



Международная научная конференция

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



Пермь

УДК 7
ББК 85
К90

Главный редактор: *Г. Д. Ахметова*

Редакционная коллегия сборника:

М. Н. Ахметова, Ю. В. Иванова, А. В. Каленский, В. А. Куташов, К. С. Лактионов, Н. М. Сараева, О. А. Авдеюк, Т. И. Алиева, В. В. Ахметова, В. С. Брезгин, О. Е. Данилов, А. В. Дёмин, К. В. Дядюн, К. В. Желнова, Т. П. Жуйкова, М. А. Игнатова, В. В. Коварда, М. Г. Комогорцев, А. В. Котляров, В. М. Кузьмина, С. А. Кучерявенко, Е. В. Лескова, И. А. Макеева, Т. В. Матроскина, У. А. Мусаева, М. О. Насимов, Г. Б. Прончев, А. М. Семахин, Н. С. Сеньюшкин, И. Г. Ткаченко, А. С. Яхина

Ответственные редакторы:

Г. А. Кайнова, Е. И. Осянина

Международный редакционный совет:

З. Г. Айрян (Армения), П. Л. Арошидзе (Грузия), З. В. Атаев (Россия), В. В. Борисов (Украина), Г. Ц. Велковска (Болгария), Т. Гайич (Сербия), А. Данатаров (Туркменистан), А. М. Данилов (Россия), З. Р. Досманбетова (Казахстан), А. М. Ешиев (Кыргызстан), Н. С. Игисинов (Казахстан), К. Б. Кадыров (Узбекистан), И. Б. Кайгородов (Бразилия), А. В. Каленский (Россия), О. А. Козырева (Россия), В. А. Куташов (Россия), Лю Цзюань (Китай), Л. В. Малес (Украина), М. А. Нагервадзе (Грузия), Н. Я. Прокопьев (Россия), М. А. Прокофьева (Казахстан), М. Б. Ребезов (Россия), Ю. Г. Сорока (Украина), Г. Н. Узаков (Узбекистан), Н. Х. Хоналиев (Таджикистан), А. Хоссейни (Иран), А. К. Шарипов (Казахстан)

Культурология и искусствоведение: материалы Междунар. науч. конф. (г. Пермь, апрель 2015 г.). — Пермь: Меркурий, 2015. — iv, 98 с.

ISBN 978-5-88187-469-8

В сборнике представлены материалы Международной научной конференции «Культурология и искусствоведение».

Предназначен для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов культурологических и искусствоведческих специальностей, а также для широкого круга читателей.

УДК 15(063)

ББК 88я43

СОДЕРЖАНИЕ

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**Филимонова Г.В., Мельникова А.М.**

Латинский язык – «бессмертная» часть мировой культуры. 1

Чивилев А.А.

Блог как форма межличностной коммуникации 6

2. ТЕОРИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ
КУЛЬТУРЫ**Ткачева Л.С.**Внеурочные проекты по музыкальной литературе в ДМШ
(из опыта работы) 11**Шаваева М.О.**Методологические инновации в культурологическом исследовании
(На примере концепта Г.Д. Гачева «Космософия»). 26

5. БИБЛИОТЕЧНОЕ ДЕЛО

Воронина А.А.

Применение электронных учебников на уроках библиотековедения. 33

6. МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО

Гончаренко Д.В.К вопросу о состоянии материально-технической базы районных
краеведческих музеев в годы «хрущевской оттепели» (1953–1964 гг.)
(на материалах Череповецкого краеведческого музея
Вологодской области). 38

8. ОХРАНА ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ

Шалахов Е.Г.

Археологическое прошлое в настоящем регионального
учреждения культуры..... 45

9. КУЛЬТУРА ОТДЕЛЬНЫХ СТРАН И НАРОДОВ

Саргсян А.Л.

Культура и искусство Армении..... 51

12. МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Дюсенбинова А.Ж.

Предпосылки и зарождение фортепианной музыки в Казахстане 56

13. ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Гайнатуллина И.Ф.

Vox populi vox Dei (манифестация совести в главных образах
трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов») 64

14. ТАНЕЦ И ХОРЕОГРАФИЯ

Полисадова О.Н.

«Русские сезоны» Сергея Дягилева как художественная парадигма
развития балетного искусства XX века..... 71

17. КИНОИСКУССТВО

Гупало М.А., Гупало Т.И.

Сценарий — структурная основа создания фильма-портрета77

Цибанова Н.Н., Шинкарьюк Ю.А.

Покадровая съемка как прием показа динамики объектов
и процессов 82

19. ИСКУССТВО ОТДЕЛЬНЫХ СТРАН И НАРОДОВ

Во Ван Лак

Сохранение и значение традиционного искусства Вьетнама 91

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Латинский язык — «бессмертная» часть мировой культуры

Филимонова Галина Васильевна, старший преподаватель;

Мельникова Александра Михайловна, студент

Пермская государственная фармацевтическая академия

«Мёртвый» — прошедший, исчезнувший, не существующий. Такими определениями характеризуют на данном этапе латинский язык. Действительно ли это так? Латынь — закрытая страница в истории или всё ещё незаконченная строка?

«Латынь из моды вышла ныне...» — цитата из романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Действительно, латинский язык не существует в живом употреблении и на нём уже давно не говорит ни один из народов мира. Но, тем не менее, в том же произведении Пушкина упоминается, что в обществе, к которому Онегин принадлежал, латынь знали довольно хорошо: не забывали ставить в конце письма латинское «Vale et ama me» и даже читали в подлиннике «Энеиду» Вергилия. Сам факт использования латинского языка в романе Пушкина доказывает, что латинский язык не исчез и не забыт, а только приобрёл определённую специфику и сферу употребления.

Латинский язык является важнейшим средством международного культурного и научного общения, используется в политической и научной терминологии. И в наши дни латинский язык — важнейший «инструмент», задействованный для профессионального общения людей разных сфер деятельности. В *медицине* латинский язык традиционно остаётся основным международным источником для образования новой естественнонаучной и медицинской терминологии в современных языках. Медицинская терминология XX и XXI веков пополнилась и продолжает пополняться новыми, искусственно образованными терминами для выражения понятий, не известных ранее: *vitaminum* (от *vita* — жизнь), *hormonum* (от *hormao* — возбуждаю), *phagocy-*

tosis (от phagos — пожирающий и cytos — полость, вместилище), аллергия (от allos — другой и egron — действие), вирус (от virus — яд), иммунитет (от immunitas — освобождение, избавление от чего-либо), канцероген (от cancer — рак и gen — рождаю), ординатор (от ordinator — приводящий в порядок, распорядитель), пациент (от patiens — терпящий, страдающий), провизор (от provisor — заранее заботящийся, заготавливающий), реанимация (от re — возобновление, повторность и animator — дающий жизнь) и др. Знание латинского языка позволяет медикам разных стран мира понимать друг друга, делиться опытом, наблюдениями и новыми открытиями. Латинский язык необходим для изучения и знания *юриспруденции*, так как именно римское право легло в основу современного западноевропейского права, которое в свою очередь оказало значительное влияние на развитие юриспруденции в России. Латынь играет важную роль и при изучении *истории*, особенно античной и эпохи средневековья, поскольку большинство документов в то время были написаны на латинском языке. Латинский язык играл и продолжает играть значительную роль и в *профессиональной деятельности фармацевтов*. Знание латинских словообразующих элементов, получивших общепринятое, часто международное, значение, позволяет «конструировать» названия новых лекарств по определённым согласованным принципам, даёт возможность специалистам во всех странах понимать и анализировать названия лекарственных средств (ЛС): химический состав, происхождение, принадлежность к определённой фармакологической группе и применение лекарства. ВОЗ (Всемирная организация здравоохранения) издаёт «Pharmacopoea Internationalis» — «Международную фармакопею», где каждому ЛС присвоено международное латинское название, которое рекомендуется использовать во всех странах мира. Таким образом, латинский язык и в наше время продолжает быть высоко востребованным в различных сферах науки, техники, производства.

Однако, в чём же общекультурное (гуманитарное) значение латинского языка? Что можно сказать о латыни с точки зрения общей мысли? В чём заключается сила латинского языка, как языка в своём первостепенном значении, как способа выражения наших мыслей и чувств? Вновь вернёмся к истории через творчество великих писателей. В автобиографическом произведении «Повесть о жизни» К. Г. Паустовского, в первой части книги «Далёкие годы» подробно описывается киевская гимназия, в которой изучалось три иностранных языка: французский, немецкий и латинский. «Преподавал нам латынь наш классный наставник Владимир Фадеевич Субоч. Он был добрый человек, и мы его любили.»... Латынь была любимым предметом Паус-

товского, а преподававший её учитель — мудрым наставником, который про свой предмет говорил так: «Латинский язык! Язык Овидия и Горация! Тита Ливия и Лукреция! Марка Аврелия и Цезаря! Перед ним благоговели Пушкин и Данте, Гёте и Шекспир! Золотая латынь! Каждое её слово можно отлить из золота. Люди не потеряют на этом ни одного золотника драгоценного металла, потому что в латинском языке нет словесного мусора». Латинские слова, поистине, настоящая драгоценность. Латынь служит людям, формируя интернациональную лексику, составляющую значительную часть словаря русского и других европейских языков. Слова «культура» и «гуманитарный» — тоже латинского происхождения: от лат. *cultura* — возделывание, воспитание, развитие и *humanitas* — человеческая природа и интересы, образованность. Многие слова политической, технической, экономической и, даже, бытовой сфер сформировались благодаря латинскому языку, например: плюрализм (от лат. *pluralis* — множественный), ротация (от лат. *rotatio* — круговое движение), конверсия (от лат. *conversio* — превращение, изменение), консенсус (от лат. *consensus* — согласие, договорённость), спонсор (от лат. *sponsor* — попечитель) и другие. Следует отметить, что некоторые слова, заимствованные в русский язык из английского языка, который сейчас является наиболее популярным языком международного общения, и сохраняющие особенности английского произношения, по происхождению также являются латинизмами: компьютер, провайдер, сервер, дистрибьютор, имидж.

Изучение латыни благотворно влияет на любого человека, независимо от его призвания и профессии. Стройность латинской грамматики способствует развитию языковой логики, дисциплинирует наше языковое мышление. Знание этого прекрасного языка даёт возможность понять истинное значение огромного количества слов в русском и изучаемом современном иностранном языке, позволяет правильно употреблять латинские крылатые изречения и афоризмы, выражающие в лаконичной форме обобщённую законченную мысль. Большинство афоризмов давно стали крылатыми выражениями. Они используются в художественной и научной литературе, в публичных выступлениях, например: *Fortes fortuna adjuvat!* — Смелым судьба помогает!, *Omnia mea mecum porto!* — Все моё ношу с собой, *Festina lente.* — Спеши медленно, *Avibus bonis!* — В добрый час!, *Barba crescit, caput nescit.* — Борода растёт, голова мудрее не становится, *De gustibus non est disputandum* — О вкусах не спорят, *Regredi non est progredi* — Идти назад значит не идти вперёд, *Divide et impera.* — Разделяй и властвуй и другие. Многие афоризмы — это отдельные строчки, высказывания знаменитых античных писателей, философов, поли-

тических деятелей. Немалый интерес представляют афоризмы на латинском языке, принадлежащие учёным Нового времени — Декарту, Ньютону, Линнею и другим. Некоторые афоризмы касаются вопросов жизни и смерти, здоровья больного, поведения врача и представляют собой медицинские деонтологические (от *deon*, *deontos* — должное и *logos* — учение) заповеди. Например: *Salus aegroti suprema lex medicorum*. — Благо больного высший закон врачей, *Primum non nocere!* — Прежде всего не вреди!

В России для многих учёных и творческих деятелей латынь являлась не только языком слова, но и языком мысли. Прекрасно владел латинским языком великий русский учёный М. В. Ломоносов (1711–1765). Ряд его сочинений написан на латинском языке. Знание латинского языка М. В. Ломоносовым было на столь высоком уровне, что этот язык стал для учёного языком его души. На латинском языке писали великий русский хирург Н. И. Пирогов (1811–1881), учёный Максимович — Амбодик (1744–1812). Выдающийся русский фармаколог века материалист И. Е. Дядьковский (1784–1841) написал на латинском языке свою известную диссертацию «*De modo, quo agunt medicamenta in corpus humanum*» — «О способе, которым лекарства действуют на человеческое тело».

Латинский язык явился базовым для формирования многих языков, которые существуют и сейчас, и оказал весьма сильное влияние на языки, которые принято объединять под общим названием «романские»: итальянский, французский, провансальский, испанский, португальский, молдавский. Известный романист Г. Гребер выдвинул так называемую «хронологическую теорию» образования романских языков и попытался классифицировать их, основываясь на хронологии римских завоеваний. Чешский лингвист Ж. Моль предположил, что начало образования романских языков следует искать в диалектальном дроблении латыни ещё в тот период, когда она распространялась на Апеннинском полуострове и претерпевала наиболее глубокие изменения. Имея базовые знания латинского языка легче научиться говорить на живых разговорных романских языках. При достаточно усердном изучении какого — либо языка, а также при активном его использовании в своей повседневной жизни, изучаемый язык можно не просто выучить, изучаемый язык может стать вторым родным языком. Изучая иностранные языки, мы узнаём не только культуру носителей этого языка, мы узнаём лучше и самих себя, а также открываем перед собой новые перспективы. Поэтому знание латинского языка помогает подняться на ступень выше и, ни в коем случае, не позволяет сделать шаг назад.

Однако сейчас латынь не используют в повседневном общении, на ней активно не излагают свои мысли, не пишут художественных произведений, официальных документов и научных трудов. Означает ли это, что сейчас латынь более не может стать ни для кого «родным» языком, «одеждой» собственных мыслей? Мы считаем, что это не совсем так. В настоящее время можно заметить интересную тенденцию к возрождению изучения латинского языка. Латинский язык в обязательном порядке изучают в медицинских и фармацевтических вузах, так как латинский язык — это язык медицины и фармации: *In via est in medicina via sine lingua latina* — Непроходим в медицине путь без латинского языка. Латинский язык изучают и студенты многих факультетов высших учебных заведений: филологического, юридического, исторического, биологического. В русском разговорном языке среди молодёжи активно используются латинские слова и выражения. Весьма ярко данная тенденция прослеживается в интернете, а именно в различных социальных сетях. Молодежь ЗА изучение этого «мёртвого» языка и это подтверждают высказывания в социальных сетях: «Мы в университете на 2 и 3 курсе учили латинский язык. Язык ну очень интересный! Учишь и получаешь удовольствие. Я изучала многие живые языки, но латинский язык для меня был реально хобби. Это на самом деле математический язык, его нужно разгадывать как головоломку. Мне лично он дался легко, и изучать было интересно. Я уверена, что отличное знание латинского языка нужно в современной жизни!»; «Выучить латинский язык возможно. Если есть желание, то даже немного сложная грамматика не станет для вас камнем преткновения. В 19 веке в Российской империи латинский язык преподавали во всех лицеях и гимназиях. В современной России латынь изучают в основном на филологических факультетах. Когда я училась в университете, могла читать «Записки о галльской войне» Цезаря с листа. Вообще, всё зависит от стимула: если он есть — выучить латинский язык не составит труда, нет — будете спотыкаться о каждый камень»; «Если Вас не испугают изменения существительных по родам, числам и падежам (в общем-то, как в русском) — то латынь не так уж и сложна. Но и не проста. Относительно просто накапливается лексикон, слова-то у нас сплошь заимствованы. Грамматика даётся тяжелее. А хуже всего то, что поговорить на латыни не с кем!». На латынь переводят всё, начиная с коротких фраз и заканчивая текстами самых известных песен, причём с полным соблюдением грамматики и правильной расстановкой слов в предложениях. Пользователям различных социальных сетей данное движение нравится, более того, они активно используют переведённые на латынь фразы, выражения, тексты. Это явление повышает интерес к латинскому языку, что

подразумевает использование в повседневной речи не только «модных» фраз, переведённых на латынь, но и классических латинских крылатых выражений.

