неповторимыми движениями собственного тела, поэт порадует блестящей игрой слов, через которые эмоциональный посыл переходит к зрителю или слушателю. Таким образом, мы наблюдаем тесную взаимосвязь искусств, которые дополняют друг друга, помогают воссоздавать и объединять в единое целое и музыку, и литературу, и архитектуру, и живопись, и танец.

Развитие творческого, художественного, эстетического образования начинается со школы. В первых школах древней Греции обучение сводилось к пяти предметам, но постепенно, развитие общества и науки приводило к выделению отдельных разделов предметов в самостоятельные дисциплины.

Количество учебных предметов увеличивается с каждым годом и вместе с этим сужается область их исследований, что становится одной из причин фрагментарности мировоззрения выпускника школы, в то время как в современном мире преобладают тенденции к экономической, политической, культурной, информационной интеграции. Таким образом, самостоятельность предметов, их слабая связь друг с другом порождает серьёзные трудности в ходе формирования у учащихся целостной картины мира, препятствует органичному восприятию культуры.

Таким образом, изменения в сфере науки, достижения производства, социальные запросы современности, которые предъявляются к образованию, ставят проблемы интеграции обучения в ряд наиболее актуальных вопросов, решение которых способствует устранению фрагментарности мировоззрения.

Интеграция предметов эстетического цикла позволяет достичь прочной и многогранной взаимосвязи: человек – общество – природа, затрагивая нравственно-этическую сторону этой связи, способствует формированию целостной картины мира у детей, пониманию связей между явлениями в природе, обществе и мире в целом.

Целью данной статьи является выявление взаимосвязей и параллелей произведений музыкального искусства с живописью, литературой, архитектурой и другими видами искусства и поиск возможностей интегрированного подхода к изучению произведений искусства для развития музыкального восприятия школьников.

Восприятие – начальный этап общения с искусством и красотой действительности. От его полноты, яркости, глубины зависят все последующие эстетические переживания и формирование художественно-эстетического вкуса и формирование личности в целом.

Действительно, искусство (музыка и изобразительное искусство) оказывает широкое и многостороннее воздействие на человека. Любое произведение вызывает наше ответное чувство, мы радуемся, торжествуем, скорбим или испытываем гнев. Поэтому учителю необходимо развивать у учащихся музыкальный слух, способность тонко различать форму, цвет, композицию. Развитие этого и есть начало эстетического отношения к миру.

Предметы эстетического цикла дают возможность учащимся понять, что все виды искусства связаны многими нитями, и знание одного из них помогает более глубокому восприятию и пониманию остальных. Взаимосвязь различных видов искусства вызывает чувство эстетического сопереживания, формирует не только эстетическое отношение к искусству, но и способствует творческому духовному развитию учащихся.

Для ребенка образное видение мира развивается через краски, цветовые композиции, цветовое моделирование. Здесь необходимо соблюдать гармонию во взаимодействии слуховой и зрительной наглядности. Это не нами замечено. Еще во времена эпохи Возрождения Великий итальянский художник, знаменитый Леонардо да Винчи называл музыку сестрой живописи. И действительно, эти два вида искусства развивались параллельно, соприкасаясь не менее тесно, чем музыка и поэзия. При интеграции слуховых и зрительных образов дети убеждаются, что глядя на картину, можно услышать музыку. Музыка рисует разные картины жизни, у нее есть свои краски. Это особые краски: тембровые, динамические, ладовые, темповые. Но они очень похожи на краски изобразительные. Мы не только видим, но и слышим темные, густые и светлые, прозрачные; яркие и приглушенные; тревожные и спокойные; жесткие и мягкие; ласковые тона. Поэтому внимательно вглядываясь в картину, мы можем услышать ее музыку.

Музыка и изобразительное искусство настолько связаны, что даже термины переплетаются: музыкальный портрет, музыкальный пейзаж.

Программа музыки 5 класса предусматривает тему блока «Портрет в музыке и ИЗО». Цель этих уроков: углубить представления о многогранных связях музыки и живописи. Музыкальный портрет дает эмоциональную характеристику героя, а живописный – дает зрительный образ, дополняет и подчеркивает характерные детали. В искусстве можно привести немало таких примеров.