Тот факт, что латынь стала использоваться не только в отраслях научной и политической деятельности, но и применяется в повседневном общении, говорит о том, что язык постепенно возвращается. «Латынь — закрытая страница в истории или всё ещё незаконченная строка?» — на эту тему и по сей день ведётся множество дискуссий, но всё же, официально, принято считать латынь «мёртвым» языком. А что значит «мёртвый» язык? Если язык, как говорят, «мёртв», то значит когда — то он был жив. Язык зародился, развивался и в какой — то момент погиб. Это доказывает, что язык — живой организм и является чем — то бóльшим, нежели просто «инструментом» для выражения мыслей и чувств. Язык это не только средство внутринационального и межнационального общения, задействованное в истории. Язык — это и есть целая история. А история, как известно, не знает конца.

Латинский язык оставил заметный след в истории мировой культуры. Сколько бы времени не прошло, вне всяких сомнений, этот след не исчезнет. Возможно, латинский язык уже никогда не сможет полностью возродиться и существовать наравне с другими, активно употребляемыми языками, он не будет столь востребованным и необходимым, но то, что латынь снова «в моде» и фундамент, заложенный благодаря этому языку, только крепчает, уже есть подтверждение того, что этот язык не умер. Латинский язык был, есть и будет «бессмертной» частью мировой культуры и значимым аспектом в жизни как всего человечества, так и каждого индивидуума.

Блог как форма межличностной коммуникации

Чивилев Александр Андреевич, аспирант

Челябинская государственная академия культуры и искусств

Создание и функционирование всемирной информационной сети Интернет является новейшей коммуникационной революцией, чья значимость сравнима с изобретением письменности, книгопечатания и цифровых СМИ. Сегодня можно утверждать, что Интернет является самостоятельной, саморазвивающейся системой, внутри которой возникают различные формы коммуникации. Одной из таких форм является блог. В зависимости от целей

создания блогов и их структурных характеристик выделяют: фильтры, личные дневники, записные книги и к-блоги (knowledge-blogs) [3]. Кроме того, сейчас активно создаются видеоблоги, фотоблоги, литературные блоги и т. д. Объединяет их то, что каждый блог может являться площадкой для общественных дискуссий. Темы блогов и их внешнее оформление почти неограниченны; не существует стандартов и в написании комментариев. Совокупность всех блогов как социальной сети или сообщества была названа блогосферой, по аналогии «ноосферой» и др. подобным сферам.

Примечательно, что блогеры читают и комментируют друг друга, ссылаются друг на друга и тем самым создают свою субкультуру. Кроме того, блогосфера является важной средой изучения общественного мнения и культурных мемов, она часто учитывается в научных и не научных исследованиях, рассматривающих современные глобальные социальные тенденции.

За счет стремительного и неконтролируемого распространения информации по блогосфере, ускоряется и реакция общественного мнения по различным вопросам. Каждый блогер является источником информации. В результате этой информации становится больше, а сама информация становится субъективнее и, вероятно, интереснее. Однако это обуславливает и падение качества информации, т. к. привлечь блогера к ответственности за недостоверную информацию весьма затруднительно. Однако, несмотря на кажущийся хаос, блогосфера несет в себе целостность и актуальность, четко реагируя на происходящие в мире события; в ней существует иерархическая структура, определяющая избранные блоги, которые в свою очередь, являются центрами влияния и цитирования.

Отметим, что существуют два противоположных мнения касающихся роли блогов в современных социокультурных процессах:

1. Ведение и обсуждение блогов снимают социальную напряженность, т. к. это позволяет человеку самореализоваться наиболее безбидным образом.

2. Блоги способствуют радикализации социальных процессов, т. к. доступность и неконтролируемость информации приводит к тому, что радикальные идеи стремительно распространяются по блогосфере. Невозможность контролировать информацию вредит установленным политическим режимам (подтверждением является волна демонстраций и путчей названных «Арабская весна», характеризующихся активным использованием социальных медиа, таких как Twitter, Facebook, LiveJournal).

Само по себе появление блогосферы породило новую форму коммуникации, неизвестную ранее. Она характеризуется тем, что в ней межлич-

ностная коммуникация (МЛК) и внутриличностная коммуникация претерпевают структурную трансформацию, меняя свой характер и как бы сливаясь воедино.

Как известно, сама концепция блогов, произошла из традиции дневниковых записей, и ведущие блог-платформы позиционируют свои сервисы как личное пространство для рефлексии и самовыражения. Примечательно, что статус дневниковых онлайн записей в большинстве случаев это публикации с открытым доступом. Таким образом, в блогах исчезает грань между интимным и публичным, и в результате каждый монолог обращен к потенциальному слушателю. Данный двоякий статус онлайн сообщений сочетается с возможностью непосредственного диалога читателя и автора, который полностью исключен в случае традиционных бумажных записей.

Исчезновение ранее неудалимой грани между сферами частного и публичного, которое несут в себе сетевые технологии создает специфические проблемы. Так, одной из самых острых является вопрос о свободе распространения информации. Данную проблему ярко демонстрируют скандалы, связанные с обнародованием информации общественными активистами, вроде Д. Ассанжа и Э. Сноудена, секретных документов спецслужб, демонстрирующие размывание сферы интимного и частного. Тут мы видим столкновение между собой монологической и диалогической коммуникативных стратегий. Монологическая выражается в аподиктической нескритичности, а диалогическая предусматривает возможность публичного обсуждения в качестве необходимого условия любого политического решения [2].

Отметим, что самые громкие разоблачения выше упомянутых общественных деятелей касаются всё той же линии демаркации. Спецслужбы, как правило, обвиняются именно в нарушении тайны личной переписки. Получается, что общество, отстаивая своё право на замкнутость сферы частного, пытается ограничить частность методов государственной власти.

Особый контраст этому феномену придают этические требования соблюдения права на личное пространство в сочетании с расцветом сетевого экспозиционизма, в рамках которого люди делают общественным достоянием свои самые интимные моменты жизни, целиком растворяя собственный монолог в публичном пространстве.

Далее, мы можем отметить, что исходное противопоставление концепций замкнутости и открытости разворачивается в рамках внутренней диалектики самой системы. Представители спецслужб и правозащитных организаций являются лишь выразителями того коммуникативного движения, которое суще-

ствуется помимо них и живет собственной логикой. Поэтому, вопрос о моральной оценке какого-либо события относится к определенной универсальной морали, но только к той моральной системе, которая формируется в рамках системы коммуникации. Другими словами, мы не можем давать окончательного общезначимого и универсального заключения, но можем выбирать варианты оценки, предложенные самой системой. В результате, наш свободный выбор предопределяется смыслами, содержанием коммуникативной системой, которая в свою очередь, неопределенна в своём генезисе.

Таким образом, Интернет представляет собой социокультурный феномен, который Луман назвал аутопозисом самой коммуникации [4]. Значимость интересубъективного взаимодействия здесь не имеет силы т. к. задействуются безличностные механизмы. При этом мы не можем воспринимать «механистичность» в смысле тотальной детерминированности. В основе процесса лежит момент контингентности, и коммуникация реализуется подобно ризоме, если выражаться языком Делеза [1].

Итак, обобщим выше изложенное. Блогосфера представляет собой разветвленное сетевое мегасообщество, в котором отражаются интересы, предпочтения, настроения самых различных групп людей. В результате, блогосфера сама становится не только СМИ, но и источником информации для традиционных СМИ: высокая интерактивность блогов дает возможность следить за изменением общественного мнения, понять какие суждения доминируют, отбирать значимые для общества события и выводить их в массы.

В блогосфере пассивный интернет-пользователь становится активно коммуницирующим человеком; коммуникация становится не только средством передачи информации, самовыражения, самопрезентации, но и особым действием. Сегодня блогосферу определяют как «самый прямой» коммуникационный канал, с особым принципом подачи информации — обращенностью «к своим»: членам субкультуры блогеров в целом, либо отдельно взятым читателям/подписчикам [5]. Коммуникационная особенность заключается в совмещении автокоммуникации и диалогичности МЛК (например, обращение к себе, к другому и себе как другому).

Литература:

1. Грицанов, А. А., Румянцева Т. Г., Можейко М. А.. История Философии: Энциклопедия. / А. А. Грицанов, Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко. — Минск: Книжный Дом. 2002. — 1376 с.

2. Волохонский, В. Л. Психологические механизмы и основания классификации блогов // *Личность и межличностное взаимодействие в сети Internet. Блоги: новая реальность*. СПб., 2006. — 195 с.
3. Хитров, А. В. Блог как феномен культуры // *Журнал социологии и социальной антропологии*. — 2007. — Т. 10 (Спецвыпуск). — с. 66–76.
4. Blood, Rebecca. Weblogs: A History and Perspective [Электронный ресурс] / Rebecca Blood. Дата доступа: 01.03.2015. URL: http://www.rebeccablood.net/essays/weblog_history.html
5. Lubman, N. *Okologische Kommunikation: kann die moderne Gesellschaft sich auf okologische Gefährdungen einstellen?* Opladen, 1986. S.266–269.

2. ТЕОРИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Внеурочные проекты по музыкальной литературе в ДМШ (из опыта работы)

Ткачева Лариса Сергеевна, преподаватель
МБОУ ДОД ДМШ №22 (г. Мариинск, Кемеровская область)

Из чего складывается радость педагогического труда? Когда преподаватель сумел вызвать неподдельный интерес учащихся к предмету, открытость и увлеченность творческим процессом, успешность самостоятельной индивидуальной и коллективной практической деятельности. Создать атмосферу творческого вдохновения, мотивирующего пространства, найти наиболее результативный и увлекательный путь воспитания и обучения каждого отдельного ученика — это задача преподавателя. Организация взаимосвязи урочной и внеурочной работы повышает эффективность педагогического процесса, создает условия для его интенсификации. Именно внеурочная деятельность даёт опыт творческой деятельности, поскольку предоставляет возможность учащимся попробовать свои силы в разных её формах. Данная статья посвящена обоснованию метода проекта во внеурочной деятельности в рамках дисциплины «музыкальная литература», оптимизирующих процесс самоактуализации и самореализации личности учащихся. В отличие от задач учебного процесса, внеурочная деятельность строится на включении ребенка в окружающую его жизнь, познании самого себя через творчество, возможности на практике применить полученные знания и навыки (наличие творческой продукции), а также развитии творческого восприятия мира и общества.

В Концепции развития дополнительного образования детей, утвержденной распоряжением Правительства РФ от 4 сентября 2014 г. говорится: «В дополнительном образовании детей познавательная активность личности выходит за рамки собственно образовательной среды в сферу самых разнообразных социальных практик. Становясь членами высоко мотивированных детско-взро-

слых образовательных сообществ, дети и подростки получают широкий социальный опыт конструктивного взаимодействия и продуктивной деятельности. В этих условиях дополнительное образование осознается не как подготовка к жизни или освоение основ профессии, а становится сутью основой непрерывного процесса саморазвития и самосовершенствования человека как субъекта культуры и деятельности» [3, с. 3].

Учебный предмет «Музыкальная литература» занимает особое место в курсе обучения теоретических дисциплин в ДМШ, он способствует формированию у обучаемых исторических, стилистических, творчески — индивидуальных представлений в искусстве.

Для удержания интереса учащихся к учебному труду разрабатываются нестандартные формы уроков, найденные в процессе многолетней работы: уроки-соревнования, уроки-игры, уроки-путешествия, уроки — исследования и т. д., применяются новые информационные технологии, без которых невозможен современный урок в школе. Увлеченность детей предметом переросло в желание выйти за рамки урока и разрабатывать свои проекты о жизни и творчестве композиторов, о различных явлениях музыкальной жизни и презентовать свой труд родителям, детям общеобразовательных школ, общественности города. Тем более, что в нашем небольшом провинциальном городке единственная ДМШ №22 является центром музыкально-просветительской и культурной жизни города. Так появилось объединение детей, увлеченных музыкальной литературой, которое стало творческой мастерской «Tutti», охватывающей 13 учащихся с 3 по 7 классы ДМШ.

Подготовить, оформить и представить проект — дело гораздо более долгое, чем выполнить традиционное задание. Как и при реализации любого проекта, сначала выбирается тема и форма представления, ставится цель, распределяются обязанности по сбору информации, составлению оригинального сценария, мультимедийной презентации, подбору музыкальных произведений, распределению ролей в случае театрализации проектного материала. Затем проект надо выполнить, проанализировать и оценить. К участию в проекте привлекаются дети, которые со своими преподавателями по специальным дисциплинам готовят концертные вокальные или инструментальные выступления. По характеру конечного продукта проектной деятельности можно выделить следующие виды проектов: информативно-исследовательские проекты — «Портрет композитора», «Как создавалась опера», «Путешествие в мир музыкальных инструментов»; ролевые проекты — музыкальные спектакли, театрализованные концерты, фестивали; информационные проекты — музы-

кальные стенгазеты, афиши, альбомы; сценарные проекты — музыкальные гостинные, музыкальные вечера, конкурсы.

Сначала в творческой мастерской разрабатывались проекты музыкальных гостинных к юбилейным датам композиторов. Самым ярким событием из этой серии стал 200-летний юбилей со дня рождения М.Глинки «Музыкальный Олимп» в виде игры по типу телепередачи «Умники и умницы» (разработка напечатана в журнале «Музыка в школе» №2, 2004 г.). Музыкальная гостинная «Камертон эпохи» была посвящена творчеству Д.Шостаковича с использованием ИКТ технологий. В честь В.Моцарта был проведен конкурс «Звучит не-стареющий Моцарт» между командами «Поклонники» и «Ценители» творчества австрийского композитора. Имеющийся успех проектов в форме конкурса закрепили проведением мероприятия по принципу телевизионной игры «Своя игра» для учащихся старших классов с отборочным туром, двумя раундами по 18 вопросов и финальным раундом — 6 вопросов. К 215-летию со дня рождения Ф.Шуберта была подготовлена музыкальная гостинная «Интервью с Шубертом» (приложение №1). Наряду с музыкальными гостинными и конкурсами появилась другая форма сценарного проекта как Арт-кафе «Импрессионизм в музыке и живописи» с использованием атрибутов кафе XIX века во Франции, репродукциями художников-импрессионистов, музыкой К.Дебюсси и М.Равеля. Интересным и необычным для детей была реализация ролевых проектов, таких как театрализованное представление «Антонио Вивальди» и «Дело П. И. Чайковского» (приложение №2).

Творческий коллектив мастерской, постоянно обновляясь в связи с выпуском детей из музыкальной школы, в этом году пополнился детьми, обучающимися на вокальном отделении. Они предложили создать новый проект — мини-оперу на сказочный сюжет, взяв за основу музыку П.Чайковского к его 175-летию со дня рождения. Но в ходе подготовки проекта музыкальной основой оперы стала музыка композиторов М.Глинки, А.Даргомыжского, Н.Римского-Корсакова, А.Бородина, П.Чайковского, С.Прокофьева, Э.Грига, В.Моцарта, Л.Бетховена. Вместе придумывали сюжетную линию, выбирали музыку для каждого героя, исходя из его характера и образа, помогали мне в составлении либретто. Репетировали сначала отдельные сцены, арии, дуэты и ансамбли, подбирали тональности к голосам артистов, готовили декорации и костюмы. В итоге поставили двадцати минутную оперу-сказку «Тайна волшебного сундучка» (приложение №3), которая стала лучшей оперой во второй региональной олимпиаде по дисциплинам музыкально-теоретического цикла для учащихся ДМШ и ДШИ Сибирского ре-

гиона «Краски музыки» в г. Кемерово. Посмотреть оперу можно на сайте нашей школы dms22.com

Хочется особо подчеркнуть, что сотрудничество детей и взрослых в творческой мастерской «Tutti» над созданием самостоятельных проектов имеет ряд достоинств: вовлечение в творческую работу детей; развитие познавательных интересов; развитие таких качеств, как самостоятельность, требовательность к себе, ответственность, коммуникабельность, стремление оказать помощь; появляется возможность реализации творческого потенциала ребят; занятость во внеурочное время. В школе создается «мотивирующая образовательная среда, как необходимое условие «социальной ситуации развития» подрастающих поколений», [3, с. 8] обеспечивающая активизацию социальных, интеллектуальных интересов учащихся в свободное время, развитие здоровой, творчески растущей личности, способной на социально значимую практическую деятельность, реализацию добровольческих инициатив. Никто не утверждает, что проектная работа поможет решению всех проблем в обучении, но это реальная возможность для саморазвития и самореализации личности. Мы верим, что проектная музыкальная деятельность и в целом музыкальная культура формирует человека, а человек формирует мир, в котором живет.

Приложение № 1

Музыкальная гостиная «Интервью с Шубертом»

Цель: вызвать интерес детей к творчеству австрийского композитора Ф.Шуберта в увлекательной форме интервью с композитором.

Задачи: способствовать формированию художественного вкуса детей, расширению музыкального кругозора; помочь глубже понимать музыку Шуберта.

На сцене учащимися разыгрывается диалог журналиста с Шубертом.

1. Ведущий: Дорогой Франц! Вы — первый романтик, композитор — лирик охватили все жанры вашего времени. Назовите Ваш любимый жанр?

Шуберт: Конечно, песня! Я сочинил около 600 песен. Когда я учился в Конвикте — это школа-интернат, там готовили придворных певчих, пел в хоре, участвовал в ансамблях — там и полюбил этот жанр.

Ведущий: Благодаря вам, песня впервые стала равной по значению другим жанрам. Впервые в ваших песнях фортепианная партия стала носителем музыкального образа. Давайте послушаем знаменитую песню «Форель».

2. Ведущий: Мы знаем о ваших непростых отношениях с отцом. На чем основывались ваши разногласия с ним?

Шуберт: Учёбу в школе я оставил, вернулся домой, поступил в учительскую семинарию, а затем устроился учителем в школу, где работал мой отец Франц

Теодор Шуберт. Но работать учителем я не любил, в свободное время сочинял музыку, что стало вызывать у отца тревогу. Отец хотел уберечь меня от трудной участи музыканта. Но никакие запреты не могли помешать мне заниматься музыкой, жить только ею и ради нее.

Ведущий: Предлагаю насладиться вашей музыкой (музыка по выбору).

3. Ведущий: Ваши встречи с друзьями вошли в историю как шубертиады. Почему? Шуберт: Во время встреч с друзьями мы читали книги, горячо спорили, критиковали существующие общественные порядки, а часто и просто развлекались: разыгрывали шарады, танцевали. Но иногда на таких встречах я не отходил от фортепиано, тут же сочинял разные танцы. К сожалению, многие из них так и остались незаписанными. Эти музыкальные вечера и стали шубертиадами.

Ведущий: Давайте послушаем два танца, прозвучавших на вечере с друзьями (звучат экосезы Шуберта).

4. Ведущий: А еще какие танцы звучали на шубертиадах? Шуберт: Менуэты. Вот один из них.

5. Ведущий: Кстати, благодаря шубертиадам, стали распространяться ваши песни. Вы первый в истории создали серии песен-монологов, связанных единым сюжетом, например, вокальный цикл «Прекрасная мельничиха».

Шуберт: Мне понравилась лирика поэта Мюллера, повествующая о страстях, страданиях, надеждах и разочарованиях одинокой романтической души. Кстати, в цикле 20 песен и среди них есть замечательная песня «В путь».

Ведущий: У нас есть возможность послушать ее.

6. Ведущий: Как-то вы произнесли такую фразу: «Я сочиняю каждое утро, когда я заканчиваю одну пьесу, я начинаю другую». Неужели это правда? Шуберт: Да я сочиняю быстро. Музыкальные мысли рождаются непрерывно, едва успеваю заносить их на бумагу. А если ее нет под рукой, то пишу на обрывках и клочках. Могу исполнить вальс, мелодия которого пришла мне во сне.

Ведущий: Пожалуйста! (звучит вальс)

7. Ведущий: Прежде чем послушать еще один вальс, хочется задать вам вопрос: «Почему, сочиняя такие замечательные произведения, вы постоянно испытывали материальные трудности?»

Шуберт: Думаю, это связано с моим характером. Надо было организовывать концерты, а я не умею устраивать свои дела, не умею просить, унижаться перед влиятельными лицами. Да, я, нередко испытывал голод, не имел даже фортепиано и сочинял без инструмента. Но материальные трудности не мешали мне любить музыку.

Ведущий: Вашему вниманию предлагаю еще один вальс!

8. Ведущий: А теперь от зрителей вопросы. Ваш любимый композитор?

Ответ: Людвиг ван Бетховен.

Вопрос: Чьи симфонии вы любите слушать?

Ответ: Симфонию № 40 соль минор Моцарта.

Вопрос: Сколько симфоний вы сочинили?

Ответ: Девять

Вопрос: Что означают названия фортепианных пьес — музыкальный момент?

Ответ: В названии скрыта определенная идея. Каждый «Музыкальный момент» это один миг эмоции, настроения, которые простираются от безмятежной лирики до бурных драматических взрывов.

Вопрос: Сколько у вас музыкальных моментов?

Ответ: Шесть

Ведущий: Послушаем самый знаменитый фа-минорный музыкальный момент.

9. Ведущий: Дорогой, Франц! Теперь, обращаясь к гостям в зале, мы узнаем, почему ваша музыка нужна людям XXI века (реплики из зала).

— Я вижу в Шуберте одного из самых больших мелодистов всех времен. Научиться писать хорошую мелодию нельзя. У Шуберта этот дар был от Бога. Исходя из двух-трех нот, он мог написать мелодию.

— Меня потрясает в его песнях необыкновенная связь музыки и слова.

— Я вижу актуальность музыки Шуберта сегодня в ее легкости и свободе, вместе с искренностью и естественной глубиной.

— Шуберт считал себя ниже Бетховена, в то время как внес в музыку нечто новаторское. Мы нуждаемся в его музыке как в пище для наших душ.

Ведущий: Спасибо за откровенный разговор. Ваша музыка нашла путь к сердцам простых людей не только родной Австрии, но и всего мира. Вашей музыке суждено жить века и века, неся утешение и радость людям. Сейчас прозвучит ваша знаменитая «Серенада».

10. Видео-сюжет (Видео-презентацию можно подготовить, пользуясь информационными ресурсами или)

11. Эпилог: *Георгий Свиридов*: «Музыка Шуберта живет не насаждаемая никем, живет в собственной жизнестойкости. Шуберт для меня — настоящий утешитель, как в молитве Святому Духу: утешитель в самом прямом и точном смысле слова. Он, конечно, не мог не чувствовать божественного прикосновения».

Приложение №2

Музыкальная гостиная «Дело композитора П. И. Чайковского»

Цель: создание условия для повышения интереса подростков к творчеству русского композитора П. И. Чайковского

Задачи: стимулировать интерес к музыкальному искусству; способствовать расширению музыкального кругозора; воспитывать культуру общения и культуру поведения в коллективе.

Ведущий: Музыка Чайковского занимает очень большое место в духовной жизни современных людей. Время расставляет все на свои места, и к его знаменательной дате мы обсудим личность и музыку Чайковского. Встать, суд идёт!

Судья: Прошу садиться! Слушается дело о русском композиторе XIX века. На скамье подсудимых Петр Ильич Чайковский. Подсудимый, встаньте! Ваши современники обвиняют вас в измене традициям Глинки, отсутствии русского народного элемента в творчестве и создании собственного стиля композиторского письма. В компетенции суда:

Признать, либо не признать правомерность действий композитора Чайковского по формированию собственного стиля в русской музыкальной культуре и не участия в собраниях кружка «Могучая кучка».

Выявить отличительные особенности музыкального стиля на примере творчества композитора.

Определить уровень композиторской плодотворности.

Вынести приговор, решающий его дальнейшую судьбу в истории русской музыкальной культуры. Защиту подсудимого осуществляет меценат Надежда Филаретовна фон Мекк, обвинение представляет — критик, композитор и представитель «Могучей кучки» Цезарь Антонович Кюи, секретарь суда (фамилия ученицы). Прошу доложить секретаря о готовности.

Секретарь: Проходящие по данному делу свидетели находятся в зале суда. Все аудио и видеоматериалы следствия переданы суду.

Судья: Заседание суда прошу считать открытым. Начнем с допроса потерпевшей стороны. Господа современники, проясните ситуацию и объясните нам, в чем вы обвиняете композитора Петра Чайковского?

Современник: Во второй половине XIX века русская музыкальная культура в основном развивалась в рамках «новой русской школы», она же — Балакиревский кружок, она же — «Могучая кучка», она же — «пятерка» — Балакирев, Кюи, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков. Декларацией кружка стало создание нового национального музыкального искусства на основе «рус-

ского народного элемента». Что происходит: реалистические традиции основоположника русской музыкальной классики Глинки находят многообразное преломление в их творчестве, крестьянскую песню они сохраняют в неприкосновенности с ее ладовыми особенностями. Чайковский же, напротив, народные песни воспринимал в городском варианте, в его мелодику вошла бытующая музыка города — романс и танцы, особенно вальс. Обвиняю Чайковского в измене традициям Глинки.

Судья: Назовите, конкретно, чем отличается музыкальный почерк Чайковского на примере его творчества?

Современник: Он глубоко заглянул в душевный мир простых людей, уделил пристальное внимание чувствам и эмоциям человека.

Судья: Мы можем услышать конкретный пример того, о чем вы говорите? Представьте суду музыкальный пример.

Современник: Звучит «Сладкая грёза» из Детского альбома (произведение по выбору).

Защита: По-нашему мнению, блестяще найдены специфические средства воплощения и формы для выражения подобных чувств.

Обвинение: Банальность, рутинёрство, шаблонные решения, заигрывание с дешевыми вкусами публики. Даже критик, любимец публики Серов вздумал чудить, защищая Чайковского!

Серов (с места): Я не чудил! Я уверен — Чайковский открыл новые горизонты!

Судья: Тише, г-н Серов, вам дадут слово! И последний вопрос потерпевшей стороне. Вы хотите сказать, что композиторская фантазия г-на Чайковского не знает границ, что он заимствовал зарубежные интонации?

Современник: Вы можете сами убедиться, послушав пьесу «Старинная французская песенка» из Детского альбома (произведение по выбору).

Судья: Прошу садиться. Г-н Чайковский, пройдите для допроса.

Защита: Вы позволите, ваша честь! Где простите, готовят такие таланты?

Чайковский: Я родился в небольшом уральском городке Воткинске в дворянской семье. Была жизнь как жизнь: сад, беседка, романсы, музицирование в 4 руки. Была государственная служба после Училища правоведения. Музыкальное образование получил в Петербургской консерватории.

Серов (с места): Заметьте, композиторы «Могучей кучки» не получили профессионального музыкального образования.

Обвинение: Правильно, они опасались заимствования зарубежного образования, вырабатывали свои взгляды и мастерство в дискуссиях и спорах.

Судья: Господа, прошу внимания! Продолжайте, подсудимый.

Чайковский: Было предложение переехать в Москву, где стал сначала преподавателем консерватории с окладом 47 рублей в месяц, а потом и профессором. Нет сомнений, что если бы судьба не толкнула меня в Москву, где я прожил 12 с лишним лет, то не сделал бы всего того, что сделал.

Защита: Ваша честь, вы позволите приобщить к делу список самых известных произведений этого периода жизни? Оперы «Воевода», «Ундина», «Кузнец Вакула», 3 симфонии, 1-ый фортепианный концерт, балет «Лебединое озеро», увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», цикл фортепианных пьес «Времена года».

Судья: Прошу пояснить суду о замысле цикла «Времена года».

Чайковский: В декабре 1875 года издатель Бернар обратился ко мне с предложением написать 12 пьес для ежемесячного журнала «Нувелист». Я с большим удовольствием приступил к работе.

Защита: Ваша честь, позвольте представить доказательство мастерства композитора на примере пьесы «Подснежник». Послушайте музыку апреля, которая похожа на вальс. Мелодия стремится вверх, растет, ширится. Кажется, что ароматный воздух заполняет грудь. Предлагаю закрыть глаза и помечтать под эту чудесную музыку.

Чайковский: Я люблю весну. В пьесе «Май» не рассказывается ни о чем, главное в ней — настроение восхищения, которое вызывают белые ночи. Послушайте.

Судья: Обвинение, у вас есть вопросы к г-ну Чайковскому?

Обвинение: Нет, ваша честь, но в зале находится свидетель по делу Чайковского г-н Стасов. Вы позволите его пригласить?

Судья: Вызывается свидетель Владимир Стасов — критик и идейный вдохновитель «Могучей кучки». Вы подтверждаете, что упомянутый ранее список произведений — дело рук Чайковского?

Стасов: Ваша честь, помимо перечисленного создания, а так же ста пьес для фортепиано г-н Чайковский создал 6 симфоний. Я обвиняю подсудимого за использование практически во всех своих созданиях, начиная с 1877 года, трагических интонаций. Обвиняю за пошлую кантилену, ложную притворную горячность.

Судья: Встаньте, г-н Чайковский. Современники обвиняют Вас в создании нового типа симфонии, которую можно назвать симфонией-драмой и симфонией — трагедией. Вы признаете свою вину?

Чайковский: Признаю!

Современники: (*выкрикивают*) Вы потеряли вкус! Музыка плоская и тривиальная. Ваши симфонии — «вопли горести и отчаяния»!

Защита: Разрешите взять слово, ваша честь? Его симфонии — это отклик на события российской истории: сначала покушение на царя, потом русско-турецкая война и, наконец, царевубийство в 1881 году. Атмосфера очень мрачная в России.