Изучение оперы-сказки Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» не может обойтись без демонстрации музыкальных образов героев сказки и морских зарисовок. Эти образы дополняются литературными характеристиками первоисточника – сказки А.С. Пушкина, а также изобразительными средствами.

Например, оркестровое вступление ко второму акту, рисуя картину спокойного ночного моря с плывущей бочкой, передает и блеск звезд на небе, и плывущую по волнам неуклюжую бочку, и плач царицы, и даже то, как чудесным образом «не по дням, а по часам» растёт князь Гвидон. Всё это Римский – Корсаков изобразил с помощью инструментов симфонического оркестра, в котором деревянные духовые инструменты мягкими тембрами ведут повествование, а челеста и литавры вводят в таинственную, сказочную неизвестность. Таковую же затаенность мы видим и в картине известнейшего русского мариниста И. Айвазовского «Лунная ночь» (Иллюстр. 1): темный фон манит неизведанностью, море статично, глубокая тишина, одинокие облака, только лунная дорожка зовет заглянуть в будущее:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут;
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет.

Контрастен этому состоянию музыкальный образ взволнованного моря с выходящими из него богатырями - оркестр звучит ярко, насыщено, медные духовые рисуют динамичную, могучую, полнозвучную картину, которую мы можем зримо представить, глядя на полотно И. Айвазовского «Шторм» (Иллюстр. 2):

Море вздуется бурливо,
Закипит, подымет вой,
Хлынет на берег пустой,
Разольется в шумном беге.

Действительно, на картине мы видим бурлящие, вскипающие воды моря, борющиеся свет и тень, палитра красок от лазурного и белого до мрачного темно-серого, картина полна действия, движения, жизни и силы.

Величавый и нежный, поэтичный образ царевны-лебедь нам поможет раскрыть картина, написанная выдающимся русским художником, выполнившим декорации к опере «Сказка о царе Салтане» и запечатлевшим в гриме ведущую солистку оперы Надежду Ивановну Забела-Врубель. Картина так и называется – «Царевна Лебедь» (Иллюстр. 3). В пышном белоснежном наряде, напоминающем лебяжье оперение и сливающимся с пеной волн, в ажурном русском кокошнике, с печальным, но завораживающим взглядом блестящих глаз, она мгновенно приковывает взгляд своей необычностью и волшебством.

А в музыкальном образе чарующе поет арфа. Плавные, льющиеся арпеджио сопровождают лёгкие аккорды - то ли клёкот лебединый, то ли речь журчащая, ласковая. Трогательно взметнулся голос скрипки - и появилась Лебедь-птица. Кажется, что её бережно и плавно вынесли льющиеся волны арпеджио арфы.

В чистый голос Лебеди всё время вплетаются звуки скрипки. Они словно соперничают с Лебедью в чистоте и выразительности мелодичных переливов музыкальных фраз.

Днем свет божий затмевает,
Ночью землю освещает,
Месяц под косой блестит,
А во лбу звезда горит.
А сама-то величава,
Выплывает, будто пава;
А как речь-то говорит,
Словно реченька журчит.

Учитель знакомит детей с историей создания произведения, музыкальными характеристиками героев, художественными образами, демонстрирует портреты авторов, формируя в сознании детей многогранную, комплексную информацию с прочными ассоциативными связями. Для более полного и прочного усвоения полученных знаний на этапе повторения, закрепления, обобщения целесообразно использовать метод кроссенса.

Кроссенс – это технология интерактивного обучения, метод обучения, способствующий выведению темы урока, установке проблемной ситуации, обобщению изученного материала. Кроссенс представляет собой стандартное поле из девяти квадратиков, в которых помещены изображения. Девять изображений расставлены таким образом, что каждая картинка имеет связь с предыдущей и последующей. Тематическая взаимосвязь между картинками осуществляется последовательно – по спирали или по принципу противостояния: верх – низ, слева – справа и т.д. (по выбору учителя). Переходя от одного изображения к другому, учащиеся находят ассоциативные связи и отвечают на вопрос учителя. Примеры, подобранные учителем в кроссенсе, должны быть ранее продемонстрированы на уроках, а новые изображения должны служить подсказкой и стимулировать поиск решения.