Чайковский: Но это не мешает мне любить ее страстной любовью. Приобщаю к делу 4 симфонию — это исповедь моей души. Финал симфонии с таким смыслом: если ты в себе не находишь радости — ступай в народ, смотри, как он умеет веселиться. Здесь вы услышите всем известную подлинную народную песню (фрагмент симфонии).

Судья: Защита, у вас есть вопросы?

Защита: Позвольте, ваша честь, пригласить свидетеля — композитора и публициста г-на Серова.

Серов: Творческое наследие Чайковского поистине ошеломляюще! Чувствуется непревзойденный талант!

Судья: О каком таланте идет речь?

Серов: Все свое творчество Чайковский посвятил человеку, его любви к Родине и русской природе, его стремлениям к счастью. В его музыке — вся жизнь человека, с ее радостью, скорбью, надеждами и борьбой. О чем бы ни говорил Чайковский — он всегда правдив и искренен. Он — певец красоты. Его музыка любима не только в России. Он первый русский композитор, которого увидела и полюбила Америка. Музыка Чайковского способна дарить счастье!

Судья: Я попрошу защиту прокомментировать ответ конкретно на фактах.

Защита: Ваша честь, помимо создания 6 симфоний г-н Чайковский сочинил 100 романсов и песен. Одна из них «Мой Лизочек» (произведение по выбору).

Судья: Еще имеются доказательства мелодичности и напевности музыкального языка г-на Чайковского?

Защита: Да, ваша честь. Предлагаем суду романс «Легенда» (произведение по выбору).

Судья: Обвинение, у вас есть вопросы к свидетелю?

Обвинение: Да. Не кажется ли вам, г-н Серов, что красота мелодий Чайковского это не что иное, как подражание Моцарту?

Серов: Моцарт — любимый композитор Чайковского, но, ни одну ноту у него не заимствовал.

Обвинение: В ходе следствия выявились такие факты: опера стала ведущим жанром творчества Чайковского. С чем связан выбор сюжетов его 10 опер?

Серов: Подсудимый выбирал сюжеты, соответствующие своему музыкальному языку, в котором преобладал любовный драматический мотив, а не историческая драма.

Обвинение: А что он сделал с музыкой в своих трех балетах? Ведь раньше музыка подчинялась хореографии.

Чайковский: Разрешите ответить? Мои реформаторские стремления проявились в том, что музыка в балете стала равноправной участницей спектакля. Балет — это та же симфония, основанная на сквозном тематическом развитии. Прокладывая собственную дорогу в этом жанре, я всё же продолжил традиции Глинки, включив в действие национальные жанровые танцы и сюиты.

Судья: Г-н, Серов, вы можете это подтвердить фактами?

Серов: Предлагаю посмотреть арабский танец из балета «Щелкунчик», поставленный в Мариинском театре.

Судья: Спасибо, свидетель, садитесь. Обвинение, что вы хотите добавить?

Обвинение: Мы вызываем современника нынешнего поколения, фаната рок — музыки.

Современник 2: Мы живем в век атома, электроники и компьютеров. Рок — музыка и рэп — вот, что нам надо! А Чайковский — это же XIX век, он не в моде. Зачем его слушать? Подавай нам хлеба, зрелищ, масскультуру.

Защита: Обращаясь к новому поколению, напомним слова Ф.Листа: «Есть музыка, которая сама идет к нам, и другая, которая требует, чтобы мы к ней шли». Не пройдите мимо великой музыки! В какофонии мира не потеряйте свое «я». Мода — это что-то постоянно меняющееся, а великая музыка, просеянная через сито времени, всегда современна. Музыку Чайковского мы можем услышать в современной обработке на синтезаторе.

Судья: Г-н Чайковский, вам предоставляется последнее слово.

Чайковский: Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличилось число людей, любящих её, находящих в ней утешение и подпору.

Судья: Заслушав обе стороны, для вынесения приговора прошу всех встать. Приговор: Внимательно изучив обстоятельства дела, рассмотрев представленные доказательства и заслушав показания свидетелей, суд приговорил:

1. Г-на Чайковского Петра Ильича признать виновным в создании собственного стиля в русской музыкальной культуре. По характеру дарования признать его лириком и драматургом — психологом, великим композитором — мелодистом.

2. Постановить, что традиции Глинки нашли свое продолжение не только у композиторов Могучей кучки, но и в творчестве Чайковского.

3. Высоко оценить музыку г-на Чайковского и рекомендовать современникам слушать её, исполнять и делиться своими впечатлениями.

Судья: Завершит наше заседание хор из оперы «Евгений Онегин».

Приложение №3

Мини-опера «Тайна волшебного сундучка»

Краткое содержание. Действие происходит в сказочной стране. Жизнь в этой стране течет мирно и спокойно, воплощаются мечты народа о справедливой и прекрасной жизни. А тайна такого жизненного порядка хранится в волшебном сундучке.

1 картина. Баян-сказитель повествует о гармонии и согласии в стране. Люди веселятся, поют песни. Слуга злого Нелюдима забирает волшебный сундучок, тем самым нарушив покой и благополучие жителей страны. Лель и Купава находят ключ от сундучка и с ним отправляются к Нелюдиму.

2 картина. Владения злого Нелюдима. Невольницы развлекают его песнями и танцами. Слуга вносит волшебный сундучок. Нелюдим доволен, в его руках тайна жизненной силы, которая объединяет людей, теперь он может властвовать над ними. Но ключ потерян, слуга взят под стражу.

3 картина. Лесная поляна. Лель и Купава любят красоту природы. Лесная Фея дарит им волшебный платок.

4 картина. Владения Нелюдима. Появляются Лель и Купава, решительно требуя вернуть им добродетели. Хитрый Нелюдим предлагает Лелю взглянуть в свое зеркало и тот ... «каменеет». Ключ от сундучка в руках Нелюдима. С помощью волшебного платка Купава усыпляет Нелюдима, расколдовывает зеркало и вместе с Лелем открывает сундучок. Жители страны воспевают добродетели!

Либретто

Действующие лица: Баян, Лель, Купава, Жительница, Нелюдим, Жители царства, Невольницы, Слуги Нелюдима, Лесная Фея.

1 картина. Баян (М. Глинка «Песня Баяна» из оперы «Руслан и Людмила»)

Давным-давно среди людей царили радость и согласие,

Гармония и мир, и счастье... Там речи были благозвучны

И мысли светлы и певучи. А тайна жизни безмятежной хранилась в этом сундучке.

Хор жителей: Живем мы в мире и добре, а тайна в нашем сундучке.

Хор жителей: (П. Чайковский «Уж, как по мосту-мосточку» из оперы «Евгений Онегин»)

1. Уж как по мосту, мосточку, По калиновым досочкам.
Вай-ну, вай-ну, вай-ну, вай-ну, По калиновым досочкам.
2. Тут и шёл прошёл детина, Словно ягода-малина.
Вай-ну, вай-ну, вай-ну, вай-ну, Словно ягода-малина.
3. На плечах несёт дубинку, Подолой несёт волынку.
Вай-ну, вай-ну, вай-ну, вай-ну, Подолой несёт волынку.

(Слуга Нелюдима забирает сундучок под музыку С.Прокофьева «Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта»).

Жительница: (Э.Григ «Песня Сольвейг»)

Пришла к нам беда, всюду боль и суета, всюду боль и суета.

Завяли все цветы, где вы, светлые мечты? Где вы, светлые мечты?

Но станет ярче солнце, мне сердце говорит, мне сердце говорит.

И тайна к нам вернется, как прежде будем жить. Как прежде будем жить.

(А.Даргомыжский «Речитатив Ольги» из оперы «Русалка»).

Купава — Какая бедная все плачет и грустит.

Лель — Смотри, какой-то ключ лежит.

Купава — Кто потерял?

Жительница: — Что ж делать? Ключ от тайны сундучка. Злой Нелюдим, уж он не насидится, не пьет, не ест — пока не разозлится. Украл он нашу тайну и мечты.

Жители (хором): Не надо нам соседей навещать. Не будем мы друг другу помогать. И ссоры будут нами управлять. И страх, и гнев, и месть, и боль огнем сжигают кровь.

Лель: Как думаешь, нам надо разгадать их жизни тайну?

Купава: (обращается к жительнице) Полно, полно, не грусти!

Жительница: Мы раньше жили в мире и согласье. А Нелюдим, уж он, коварный, завидовал, разрушил всё.

Купава: Ну, полно, чем нам сидеть и горевать, мы лучше с песенкой его пойдем искать

Лель исполняет 1 куплет «Третья песня Леля» Н.Римского-Корсакова из оперы «Снегурочка».

2 картина — Владения Нелюдима

(Н.Римский-Корсаков тема Шахриара из симфонической сюиты «Шахеразада»)

(Нелюдим важно сидит, жестом показывает слуге пригласить невольниц)

Хор невольниц исполняет «Улетай на крыльях» А.Бородина из оперы «Князь Игорь».

(в конце входит слуга с сундучком)

Нелюдим (М.Глинка «Рондо Фарлафа» из оперы «Руслан и Людмила»)

О, радость! Я знал, я чувствовал заранее, что буду управлять людьми. Вот это счастье!

Близок уж час торжества моего, уничтожу я тайну людского спасения.

Ты поскорей открывай сундучок, пусть они будут ждать моего повеления!

Соперников нет, буду я властелином. Ты ключ дорогой доставай поскорей.

Ни вопли, ни слезы, ничто не поможет! Смиритесь пред властью великой моей.

Близок уж час торжества моего, уничтожу я тайну людского спасения.

Ты поскорей открывай сундучок, пусть они будут ждать моего повеления!

Слуга Нелюдима: (В. Моцарт «Ария Барбарины» из оперы «Свадьба Фигаро»)

Уронил я, потерял я, где теперь мне ключ найти, где теперь его найти!

Не найти мне (2раза). Уронил я, потерял я, не найти его теперь. Не найти мне.

Ах, уронил я, потерял я, где же, где его найти. Что-то мне скажет Нелюдим. Как же мне быть. Что делать мне?

Нелюдим в ярости жестом показывает взять слугу под стражу (тема Шахриара).

3 картина происходит в лесу.

(П.Чайковский Речитатив Ленского из оперы «Евгений Онегин»).

Лель: Куда, куда нас привела дорога?

Купава: Давай присядем, отдохнем.

Лель и Купава поют «Дуэт Лизы и Полины» из оперы «Пиковая дама» П. Чайковского (на фоне Лесная Фея танцует, незаметно кладет волшебный платок).

Лель: Какой платок волшебный нам достался.

Купава: Пусть он поможет нам в пути.

Лель исполняет второй куплет «Третья песня Леля» Н.Римского-Корсакова из оперы «Снегурочка».

4 картина — Владения Нелюдима.

Нелюдим один ходит по сцене (тема Шахриара), (звучит проигрыш 3 песни Леля).

Входят Лель и Купава (А. Бородин «Ария Игоря» из оперы «Князь Игорь»).

Лель: О, дай же людям, ты, свободу, ты наши добродетели отдай.

Ведь ты несешь раздор и смуту. Мы защитим родимый край!

Нелюдим: (Тема Шахриара): Нет! Вы в зеркало посмотрите!

Звучит вступление «5 симфония» Л.Бетховена.

Купава (Гл. тема 1 части «5 симфонии» Л.Бетховена): Это подвох, тебя прошу, ему не верь. Какой обман, какая ложь, пойдем скорей. Это обман, поверь, давай уйдем скорей.

Лель: Я не боюсь его (смотрит в зеркало и замирает).

Нелюдим: Ха-ха-ха-ха (забирает ключ из рук).

(Н.Римский-Корсаков «Сон по бережку ходил» из оперы «Садко»).

Купава: (убаюкивает платком) Сон по бережку ходил, дрема по лугу. А и сон искал дрему, дрему спрашивал: «Что ж ты, грозный Нелюдим, одинокий Нелюдим?» Баю-бай... Нелюдим спит сладким сном, забывает обо всем. Надо зеркало закрыть, сундучок освободить, добродетели открыть, чтобы людям в мире жить. Баю-бай...

(Нелюдим засыпает, Лель отмирает).

Купава и Лель забирают ключ у Нелюдима, открывают сундучок и слова добродетели поочередно передаются, выходящим на сцену героям: Любовь, Вера, Мир, Добро, Надежда, Милосердие, Совесть, Радость, Мудрость.

(Н.Римский-Корсаков хор «Свет и сила, бог Ярило» из оперы «Снегурочка»).

Лель, потом Купава: Пусть всегда будут с нами вечно Мир, Добро, Надежда, Совесть и Любовь, да и Радость!

Хор: Даруй, бог, мира, душевной силы. Да сбудутся мечты, Больше веры и любви!

Литература:

1. <https://ru.wikipedia.org/>
2. <http://musike.ru/sitemap/>
3. <http://www.c-cafe.ru/days/bio/000286.php>
4. Шуберт, Ф.: серия №45 («Ф. Шуберт») — «Encyclopedia channel», 2006—2009
5. Бычков, В. И. Метод проектов в современной школе. — М., 2000.
6. Васильев, В. Проектно-исследовательская технология: развитие мотивации. — Народное образование. — М.: №9, 2000. — с. 177—180.

7. Концепция развития дополнительного образования детей / Распоряжение
8. Правительства РФ от 4 сентября 2014 г. № 1726-р.
9. Лифановский, Б. И. Интернет для музыканта / Б. И. Лифановский. — М.: Классика-XXI, 2006. — 216 с.
10. Новикова, Т. Д. Проектные технологии на уроках и во внеучебной деятельности — Народное образование №8—9, 2000. — с. 157.
11. Пахомова, Н. Ю. Учебные проекты: методология поиска. / Учитель № 1, 2000. — с. 41—45 с.
12. Сергеев, И. С. Как организовать проектную деятельность учащихся / — М.: АРКТИ, 2008. — 80 с. (Метод. библиотека).
13. Школяр, В.А., Критская Е. Д.. Музыкальное образование в школе: Учеб. Пособие для студентов муз. факультета высших и средних пед. учебных заведений / Л. В. Школяр. — М.: Издательский центр «Академия», 2001. — 232 с.

Методологические инновации в культурологическом исследовании (На примере концепта Г. Д. Гачева «Космософия»)

Шаваева Марина Олиевна, кандидат философских наук,
доцент, зав. кафедрой
Северо-Кавказский государственный институт искусств
(г. Нальчик, Кабардино-Балкарская Республика)

Как и любое поле исследования, культура имеет достаточно широкий спектр приоритетных направлений, методов анализа, механизмов сбора материалов и жанров сравнения и описания результатов.

Каждый исследователь (социолог, философ, этнограф) рассматривает культуру сквозь призму своего основного метода, руководимый предметно-научными целями, подчас вырабатывая принципиально новаторский подход, пользуясь авторскими категориями, особым жанрово-стилистическим методом.

Примером особого методологического подхода и стилистической инновации могут служить труды Аристотеля «Этика», Спинозы «О силе аффектов», Э. Роттердамского «О глупости», Ф. Ницше «Будущее одной иллюзии», И.

Хейзинга «Человек играющий», Н. Я. Данилевского «Россия и Европа», В. И. Вернадского «Этногенез и биосфера Земли» и др.

Одним из ярчайших и самобытных исследователей культуры в современной России является Г. Д. Гачев. Его самобытная «научно-художественная» картина мира, специфическое мировосприятие и особый философски способ познания обозначили основной вектор развития современной культуры.

В своем культурологическом анализе подробно рассматривает специфику построения национального образа мира, применяя особую метафоричность сравнений и аналогии.

В рамках своего метода, Г. Д. Гачев создал авторский стиль научного повествования — «метафорически-образный», который заключается в том, что в тексте даются размышления об объективном предмете через призму личного отношения самого автора и множества примеров из собственной жизни.

Для трудов Г. Д. Гачева характерно множество свободных ассоциации, что провоцирует его читателя на самостоятельные рассуждения, но делает тексты менее строгими в научном понимании этого слова: «Текстура моих национальных космосов сплошь состоит из таких толкований вещей, как идей. Например, юрта-это жизнь в животном, изба-в дереве, сакля-в камне, и вот модели мира кочевника, земледельца, горца! А упоение вальса — в том, что вращение и вокруг оси, и по орбите — как у Земли: ей мы в этом танце уподобляемся...» [5, с. 24].

По собственному определению автора, его труды написаны в «научно-художественном» жанре, а основной единицей изучения является «жизнемысль». Он пишет по поводу жанра своих трудов следующее: «Возьмите любой толстый журнал и увидите в нем разделы: «проза», «поэзия», «критика», «публицистика», «культура», «искусство», «наука», «юмор и сатира» и проч. Смешайте все — и получите мой жанр» [5, с. 28]

По аналогии с тем, как в экспериментальной науке учитывается Прибор, так в теоретическом мышлении важен Человек-исследователь, с особым складом души. Именно исходя из этого возникает жанр Г. Д. Гачева, именуемый им жанром «жизнемысли». Своим методом и жанром автор подчеркивает научный азарт и особый исследовательский «вкус».

Примером «жизнемысли может служить следующее размышление автора: «вчера, когда надвигалось время тамаса (сумерек), душа начала испытывать бесприютность, спасся я принявшись домашние дела делать. И понял я то, что это есть модель Англии: в ее космосе тумана развивалась техника, именно

здесь суждено задвигаться рукам под лампой ума; своего солнца на столе-торшере головы». [2, с. 21]

Г. Д. Гачевым выработана фундаментальная конструкция ключей к пониманию культуры: Космо-Психо-Логос. Данная триада расшифровывается: тип местной природы, характер человека и национальный ум.

В основу методологии культуры положен концепт «Космософия», посредством которой Г. Д. Гачев исследует те идеи и цели, которыми наделяет Природа человека, в силу своего географического местоположения.

«Ибо народ-горец имеет иные ориентиры, чем народ-мореход или степняк-кочевник. Горы, море, степь, лес predisполагают к особому рода построениям в мировоззрении и даже логике» [2; с. 34]

Каждый народ видит Единое устройство Бытия в особом эмоционально-интеллектуальном восприятии, которое Геннадий Дмитриевич обозначает «национальным образом мира». Согласно метафоре автора, национальный образ мира — «это сны народов о Едином».

Показательно в данном контексте следующее определение «национальный образ мира есть диктант национальной Природы в Культуре» [2, с. 16]

Особым «космософским» приемом является выделение и анализ феномена «сравнивания». Именно процесс «сравнивания» или уравнивания, лежит в основе кристаллизации национальной идентичности, национального самосознания. В этом контексте автором указывается, что национальное самосознание неотделимо от работы познания других народов.

Метод «Космософии» и жанр «жизнемысли» выигрывает в содержании исследования. Посредством данных новаторских механизмов познания исследователь показывает, а не доказывает, представив возможность читателю иметь собственный вектор восприятия.

Сквозь призму своего метода Г. Д. Гачев дает собственное широкое понимание Природы, указывая, что природа-это не географическая среда, не климат и ландшафт, а процесс, инструмент, источник и «первооснова» культуры.

В ходе культурфилософского анализа Г. Д. Гачевым определяется антиномия национального и исторического. Посредством метода «Космософии» им выведена следующая формула: История=Реализация потенции национального Космоса+Социум народа.

В этом контексте становится применим термин Аристотеля «энтелехия» (целевая причина, целенаправленность, суть). Энтелехия Г. Д. Гачева не сравнивать философию Канта, Декарта и Аристотеля, а целостность бытия одного народа сравниваться с подобной целостностью другого. Данная целостность

обозначается понятием «Космо-Психо-Логос», как единство местной природы, национального характера и духа (языка и логики).

Таким образом, размываются привычные рубрики и рассматриваются не поэзия с поэзией разных народов, а различные явления культуры: «Так круги Данте аукаются в уровнях Ферми; немецкое блюдо «шницель» (резать, кром-сать) откликается в представлении германских ученых о дискретности вещества (квант Планка)» [2, с. 27].

Как и многие исследователи Гачев обращается к осмыслению различий между цивилизацией и культурой. Цивилизация, в рамках космофического осмысления определяется как универсальный механизм, культура же понимается как специфический натуральный живой организм.

Основой новаторского стиля Г. Д. Гачева является собственный метаязык, в качестве такового принимается древний натурфилософский язык четырех стихий: «Земля», «Воздух», «Вода», «Огонь».

Сам акт наложения древнего языка 4-х стихий сквозь призму тысячелетий на современность образует фундаментальное метафорическое поле, с которого посредством «имагинативной дедукции (воображения) снимается богатый урожай образов и ассоциаций» [2; с. 17]

Особое место в трудах Г. Д. Гачева занимает фонетика четырех стихий. Так, естественные национальные языки трактуются как голоса местной природы в человеке. Так, рот человека определяется естественным резонатором, микрокосм по Космосу. И посредством космофической автор выводит следующую схему-метафору: небо человека-небо, язык-человек (стихия Огня), губы-мягкое, влажное, стихия Воды, зубы-кость, твердь, горы, стихия земли, дыхание-воздух. По определению Гачева, именно во рту совершается таинство перетекания Космоса в Логос.

«В фонетике каждого языка имеется портативный Космос в миниатюре... чтобы постичь менталитет надо вслушиваться в язык» [2. с. 18]

В продолжении анализа элементов культуры, Г. Д. Гачев обращается к анализу феномена Мирового Древа, приводятся примеры различного понимания и семиотики Древа в культуре различных стран.

«В Германии это *stammbaum* — «родословное древо», где ствол, ось, сучья читаются как Дом, а человек в культуре здесь Строитель. В польской культуре в модели Древа главенствует листва, в российской трактовке выделяется не единичное древо, а лес». [2, с. 22]

Называя себя «странствующим детективом мысли» или космографом, Г. Д. Гачев основывается на принципе «совместного мышления», при ко-

тором соблюдается античный принцип философской беседы так, что собеседников было не менее числа грации (3-х) и не более числа муз (9-ти). Беседы предпочитал фиксировать не сразу, а восстанавливать постфактум. О данном методе писал еще Сократ: «...Ради развлечения он засеет сады письменности и станет писать: ведь он, когда пишет, накапливает запас воспоминаний для себя самого на то время, когда наступит возраст забвения, да и для всякого, кто пойдет по тем же следам, к тому же он сможет полюбоваться их нежными ростками» [6, с. 248].

Определяя культуру как особый Космос, Г. Д. Гачев указывал, что правильнее ее исследование начинать не со сложнейших пластов как поэзия, где необходимо знать язык, а с этнографического уровня: быта, дома, одежды, пищи. Особо выделял исследование «национальных болезней», как типичных для данного Космоса аномалии.

В контексте анализа этнографического уровня культуры, посредством антропологических метафор, данный исследователь представляет тенденцию развития жилища, указывая, что Пещера как Рот Земли есть первое жилище: «Пещерные люди — в пазухе Земли, как детеныш кенгуру в сумке»... Определяет человеческую историю с момента, когда человек выходит из пещер и поселяется на открытом пространстве.

Само Жилище Г. Д. Гачев также рассматривает как особый Космос, приводя примеры национального своеобразия в совместных рассуждениях со студентами международных вузов.

Национальная пища, сквозь призму космософии Гачева, также понимается как «сгусток национального мироздания». Так, в одной из бесед со студентами подробно рассматривается соотношение мужского и женского в растительной пище, влияние вида пищи (растительного и животного) на черты характера народа, анализируется тип обработки пищи Стихиями: «Всякая варка, жаренье, печенье есть Воздаяние, жертвоприношение» [2, с. 42]

Из его рефлексии относительно взаимосвязи человека и потребности в каком-либо типе пищи вытекает следующий, достаточно широкий смысловой вывод: для Развития необходимо притяжение многих частиц сходного полярного. Под процессом Развития понимается изменение и самоукрепление и затем новое самопорождение в ходе отталкивания.

Метод космософии проецируется и на взаимообусловленность религиозных праздников и пищи; здесь структурируется зона культуры, где телесное (пища) переходит и соединяется с духовным, переходя в Смысл. (Обряд причастия через преломление хлеба и питье красного вина). «Недаром те или иные блюда

в определенное время именно предписываются обычаем и религиозно закрепляются...это предписание крепить и содержать в чистоте свои ген, этнос. [2, с. 55]

Особое философское осмысление наталкивает Г. Д. Гачева на мысль о том, что система хозяйствования (кочевники, земледельцы) влияет на систему обработки пищи: так, по аналогии земледелец, привыкший пахать (измельчать) землю, автоматически привносит данное действие и на еду, способ ее обработки. В результате способ обработки и подготовки продуктов включен по своей природе в национальный Космос.

Космософия Г. Д. Гачева выходит далеко за пределы статичного пространства (Дом) национального Космоса, рассматривая тело человека в движении, трактуя движение человека, как мысль о мире (позы индийских йогов). Обращается к метафизике Танца, выделяя танец пространства и танец помещения. Особое, национальное отношение к пространству отмечается в национальных видах спорта и игр.

Сквозь призму соотнесения с четырьмя стихиями рассматривается и природа звука и музыкальных инструментов: «Огонь, как стихия, представлен в медных металлических инструментах; их нельзя произвести без огня, плавки металла, они испускают и блестящий звук — как луч света ослепляющий» [2, с. 92]

В рамках своего метода Геннадий Дмитриевич Гачев анализирует как основные пласты национальной культуры, так и объекты и явления, до него остававшиеся философски не переработанными. Концептом «Космософия» обозначается целая лаборатория полевых исследований ученого, философская мысль подкреплена методом сравнительного анализа, аналогии разнородных элементов культуры, результатами философских бесед и «живых дневников». Особая стилистика и жанр исследования, безусловно делает творчество Г. Д. Гачева примером методологической инновации в исследовании культуры, оживляет и делает самобытной философскую мысль, актуализирует результат, но дает право делать собственные выводы, делая каждого соучастником интереснейшего осмысления культурогенеза.

Литература:

1. Г. Д. Гачев Наука и национальная культура. Гуманитарный комментарий к естествознанию, Изд. Ростовского университета, 1992.
2. Г. Д. Гачев Национальные образы мира. М.: Советский писатель, 1988.

3. Г. Д. Гачев Русская Дума. Портреты русских мыслителей, М.: Новости, 1981.
4. Г. Д. Гачев Образы Индии. Опыт экзистенциальной культурологии, М: Наука, 1993.
5. Г. Д. Гачев Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр, М.: Просвещение, 1968.
6. Платон. Избранные диалоги. М:Худ.литература.1965.

5. БИБЛИОТЕЧНОЕ ДЕЛО

Применение электронных учебников на уроках библиотекведения

Воронина Анна Александровна, преподаватель
Астраханский колледж культуры и искусств

***Ключевые слова:** библиотекведение, методика преподавания, компьютерные технологии, электронный учебник.*

История Астраханского колледжа культуры и искусств начинается с образования в Астрахани в 1936 году библиотечного техникума. Два года назад специальность «Библиотекведение» была преобразована в «Библиотечно-информационная деятельность». Будущие библиотекари новой формации получают как гуманитарную, так и технико-информационную подготовку. В рамках первой студенты изучают теорию и историю литературы, методологию библиотечной деятельности, особенности систематизации книг, учатся составлять каталоги в соответствии с разными целями. В рамках второй изучают базы данных, информационные системы и специальные программы, методологию составления электронных библиотек.

Появление новых дисциплин побуждает преподавателей к применению новых технологий проведения уроков и в традиционных предметах, например:

- создание электронных книг, учебников-навигаторов, компьютерных справочников;
- создание заочных экскурсий, документальных фильмов (можно использовать видеофильмы — исторические справки о различных исторических личностях, рассказы о произведениях искусства).

Зачастую реализация на практике этих форм не требует специальных, профессиональных навыков и знаний в информатике, и вполне осуществимы обычными пользователями персонального компьютера.

Исследования показывают, что применение компьютерных технологий в обучении позволяет повысить не только интерес к будущей специальности, но и успеваемость по данной дисциплине. Большинство студентов воспринимают лучше информацию зрительно, тем более, если она качественно оформлена. Электронные учебники дают возможность каждому студенту независимо от уровня подготовки активно участвовать в процессе образования, делать свой процесс обучения индивидуальным, осуществлять самоконтроль. Студенты начинают получать удовольствие от самого процесса учения.

Электронный учебник может соединять в себе текстовую, графическую, цифровую, речевую, музыкальную, видео-, фото- и другую информацию, а также может быть воплощен на любом носителе, магнитная лента, диск, флешка.

Существуют устоявшиеся формы электронных учебников, точнее, конструктивных элементов, из которых может быть построен учебник. Это тест, энциклопедия, задачник.

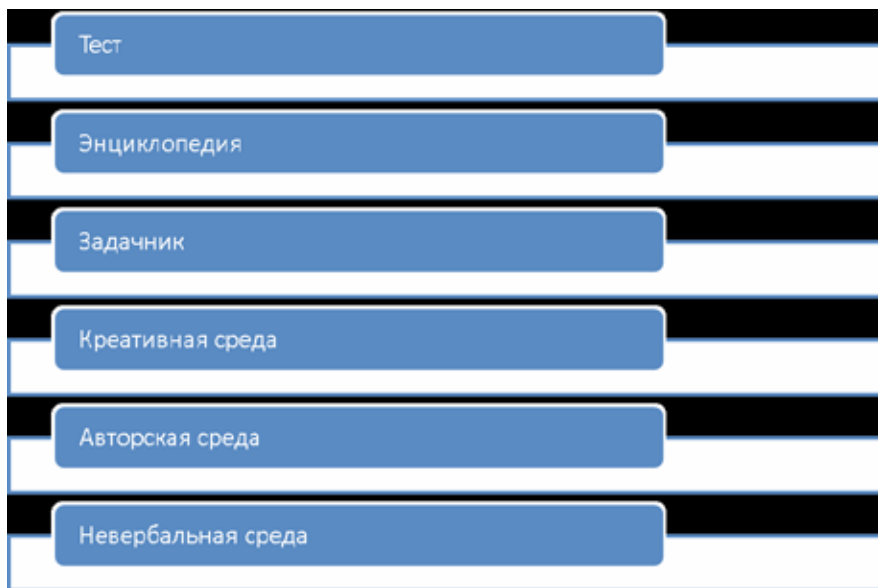


Рис. 1. Конструктивные элементы электронного учебника

Наглядность обучения при использовании компьютерных программ имеет некоторые преимущества перед обучением с использованием традиционных учебников.