Задача педагога – подвести итог, объяснить кроссенс, составить рассказ – ассоциативную цепочку, посредством

взаимосвязи изображений. Вашему вниманию предлагаю кроссенс по выше озвученной теме – опера-сказка Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» (Иллюстр. 4). Вопрос для него: «Назовите жанр, название и автора произведения».

Ассоциативная цепочка: Сказка, написанная поэтом А.С. Пушкиным (портрет работы русского художника В. Тропинина), была взята за основу либретто оперы, написанной Н.А. Римским-Корсаковым (фото), представлена героями Царевна-лебедь (Картина кисти М. Врубеля «Царевна Лебедь») и шмель, в которого превращался царь Гвидон (фото сцены оперного спектакля). В кроссенсе представлена также картина И. Айвазовского «Двенадцать апостолов» (название корабля), напоминающая о многочисленных морских путешествиях в сказке и о карьере композитора, получившем профессиональное образование и служившем морским офицером на корабле. Ноты русской народной песни «Во саду ли, в огороде» наталкивают нас на музыкальную тему белочки. Тематическая взаимосвязь в данном кроссенсе осуществляется по принципу противостояния: авторы – вертикаль, герои – горизонталь, жанр сказки – диагональ.

Другой пример использования кроссенса – выведение темы урока. Предлагаю рассмотреть этот вариант на примере слушания заключительного хора из оперы М. Глинки «Иван Сусанин» (Иллюстр.4). В данном примере ассоциативная цепочка выстроена по спирали – из левого верхнего угла вправо, по часовой стрелке, к центру квадрата. Ассоциативная цепочка: в начале 19 века Россию потрясло вторжение наполеоновского войска (картина И. Прянишникова «В 1812 году»). Начавшаяся война вызвала необычайный подъем патриотического движения в обществе (лозунг), на который сразу же откликнулись многие художники, композиторы, литераторы. М.И. Глинка (Фото), опираясь на события Русско-польской войны 17 века (даты), рассказал о подвиге простого

русского крестьянина, который, чтобы предотвратить поражение народного ополчения под управлением Минина и Пожарского (фото памятника), погиб сам, обрекая на смерть вражеское войско (картина М. Нестерова «Иван Сусанин»), в написанной им опере «Жизнь за царя» (афиша оперного спектакля), в финале которой с колокольным звоном (фото колоколов) звучит победный хор «Славься» (фото заключительной сцены оперы). В данном случае с помощью кроссенса проводится связующая линия от исторических событий, отраженных в произведениях искусства к теме урока – слушание заключительного хора.

Интеграция музыки, изобразительного искусства и литературы позволяет учащимся на уроке не только слушать, развивать воображение и чувства, но и самим заниматься творчеством. Она так же дает большие возможности для раскрытия духовных горизонтов искусства, приобщает к нему, как языку общения между народами, памяти человечества, в которой сохранены мысли, чувства, деяния людей прошлых эпох и настоящего времени. Каждый педагог, работающий в этом направлении, понимает, что использование принципов интеграции на уроках музыки требует от учителя высокого профессионализма, широкого кругозора, больших временных затрат и любви к своему делу.

Литература

1. Абдуллин О.Б., Николаева Е.Б. Теория музыкального образования. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / О.Б. Абдуллин, Е.Б. Николаева. - М., 2004. – 225 с.

2. Данилюк Д.Я. Учебный предмет как интегрированная система / Д.Я. Данилюк. // Педагогика. - 1997. - № 4. - С. 24–28.

3. Зверев И.Д., Максимова В.Н. Межпредметные связи в современной школе / И.Д. Зверев, В.Н. Максимова. - М. : Педагогика. - 1981. - 195 с

4. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке Для общеобразовательной школы / Д.Б. Кабалевский. - Программы для общеобразовательных учреждений. Музыка. Под руководством Д.Б. Кабалевского, 1–8 классы. - М., 2005. – 95 с.