Самые простые форматы электронных учебников могут быть представлены с помощью офисных программ, например, пакета Microsoft Office (Word, PowerPoint). С помощью этих программ можно легко и быстро подготовить качественное электронное учебное пособие со встроенной системой самоконтроля.

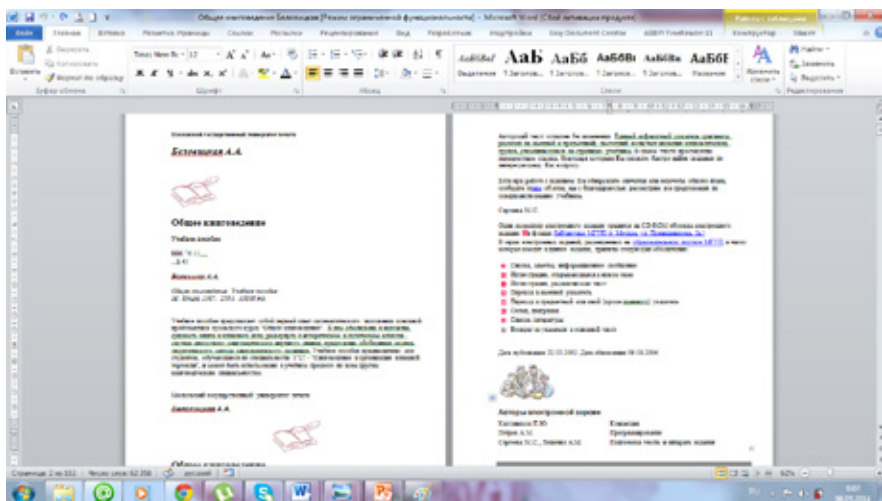


Рис. 2. Электронный учебник в программе Microsoft Word (*.doc)

Также можно использовать зарекомендовавший себя формат.PDF электронных документов от компании с мировым именем Adobe Systems. Для чтения электронных учебников в этом формате применяется свободно распространяемая программа Acrobat Reader. Многие миллионы электронных документов в мире выполнены именно в формате.PDF.

Многие электронные учебники, имеют основу — программу Flash MX, представляющую мощную систему для создания анимационных файлов для Web. Так как будущее за дистанционным образованием, то изучение и применение этой программы не случайно.

Программа 3DMAX привлекает тем, что в ней можно по настоящему почувствовать себя создателем целого фильма, выступать и в роли режиссера, оператора, композитора, всех тех, кто создает фильм. Конечно, этот процесс занимает много времени, но если нравится, то оно пролетает незаметно.

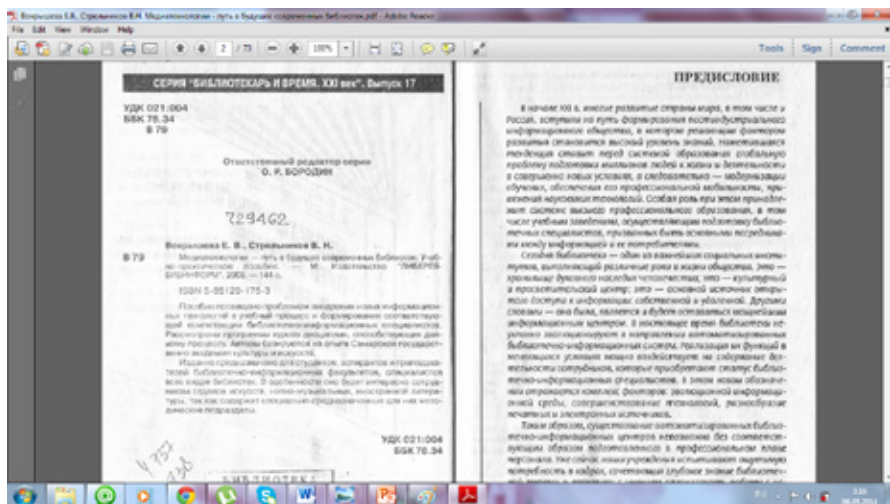


Рис. 3. Электронный учебник в программе Acrobat (*.pdf)

В настоящее время существует много свободно распространяющихся программ-оболочек, с помощью которых можно создать наглядный, красочный и интересный для студентов электронный учебник.

Подводя итоги, можно ответить на важные вопросы: кому и зачем нужен электронный учебник?

Для самостоятельной работы учащихся:

- облегчает понимание изучаемого материала за счет иных, нежели в печатной учебной литературе, способов подачи материала;

На практических занятиях:

- позволяет преподавателю проводить занятие в форме самостоятельной работы за компьютерами, оставляя за собой роль руководителя и консультанта;

- позволяет выносить на лекции и практические занятия материал по собственному усмотрению, возможно, меньший по объему, но наиболее существ-

венный по содержанию, оставляя для самостоятельной работы с электронным учебником то, что оказалось вне рамок аудиторных занятий.

Как показывает анализ, большинство студентов уже на ранних стадиях учебы прекрасно осознают необходимость применения компьютера в своей профессиональной деятельности. Эффект познания усиливается, если учебные задачи, решаемые в рамках информационных технологий обучения, связаны с практической деятельностью будущего специалиста или представляют интерес в его сегодняшней учебной работе.

6. МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО

К вопросу о состоянии материально-технической базы районных краеведческих музеев в годы «хрущевской оттепели» (1953–1964 гг.) (на материалах Череповецкого краеведческого музея Вологодской области)

Гончаренко Дмитрий Викторович, аспирант
Череповецкий государственный университет (Вологодская обл.)

Процесс демократизации советского общества, начавшийся после XX съезда КПСС, породил у многих музейных работников надежды на решение застарелых музейных проблем и в первую очередь на улучшение материально-технической базы музеев страны. На межобластном семинаре, организованном Министерством культуры РСФСР в сентябре 1956 года в г. Горьком, много говорилось о запущенности музейного дела в стране, о том, что срочно необходимо решать вопросы материально-технического обеспечения музеев, кадровые проблемы и вопросы финансирования музейного дела. Однако за годы «хрущевской оттепели» в этом отношении мало, что изменилось. Музеи по-прежнему рассматривались партийно-государственными органами как учреждения, предназначенные для выполнения сугубо идеологических задач, при минимальных затратах на их содержание [1, с. 249–250]. Как и вся культура в целом, музейное дело в стране продолжало финансироваться по остаточному принципу.

В начале 50-х годов XX века Череповецкий краеведческий музей занимал два небольших каменных здания. В первом из них, построенном в 1928 году и расположенном по адресу пр. Луначарского д.41, находилась экспозиция отдела природы, часть отдела дореволюционного прошлого, отдел истории советского периода, часть фондовых собраний и музейная канцелярия. Второе каменное здание по адресу пр. Луначарского д.39 было построено в 1895 году и нуждалось в капитальном ремонте. В нем располагался художественный отдел музея, столярная мастерская и мастерская по производству наглядных пособий.

Кроме двух основных зданий музей был вынужден арендовать с мая 1951 года у Жилуправления помещение на нижнем этаже жилого дома по адресу ул. Ленина д.17, где разместились основные фонды музея и библиотека. В 1953 году в Городском парке культуры и отдыха музейными работниками был построен деревянный павильон, общей площадью 150 кв.м, который использовался для организации временных выставок [2].

С целью расширения объемов массовой работы в Череповецком краеведческом музее в 40–50 годы XX века был создан ряд новых структурных подразделений. В 1947 году появилась мастерская наглядных пособий, в которой изготавливались плакаты, картины, рисунки для оформления постоянных экспозиций и временных выставок. В этом же году при музее был разбит ботанический участок, основной целью которого было распространение идей И. В. Мичурина. В 1956 году в музее появилась собственная фотолaborатория, а 1 февраля 1958 года при художественном отделе музея начала свою работу студия [3]. Кроме того, у музея имелась собственная столярная мастерская, в которой изготавливались витрины, шкафы, стенды и другое необходимое музейное оборудование [4].

Общая площадь всех музейных помещений составляла к началу 1954 года 1023 кв.м в том числе под экспозиционные площади использовалось 752 кв.м [5]. Такая площадь никак не соответствовала быстрым темпам роста фондовых собраний музея и объемам массовой работы проводимой его сотрудниками. Поэтому руководством музея, начиная с 1949 года, перед городскими властями неоднократно ставился вопрос о расширении экспозиционной площади путем строительства нового музейного здания [6].

В связи с отсутствием свободных площадей сотрудники музея в середине 50-х годов не могли развернуть полноценный экспозиционный отдел по истории дореволюционного периода и расширить отдел истории советского периода. Большой проблемой являлось отсутствие рабочих комнат в стенах музея для проведения научных работ.

Не одно из музейных помещений не было оборудовано паровым отоплением, в результате чего зимой температура в музейных залах опускалась порой до +2 — +3 градусов, что, конечно же, отражалось на работе музея и состоянии хранимых в нем экспонатов [7].

На стесненность и неудовлетворительное состояние музейных помещений обращали внимание не только работники музея, но и многие посетители. Так, группа строителей приехавших из Москвы и Ленинграда, оставила в музейной книге отзывов отзыв следующего содержания: «Считаем нужным обратить

внимание Горкома КПСС и Горисполкома на крайнюю стесненность помещений музея и необходимость ремонта в залах, где хранятся ценные музейные экспонаты» [8].

В 1957 году в преддверии празднования 40-летия победы Великой Октябрьской Социалистической Революции городские власти, наконец, услышали просьбы музейных работников и предоставили в распоряжение музея новое помещение на первом этаже здания по адресу ул. Ленина д.90, в котором разместился художественный отдел [9]. Однако при строительстве указанное помещение задумывалось как магазин, в результате чего местные торговые организации на протяжении целого ряда лет создавали художественному отделу ненормальные условия для работы и грозили его выселением [10].

Музейные фонды в рассматриваемый период размещались в трех каменных зданиях находящихся в разных частях города, что создавало большие трудности для проведения научно-фондовой работы. Фонды отдела природы находились в здании на пр. Луначарского д.41 и занимали площадь по полу 25 кв.м. Экспонаты хранились в шести двухсторонних шкафах с полками, на которых стояли ящики, коробки, банки и папки с материалами по геологии, зоологии, энтомологии, а также графические материалы отдела природы и научно-вспомогательные пособия. Одна из комнат этого здания была приспособлена для хранения фондов исторического отдела [11].

Основная масса фондовых собраний хранилась в 4-х комнатах на нижнем этаже жилого дома по адресу: ул. Ленина д.17 и занимала площадь в 121 кв.м. по полу. Это помещение музей арендовал у Горжилуправления за 6500 рублей в год. Кроме того, в здании художественного отдела для хранения художественных экспонатов была отведена площадь по полу в 1 кв. метр [12].

Общая площадь фондовых помещений имевшихся в распоряжении Череповецкого краеведческого музея составляла 170 кв.м по полу, что было явно недостаточно учитывая объемы собирательской работы. Так, в 1954 году в музее хранилось 90699 предметов музейного значения, а за год фонды пополнились на 3475 новых экспонатов [13].

Немаловажной проблемой для музея оставалось и отсутствие должной охраны музейных ценностей. В 50-е годы в штате музея не было ночного сторожа, и территория музея в ночное время не охранялась [14].

В целях улучшения условий хранения фондовых собраний музей остро нуждался в соответствующем инвентаре и материалах. В частности для фондов истории требовались футляры для хранения шитья, станковой живописи и головных уборов; ящики для окантованных в стекло графических материалов;

лотки для плакатов и литографий; занавеси для стеллажей и большое количество полок для научно-вспомогательных материалов. Для борьбы с пылью требовались пылесосы, а для наблюдения за влажностью в помещении — гигрометры. Отсутствие соответствующего оборудования в музейных фондах не позволяло сделать открытый доступ в них посетителей [15].

Острая нехватка площадей для развертывания музейных экспозиций и хранения фондов характерна для всего рассматриваемого периода. Несмотря на то, что к середине 60-х годов общая площадь помещений имевшихся в распоряжении Череповецкого краеведческого музея возросла до 1749 кв.м (в том числе экспозиционная площадь увеличилась до 1478 кв.м) это не смогло решить многих музейных проблем. Помещения музея явно не соответствовали темпам роста города и темпам развития самого музея. Директором музея Морозовым К. К. перед городскими властями неоднократно и безрезультатно ставился вопрос о постройке специального здания для краеведческого музея и размещении в нем всех музейных отделов и фондов, о чем имелось много просьб туристов и посетителей музея [16].

С определенными проблемами музейные работники сталкивались и в процессе собирательской работы. Местные хозяйственные предприятия зачастую отказывались бесплатно передавать музею экспонаты, характеризующие развитие промышленности и культуры края. В результате этого при комплектовании фондовых собраний по отделу советского периода музей был вынужден покупать часть экспонатов. При этом в бюджете музея на эти цели отводились минимальные денежные средства. Так, в 1955 году на приобретение экспонатов было выделено всего 6000 рублей, что было явно недостаточно [17].

В середине 50-х годов общий фонд заработной платы сотрудников музея составлял порядка 39000 рублей в год. При этом оклад директора музея составлял 385 рублей в месяц; заведующего фондами, научных сотрудников, художника и библиотекаря — 360 рублей; заведующего хозяйством — 310 рублей; научно-технического работника — 245 рублей; старшего хранителя — 195 рублей, а уборщицы-истопники получали всего по 170 рублей в месяц [18].

Такой низкий уровень оплаты труда музейных работников вызывал отток ценных кадров из музея. Так, в 1955 году в связи с малой оплатой труда из музея на производственные предприятия ушли библиотекарь Мухина Н. А., научный сотрудник Ефимовский Г. И. стал совместителем, сменился технический работник [19].

Весьма скромным был и общий годовой бюджет музея, который в 1955 году составлял всего 221122 рубля и оставался без серьезного увеличения в те-

чение 15 лет (с 1940 года). Основными статьями расходов являлись: заработная плата сотрудников — 38915 рублей; административно-управленческие расходы — 28986 рублей; командировки работников — 572 рубля; расходы на научно-исследовательскую работу составляли 43877 рублей; на приобретение инвентаря — 8718 рублей и на капитальный ремонт помещений — 29021 рубль [20].

Несмотря на быстрый рост фондовых коллекций музея, ежегодное увеличение посещаемости и возрастающий объем разнообразных форм массовой работы музейных сотрудников, общий объем финансовых средств, выделяемых музеем в конце 50-х годов, не возрастал, а напротив, снижался. Если в 1959 году бюджет музея составлял 250689 рублей, то в следующем 1960 году эта цифра снизилась до 225000 рублей (- 10 %). В 1959 году в музей по спецсредствам поступило 90000 рублей, а в 1960 году — только 80000 рублей (- 12 %) [21].

Подобная ситуация с финансированием Череповецкого краеведческого музея продолжала сохраняться и в первой половине 60-х годов. В 1964 году общий бюджет музея составил всего 21810 рублей (цифра приведена с учетом денежной реформы 1961 года). При этом некоторые важнейшие статьи расходов были значительно урезаны. Например, если на научно-исследовательскую работу в 1961 году было выделено 7550 рублей, то в 1964 году — только 2500 рублей. На оплату командировочных расходов музейных работников в 1964 году поступило всего 100 рублей, а на покупку нового инвентаря и оборудования для музея — 500 рублей [22].

При таком объеме финансирования, ни о каком укреплении материально-технической базы музея не могло быть и речи. В середине 60-х годов в музейных помещениях по-прежнему отсутствовало центральное отопление, не было помещений для временных выставок и массовых занятий с посетителями [23].

Череповецкий музей не располагал современными техническими средствами показа — киноустановкой, магнитофоном. На протяжении многих лет не выделялись средства на издание каталогов и путеводителей по музею [24]. Кроме того, музей совсем не снабжался оформительским материалом для создания постоянных экспозиций и временных выставок, сложности возникали и с приобретением строительных материалов для капитальных ремонтов [25].

В рассматриваемый период Череповецкий краеведческий музей не имел собственного транспорта, что значительно осложняло организацию пере-

движных выставок в колхозах и совхозах и не позволяло музейным работникам достаточно эффективно проводить массовую работу в сельской местности [26].

Таким образом, состояние материально-технической базы Череповецкого краеведческого музея, как и большинства районных краеведческих музеев страны, в период 1953–1964 годов по многим аспектам продолжало оставаться неудовлетворительным. В эти годы не был решен вопрос обеспечения музея достаточными экспозиционными площадями и площадями для хранения фондов. Крайняя стесненность музейных помещений создавала трудности в проведении массовой работы с посетителями. Недостаток финансирования не позволял музею своевременно приобретать необходимое современное оборудование и инвентарь. Значительно сократился объем финансирования научно-исследовательской работы музея.

Литература:

1. Златоусова, В. И. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг. // Музей и власть. М., 1991. Ч. 1. — с. 249–250
2. ЧЦХД (Череповецкий центр хранения документов). — Ф.922 (Череповецкий краеведческий музей) — Оп.1. — Д.156. — Л.36.
3. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.182. — Л.61.
4. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.189. — Л.50.
5. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.150. — Л.74.
6. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.156. — Л.38.
7. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.156. — Л.37.
8. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.162. — Л.43.
9. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.170. — Л.95.
10. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.189. — Л.56.
11. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.195. — Л.43.
12. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.195. — Л.43.
13. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.150. — Л.74.
14. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.162. — Л.45.
15. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.162. — Л.33.
16. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.214. — Л.31.
17. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.156. — Л.38.
18. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.158. — Л.87.
19. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.156. — Л.35.
20. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.156. — Л.37.

21. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.189. — Л.56.
22. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.214. — Л.32.
23. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.214. — Л.37.
24. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.189. — Л.56–57.
25. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.182. — Л.54.
26. ЧЦХД. — Ф.922. — Оп.1. — Д.156. — Л.40.

8. ОХРАНА ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ

Археологическое прошлое в настоящем регионального учреждения культуры

Шалахов Евгений Геннадьевич, экскурсовод
ГБУК «Замок Шереметева» (пос. Юрино, Республика Марий Эл)

В статье рассматриваются основные формы научно-просветительской деятельности Государственного бюджетного учреждения культуры Республики Марий Эл «Замок Шереметева» в области археологии.

Ключевые слова: Замок Шереметева, археологический микрорайон, эпоха бронзы, Юринская стоянка, Юринское поселение, популяризация.

В XIX веке село Юрино на Волге (Архангельское — по престольному храму) превратилось в вотчинный центр владений нижегородских дворян Шереметевых. Четыре поколения внучатых и правнучатых племянников первого русского графа Бориса Петровича Шереметева — Василий Сергеевич, Сергей Васильевич, Василий Петрович (племянник С. В.) и Пётр Васильевич смогли превратить восточную окраину Нижегородской губернии в преуспевающую помещичью латифундию с господской усадьбой-замком.

Невозможно увязать шереметевскую эпоху в истории села Юрино с древнейшими периодами истории Юринской земли, но есть все основания рассматривать парковую зону Шереметевской усадьбы как уникальный археологический микрорайон, где открыты энеолитическое Юринское поселение и Юринская стоянка эпохи бронзы [1, с. 115, 142, 156; 2, с. 229–230].

Пробуждение интереса к древним памятникам усадьбы Шереметевых мы связываем с последними результативными работами Марийской экспедиции на Юринской стоянке чирковской культуры — эталонном поселенческом памятнике палеометаллической эпохи Волго-Ветлужского междуречья. Напомню, что в ходе стационарных раскопок стоянки собрана богатая коллекция

поздневолосовской, балановско-атликасинской и гибридной керамики, найдены кремневые орудия и предметы древнего меднолитейного производства [3, с. 13; 4, рис. 2–5; 5, с. 14–16].

Востребованность археологического материала в регулярной музейной просветительской деятельности нашла отражение в разработке специального маршрута по дюнным объектам парковой зоны. Теоретическая часть экскурсии основывается на доступных литературных и архивных источниках.

Визуальное знакомство нижегородских туристов с памятниками первобытной археологии Шереметевской усадьбы состоялось в июле 2009 г. Первым осмотренным с экскурсионной целью объектом стало Юринское поселение, на котором из девяти жилищ-полуземлянок к настоящему времени изучена только одна постройка. Показ особенностей планировки энеолитического поселения сопровождался устной информацией о первооткрывателе и находках 1977 г.

В плане аттрактивности наиболее важным памятником в пределах указанного локуса является Юринская стоянка раннебронзовой поры. Южный склон дюны, где расположен археологический объект, подвержен ветровой эрозии, поэтому в обнажениях фиксируются фрагменты посуды с орнаментацией (рис. 1), единичные кремневые орудия и кремневый дебетаж. Описание и функциональная характеристика любого поднятого с поверхности осыпей артефакта ускоряет темп усвоения целого ряда научных понятий. Отметим также, что на примере современного состояния памятника нам удастся привлечь внимание к проблеме охраны археологического наследия Республики Марий Эл.



Рис. 1. Фрагмент керамики поздневолосовского облика с Юринской стоянки. Июль 2009 г. Фото Н. П. Лебедева

В целом экскурсионная практика 2009–2013 гг. показала перспективность использования достижений марийской археологии в процессе «обкатки» новых усадебных маршрутов, утвержденных руководством ГБУК РМЭ «Замок Шереметева».

Уникальным в некотором роде следует признать наш опыт популяризаторской работы в среде местного школьного сообщества. Для учеников Юринской средней общеобразовательной школы им. С. А. Лосева подготовлен цикл лекций, направленных на воспитание бережного отношения к памятникам прошлого вообще и к археологическим объектам в частности. Здесь доминирующая роль отведена вводной лекции под названием «Археология — самая романтическая из наук». От раскопок Г. Шлимана в Троаде и Микенах в последней трети позапрошлого века до стационарных работ Марийской экспедиции на Усть-Ветлужском (Юринском) могильнике сейминско-турбинского типа в начале текущего столетия — таков пространственно-географический и хронологический диапазон изложения научного материала на музейных занятиях с пятиклассниками (рис. 2).



Рис. 2. Лекция по археологии в пятом классе Юринской СОШ им. С. А. Лосева. Март 2009 г. Фото О. Н. Бариновой

Что касается древностей Шереметевской усадьбы, то для обстоятельного знакомства с ними предусмотрено специальное лекционное занятие «Археологические памятники, расположенные в черте пос. Юрино». Визуальное сопровождение темы пока исчерпывается электронной презентацией, которая подготовлена автором настоящей статьи в самом начале 2012 г.

Структура презентации в формате PowerPoint не отличается особой сложностью. Условно можно выделить два информационных блока, каждый из которых содержит краткие сведения об истории открытия конкретного поселенческого памятника, а также описание наиболее характерных находок из культурного слоя и заполнения жилищ. Иллюстрации для слайдов подобраны автором в личном архиве и цифровой фотоколлекции Юринского историко-художественного музея.

Кроме вышеупомянутых мероприятий, новой формой популяризации археологического наследия бывшей усадьбы нижегородских Шереметевых стала публикация древних артефактов, собранных в разные годы на Юринской стоянке [6; 7].

Значительная часть предметов, поднятых с разрушенного выдувами южного склона стоянки, связывается нами с остатками предполагаемой ритуальной площадки чирковской культуры. На ограниченной площади выявлены следы жертвенных приношений в виде керамики, медных и кремневых изделий. Любопытна серия метательных орудий, состоящая из наконечников стрел треугольно-черешковой и ромбической формы. Возможно, обитатели стоянки поклонялись медведю, кости которого найдены среди обломков посуды [7].

Аналогичный культовому объекту на Юринской стоянке памятник открыт А. Х. Халиковым на Чирковской стоянке в 1957 г. Вещевой комплекс Чирковской ритуальной площадки представлен керамической посудой, кремневыми наконечниками стрел, медными шильями. Самый значимый артефакт, происходящий с Чирковской площадки — керамическая чаша ладьевидной формы с фигурными выступами по верхнему краю [8, с. 112–120].

Полученные на Юринской стоянке материалы раскопок и сборов легли в основу нескольких выступлений автора на мероприятиях недели марийской культуры, состоявшихся в замке во второй половине апреля 2014 г. Зам. директора ГБУК РМЭ «Замок Шереметева» Н. Е. Лобанова пишет: «Рассказ о культе медведя древних мари сопровождался видеоинформацией с раскопок древних поселений и захоронений, расположенных на территории района, в том числе и в парке...» [9, с. 3].

Таким образом, научно-просветительская деятельность ГБУК РМЭ «Замок Шереметева» в области археологии способствует популяризации историко-культурного наследия Республики Марий Эл. Закрепить наши достижения могли бы мероприятия, связанные с музеефикацией самого информативного археологического памятника в верхнем парке «Замка Шереметева» — Юринской стоянки.

Литература:

1. Никитин, В. В., Соловьев Б. С. Атлас археологических памятников Марийской ССР. Вып. 1. Эпоха камня и раннего металла. — Йошкар-Ола: Марийское книжное изд-во, 1990. — 244 с.
2. Никитин, В. В. Археологическая карта Республики Марий Эл. — Йошкар-Ола: Марийский полиграфическо-издательский комбинат, 2009. — 416 с.
3. Никитин, В. В., Соловьев Б. С. Исследования Марийской археологической экспедиции в 1994—1999 гг. // Новые археологические открытия в Среднем Поволжье. Сборник статей. — Йошкар-Ола: МарНИИ, 2000. — с. 10—15.
4. Никитин, В. В., Соловьев Б. С. Юринская стоянка (по раскопкам 1999, 2000 гг.) // Проблемы древней и средневековой археологии Окского бассейна. Сборник научных трудов. — Рязань, 2003. Часть 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.history-gyazan.ru/node/4991> (дата обращения: 27.02.2015).
5. Соловьев, Б. С. К вопросу о взаимодействии населения раннего бронзового века лесной полосы Среднего Поволжья // Взаимодействие культур в Среднем Поволжье в древности и средневековье. Серия «Археология и этнография Марийского края». Вып. 27. — Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2004. — с. 14—20.
6. Шалахов, Е. Г. Об остатках «ритуальной площадки» на Юринской стоянке эпохи бронзы // Музейный вестник №6. — Йошкар-Ола: НМ РМЭ, 2012. — с. 82—85.
7. Шалахов, Е. Г. Археология Шереметевской усадьбы в пос. Юрино Республики Марий Эл: комплекс находок 2000—2011 годов с Юринской стоянки эпохи бронзы // Гуманитарные научные исследования. — 2013. — № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://human.snauka.ru/2013/01/2229> (дата обращения: 28.02.2015).

8. Халиков, А. Х. Материалы к изучению истории населения Среднего Поволжья и Нижнего Прикамья в эпоху неолита и бронзы. Труды МАЭ. Т. I. — Йошкар-Ола: Марийское книжное изд-во, 1960. — 188 с.
9. Лобанова, Н. Интерес к Земле Онара // Юринский рабочий. — 2014. — 9 мая. — с. 3.

9. КУЛЬТУРА ОТДЕЛЬНЫХ СТРАН И НАРОДОВ

Культура и искусство Армении

Саргсян Асмик Людвиговна, доцент

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского (г. Ялта)

Армения, расположенная на скрещении путей между Востоком и Западом, была постоянным местом столкновений между великими империями древности и средневековья. Рим, Иран, Византия, арабы, сельджуки, монголы проходили через Армению, надолго, иногда на столетия, прерывая ее культурное развитие, покрывая землю дымящимися развалинами.

Сумев противостоять каждому из мощных пришельцев, народ сохранил верность своей культуре, но она не могла не претерпеть изменений, поэтому в национальной культуре Армении таким удивительным образом сплелись черты восточных и западных цивилизаций.

Армянская материальная и духовная культура сложилась на основе богатых культур древнейших обитателей Армянского нагорья, всех тех этнических элементов, которые участвовали в образовании армянского народа. Естественно, что здесь велика роль выдающейся урартской культуры [1].

До 301 года культура Армении развивалась под двумя влияниями, западным (эллинизм) и восточным (Парфия). Однако эти влияния только дополняли и обогащали национальную культуру.

Христианство — один из могучих источников мировой культуры создало новые формы в архитектуре, изобразительном искусстве, музыке. Важной вехой в развитии культуры народа стало создание в 405 году Месропом Маштоцем армянского алфавита и национальной письменности.

Армению по праву называют одной из колыбелей мировой цивилизации. У истоков армянской культуры стоит культура урартской цивилизации. Наследие Урарту включает города-крепости, культуру обработки металла, кли-

нописные таблички и уникальные для древнего мира ирригационные системы. В период IV в. до н. э. — III в. н. э. армянская культура развивается под влиянием эллинизма. С принятием христианства Армения становится одним из важнейших очагов мировой культуры: на протяжении многих веков армянская культура развивалась в лоне Армянской Церкви. Вклад Армении в мировую культуру впечатляет. Одной из важнейших составляющих армянского культурного наследия является уникальное искусство изготовления крест-камней — хачкаров. Ажурные кресты из огромных каменных плит, символизирующие победу Христа над смертью изготавливают в Армении уже больше тысячи лет [2]. Работы мастеров Момика, Вардана и многих других можно увидеть в монастырях по всей Армении. Крупнейшим собранием хачкаров в мире является кладбище в Норатусе.

В V веке Месроп Маштоц изобретает армянский алфавит и переводит Библию на армянский язык: этот перевод Священного Писания называют «Королевой переводов». Начинается период расцвета армянской культуры. Армянские богословы создают свои фундаментальные труды и переводят духовные тексты с других языков: переводы в исполнении Езника Кохбаци и Корюна становятся эталонными для своего времени. Именно в этот период зарождается искусство миниатюр в Армении: Аваг Маркарэ, Торос Рослин, Саркис Пицак украшают рукописные Евангелия своими дивными творениями. В наши дни с этим искусством можно ознакомиться в Матенадаране — богатейшей коллекции манускриптов. Под эгидой Армянской Церкви были созданы университеты Гладзора, Татевы, Нораванка, Сиса, Ани: здесь преподавали видные деятели науки и искусства богослов и философ Григор Татеваци, философы Ованнес Воротнеци, Григор Магистрос, Ваграм Рабуни и многие другие [2].

Архитектура «Армения — страна камней». «Айастан — карастан».