5. Основы теории художественной культуры / под общей редакцией Л.М. Мосоловой. - Санкт-Петербург, 2001. - 235 с.

Информация об авторах

Абраменко Ольга Анатольевна – студент магистратуры 2 курса направления подготовки «Дирижирование», ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Артемьева Карина Юрьевна – студент кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Бирюков Михаил Юрьевич – доцент кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Бутенко Татьяна Геннадьевна - студент магистратуры 2 курса направления подготовки «Телевидение» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Галюта И.В. – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Гулевич Анастасия Вадимовна - преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Даренский Виталий Юрьевич – доктор философских наук, доцент кафедры философии и социологии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Деева Людмила Владимировна – заместитель директора по УВР ГУ ЛНР «ЛОУСОШ № 8 имени Н.Ф. Ватутина».

Дубинина Анастасия Владимировна – студент магистратуры кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Забуга Наталья Геннадиевна – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Коломойцев Юрий Алексеевич – преподаватель кафедры музыкознания и инструментального исполнительства». ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Колесников Геннадий Павлович – старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Колесникова Ирина Семеновна – старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Кондрашов Сергей Николаевич – профессор кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Т. Шевченко».

Криворучкин Виктор Иванович – старший преподаватель кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Кулибаба Константин Иванович - студент кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Лазарев Алексей Николаевич – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Линкин Александр Владимирович – студент магистратуры 2 курса направления подготовки «Телевидение», ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Липченко Артем Сергеевич – студент магистратуры 2 курса направления подготовки «Вокальное искусство»,

ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Мала Татьяна Васильевна – канд. пед. наук, доцент кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Матросова Маргарита Игоревна – магистрант 2 курса направления подготовки «Дизайн», ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Митрофанова Любовь Владимировна – старший преподаватель кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства, ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Михайлова Ольга Николаевна – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Обедникова Елена Анатольевна – старший преподаватель кафедры теории и практики перевода и общего языкознания ГОУ ВПО ЛНР «Донбасский государственный технический университет».

Опренко Лидия Сергеевна – преподаватель кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Петров Владимир Стефанович – старший преподаватель кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Пономарева Елена Николаевна – канд. пед. наук, доцент, и.о. заведующего кафедрой дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Савенкова Ксения Александровна – студент магистратуры 2 курса направления подготовки «Культурология», ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Сидорова Татьяна Михайловна – студент кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Сидяченко Дарья Николаевна – студент магистратуры 2 курса направления подготовки «Вокальное искусство», ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Смирнова Анна Сергеевна - учитель начальных классов ГУ ЛНР «Гимназия №36 имени Г.К. Жукова.

Тыщук Дарья Сергеевна – ассистент кафедры начального образования, ОП «Ровеньковский факультет» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Филимонова Елена Юрьевна – и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Чекмарёва Лина Валериевна – студент магистратуры 1 курса, профиль подготовки «Графический дизайн», ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Шелест Светлана Евгеньевна – председатель ПЦК дирижерско-хоровых дисциплин ОП «Стахановский педагогический колледж ЛНУ имени Тараса Шевченко».

Научное издание

Коллектив авторов

**Формула творчества: теория и
методика художественного
образования**

Материалы

*VIII Республиканской научно-практической конференции
(Луганск, 19–20 апреля 2019 года)*

Авторы опубликованных материалов несут полную
ответственность
за редактирование, подбор и точность предоставленных данных,
цитат и других ведомостей.

Ответственный за выпуск:

Е.Н. Пономарева

Компьютерный макет Е.Н. Пономарева

Подписано в печать 21.05.2019 г. Бумага офсетная.
Формат 60x84/16. Гарнитура Times New Roman.
Печать ризографическая. Усл. печ. л. 13,95. Тираж 50 экз.
Зак. № 39.

Издатель

ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»
«Книга»

ул. Оборонная, 2, г. Луганск, 91011.

Тел./факс: (0642) 53-65-37.

e-mail: knitaizd@mail.ru