Горный ландшафт страны определил черты, архитектуры. Мощно и монументально, высятся по всей Армении памятники средневекового зодчества.

Традиционная архитектура Армении — это храмовая архитектура церквей, монастырей, обителей и т. д. Раннесредневековое зодчество (V-VI века) представлено, в основном, базиликами. В конце VI-VII веках получила свое развитие крестово-купольная и центрально-купольная композиции храмовой архитектуры. Совершенствовались формы, прибавлялись новые элементы. Особый вид храмовой армянской архитектуры — монастырский ансамбль. Он слагался из целого ряда элементов — собора, часовен, колокольни, гражданских построек — трапезной, библиотеки, ризницы и других [3].

Хачкары — символом национальной культуры в Армении являются «хачкары» — так называемые крест-камни — памятники Армении не встречаемые больше ни в одной стране мира. Слово «хачкар» образовано двумя армянскими корнями: «хач» — крест и «кар» — камень.

Хачкары представляют особый вид искусства — декоративно-архитектурные скульптуры, основанные на древних национальных традициях и отличающиеся разнообразием и богатством форм. Хачкары стали резать в начале IV века, сразу после того, как Армения приняла христианство.

Мастеров-камнерезов, создающих хачкары называют варпетам. И их искусство живо и востребовано по сей день. В хачкарах присутствует дух армянского народа, богословие Армянской апостольской церкви.

Прикладное искусство — традиционными бытовыми занятиями армян были и есть ткачество и ковроделие, гончарство, кружевоплетение, ювелирная техника, создания и украшения домашней утвари. Развиваясь, эти народные промыслы переросли в национальное декоративно-прикладное искусство, наиболее распространенное и доступное широкой публике.

В керамике, коврах, вышивке, украшениях из серебра, в простых вещах воплощалась основа народного мирозерцания. Они объединяли и олицетворяли все искусство Армении.

Древнейшей ветвью армянского прикладного искусства является мастерство золотого и серебряного дела, связанное с художественной обработкой этих благородных металлов, которые жители Армянского нагорья уже использовали во II тысячелетии до н. э.

Искусство литья, резьбы на золоте и серебре, чеканки, инкрустаций камнями, их шлифовки и обрамления — выразилось в многочисленных предметах украшения, культа и быта армян.

Ковры, пожалуй, один из самых необходимых в быту армян предметов. Армянские мастера орнамента всегда были уникальными и никогда не повторяли одну и ту же работу. Более 4000 уникальных изображений Армянского искусства окрашивания хранятся в Матенадаране. Кроме типа, размера и толщины ковров и ковровых изделий они характеризуются климатическими условиями. Известный торговец и исследователь Марко Поло, как он отмечал в своей книге, в свое время был очарован армянскими коврами и заявил, что это красивейшие ковры мира. Коврами устилали столы, покрывали сундуки, сиденья и постели.

Живопись, скульптура — первые образцы национальной живописи мы можем увидеть на архитектурных памятниках Эчмиадзина, в античном Гарни

и других храмах, в том числе и относящихся к эпохе Урарту. Стены и полы в культовых сооружениях были покрыты удивительными орнаментами, барельефами и рельефами, значительная часть которых сохранилась до наших дней. Они изображали разнообразные растения и животных, сюжеты, связанные с христианской религией — сцены Страшного Суда и Рождества, жизнью знати, занятиями народа [3].

Живопись, с присущими ей эмоциональными выразительными средствами, превращала стены храмов во внушительную образную повесть. Параллельно с нею начинала развиваться иконопись.

Особый вид церковной живописи занимает миниатюра — яркие колоритные рисунки религиозного содержания, иллюстрирующие рукописные книги. Первые прекрасные образцы миниатюры появились уже в VI веке, но наивысшего расцвета искусство достигло в эпоху Средневековья. В XVII-XVIII веках распространяется стенная роспись, появляется новый вид искусства — станковая живопись. В XIX веке ведущими жанрами армянского искусства были портретная живопись, жанровая и историческая, пейзажная живопись.

Более глубоко и последовательно процесс эллинизации культуры и искусства проходил в Армении.

Города Армении, особенно расположенные в юго-западных областях, находились в тесных сношениях с эллинистическими городами Сирии и Малой Азии и во многом походили на них своим архитектурным обликом. Таким был, например, Тигранакерт, одна из столиц знаменитого армянского царя Тиграна II (95—55 гг. до н. э.), где были городские стены с башнями, акрополь, загородный дворец театр, построенный по эллинистическим образцам. Характерно, что и само население ряда крупных городов государства Тиграна было смешанным, так как царь, завоевывая города Малой Азии, Сирии и Месопотамии, переселял их жителей — греков, иудеев и других — вглубь своей страны, в города Армении [4].

Многочисленные, известные по письменным источникам города Армении античного периода почти не подвергались археологическому изучению. Поэтому для наших представлений о культуре и искусстве Армении этого времени особенно важное значение имеют исследуемые в последние годы советскими археологами памятники крепости Гарни, построенной в первых веках до нашей эры и на протяжении ряда столетий бывшей летней резиденцией армянских царей.

Выдающимся архитектурным памятником Армении является знаменитый Гарнийский храм, построенный во второй половине I в. н. э. Сооруженный по

эллинистиче-ско-римским образцам, храм в Гарни близок по своим формам к некоторым памятникам Рима и римских провинций Малой Азии и Сирии.

Храм, построенный из местного серого базальта, представлял собой периптер ионического ордера (6х8 колонн), поставленный на высокий подиум длиной 18 и шириной 13 м. На главном фасаде храма подиум имеет лестницу, по сторонам которой на выступах цоколя помещены рельефные изображения коленопреклоненных атлантов. Внутреннее помещение состояло из небольшого пронаоса и целлы [4]. Храм был разрушен землетрясением, но все его части сохранились и позволяют полностью представить его былой облик и его гармоничные, изящные и стройные пропорции (илл. 329). Ионические колонны храма в Гарни, высокие и тонкие, имеют красивые, прекрасно выполненные капители.

Таким образом, армянская материальная и духовная культура сложилась на основе богатых культур древнейших обитателей Армянского нагорья, всех тех этнических элементов, которые участвовали в образовании армянского народа. Естественно, что здесь велика роль выдающейся урартской культуры. Однако эти влияния только дополняли и обогащали национальную культуру. Христианство — один из могучих источников мировой культуры создало новые формы в архитектуре, изобразительном искусстве, музыке.

Литература:

1. <http://www.best-country.org/asia/armenia/traditions>
2. <http://www.armeniatravel.am/ru/incoming/art—culture>
3. <http://www.noyantour.com/ru/culture.html>
4. <http://www.kazedu.kz/referat/72134>

12. МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Предпосылки и зарождение фортепианной музыки в Казахстане

Дюсенбинова Алия Жанболсыновна, магистр искусствоведения,
преподаватель

Казахский Национальный университет искусств (г. Астана)

Фортепианным исполнительством, а вместе с ним и фортепианной музыкой в Казахстане пройден долгий и в то же время уникальный в своем историческом развитии путь. Начав свое существование в казахских степях с богатой народной культурой, содержащей в себе самобытные обычаи и древние традиции казахского народа, а также его мастерское домбровое исполнительство и непревзойденное песенное искусство, на сегодняшний день фортепианное исполнительство занимает одно из ведущих мест в современном музыкальном образовании. Основной базой для обучения этому элитарному виду искусства является то классическое наследие, которое осталось нам от предыдущих поколений. Непосредственный вклад в развитие казахской фортепианной музыки внесли отечественные композиторы. Восприняв тенденции и опыт европейского композиторского письма, казахстанские авторы по-своему реализовали их в своих фортепианных сочинениях.

В этой связи перед нами возникла необходимость рассмотреть предпосылки зарождения собственно фортепианной музыки в Казахстане.

Становление казахской фортепианной музыки в XX веке является следствием процесса проникновения западно-европейской музыкальной культуры в Среднюю и Центральную Азию. С одной стороны, почва для этого уже была подготовлена функционированием культурной среды XIX века, а именно, получившим распространение в светских кругах любительским музицированием. С другой стороны, смена культурно-политической формации общества создала благоприятные условия для официального вхождения западно-европейского музыкального искусства в систему образования.

Появление нового для казахской музыкальной среды инструмента — фортепиано — целесообразно рассмотреть в параллели с аналогичным процессом

зарождения собственно фортепианного искусства в Западной Европе. В европейской музыкальной культуре процесс эволюции фортепиано не был одномоментным явлением и включал в себя такие стадии как переход клавесина к фортепиано, совершенствование формы, материала изготовления, апробации инструмента, работу над улучшением звуковых и технических характеристик и, наконец, создание композиторами специального фортепианного репертуара. Вместе с тем, в начале XIX века в казахскую степь фортепиано как инструмент, прошедший все стадии своего развития и усовершенствования в Европе, пришел практически в нынешнем состоянии. Если в европейских условиях введение фортепиано в обиход проделало достаточно длительный эволюционный путь, то в реалиях казахской культурной среды данный процесс носил скачкообразный характер.

Предпримем краткий экскурс в историю клавирно-фортепианного искусства, который начинается с эпохи бурного развития клавирного исполнительства в XVII веке в Западной Европе. Как известно, в этот период наибольшее распространение получили прародители современного фортепиано — клавесин и клавикорд. К тому времени семейство клавишных содержало более десятка разновидностей и множество модификаций клавесина, объединяемых принципом звукоизвлечения.

Композиторы той эпохи прекрасно владели техникой игры на клавесине и, зная специфику звукоизвлечения, создавали музыкальные произведения для клавесина в соответствии с его свойствами. Об этом, в частности, красноречиво свидетельствует обширная нотная литература французских клавесинистов, таких как Рамо и Куперен, а также итальянцев, к примеру, Скарлатти.

Наряду с широким распространением и популярностью клавесина, в начале XVIII века на музыкальной арене появляется клавишный инструмент с принципиально иным способом генерации звука. Молоточковый механизм давал ранее недостижимую для клавишных инструментов оперативную возможность — управление динамикой звука. Это привело впоследствии к богатству и многообразию динамических и тембровых оттенков звучания фортепиано.

Следует отметить, что продолжительное время и семейство клавесинов, и фортепиано существовали фактически одновременно, но постепенно фортепиано заняло лидирующее место, вытеснив своих предшественников. «Эпоха возникновения и развития фортепиано совпала с тем временем, когда изживание и угасание (во всяком случае, сокращение случаев применения, роли и значения) полифонного инструментального стиля стало совершившимся фактом. В значительной степени этому содействовали произведения фран-

цузских клавесинистов, показавших музыкальному миру, что средствами гомофонии возможно создание произведений, гораздо более подходящих к свойствам и специфике клавирной музыки, чем этого можно достичь полифоническими способами...» [1]. Кроме этого, фортепиано в своей конструкции было наиболее усовершенствованным инструментом, чем клавесин или клавикорд. Он обладал таким богатством выразительных средств, с помощью которых музыкантам открывались новые, до того времени не известные возможности исполнительского искусства.

Известно, что уникальный потенциал фортепиано был раскрыт не сразу. На начальном этапе несовершенство конструкции инструмента с новым способом звукоизвлечения было весьма очевидно, ввиду чего он не был сразу оценен по достоинству.

Изобретение собственно фортепиано в истории связывают с именем мастера из Флоренции — Бартоломео Кристофори, который в 1709 году изобрел первое фортепиано, «*gravicembalo col piano e forte*», что в переводе означает «клавишный инструмент, играющий нежно и громко». Впоследствии название было сокращено, и инструмент стал называться — **фортепиано**. Он имел молоточковый механизм и демпферы, позже этим же мастером была сконструирована и левая педаль. Далее, совершенствуясь в своей конструкции, фортепиано получило широкое распространение в странах Европы.

Одним из основополагающих свойств, объединяющих семейство клавишных инструментов с различными типами звукоизвлечения, является фиксированный строй. Этому способствуют конструктивные особенности инструмента, где каждому тону соответствует отдельное звучащее тело — струна (клавесин, фортепиано) или столб воздуха (орган). Этот факт, в свою очередь, привел к необходимости использования точно выверенной темперации и охвату всех 24 тональностей. Нельзя не отметить «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, ставший смелым открытием для того времени. С создания этого цикла фактически провозглашается эпоха равномерно-темперированного строя. Представленные в ХТК новые тональности, тем самым обогатили клавирный репертуар.

Таким образом, развитие клавишных инструментов, а именно равноправное использование всех 24 тональностей, конструктивные усовершенствования, такие как педаль, способствовало большему тембровому разнообразию и красочности звучания.

Стремление видеть в клавире некий универсальный, богатый в тембровом отношении инструмент проявилось в творчестве многих композиторов той

и последующих эпох. Такая тенденция наблюдалась в творчестве Л. Бетховена, Ф. Листа, во многих фортепианных произведениях, которых ощущается «оркестральность» звучания.

Исторические процессы, происходившие в Европе, не могли не оказать влияние на светскую культуру российского общества начиная с петровских времен. Изменения коснулись многих сфер жизни, в частности и музыкальной. Русская музыкальная культура вобрала в себя европейское начало, вследствие чего на свет появились произведения родоначальника русской композиторской школы — М. Глинки и его последователей из знаменитой «Могучей кучки» — М. Балакирева, М. Мусоргского и др. Наряду с оперными и симфоническими творениями, их наследие представлено такими значительными фортепианными произведениями как «Исламей» и цикл «Картинки с выставки». В частности, фактура, красочность гармонии и выразительность мелодических линий в цикле «Картинки с выставки» позволили французскому композитору Морису Равелю впоследствии оркестровать его, что в очередной раз подтверждает уникальные выразительные возможности фортепиано. Недаром рояль по праву носит титул короля инструментов¹.

Войдя в быт царской России, фортепиано стало популярным в аристократических кругах. Умение играть на этом инструменте фактически означало быть культурнообразованным, современным. В знатных семьях игре на фортепиано обучались с детства. Для этих целей из-за границы приглашались гувернеры, владевшие фортепианной игрой. Так, например, Россия стала второй родиной для Ивана Прача, Иоганна Вильгельма Гесслера, Джона Фильда. Введение фортепиано в знатные слои общества стало толчком для развития любительского музицирования.

Фортепиано довольно быстро заняло ведущие позиции в музыкальной педагогике. Без него невозможно было постигнуть законы теории, гармонии, полифонии, то есть тех знаний, которыми должен владеть каждый профессиональный музыкант — композитор, исполнитель или педагог. Тем самым, фортепиано явилось тем связующим «мостом», который объединил западную и русскую музыкальную культуру. Познавая основы музыкально-теоретической науки, овладевая законами европейского композиторского письма, русские авторы по-новому воплотили в своих сочинениях все богатство русского фольклора.

¹ Royal — в переводе с французского языка «королевский»

В XIX-XX вв. фортепиано окончательно закрепилось в русских музыкальных кругах. Появляются первые сборники для фортепиано, зарождаются первые фортепианные школы. Здесь необходимо упомянуть о деятельности В. Сафонова, обладавшего замечательным педагогическим даром, и братьев А. и Н. Рубинштейн, ставшими основателями Московской и Петербургской консерваторий. Благодаря их педагогической деятельности и работе их последователей (И. Гофмана, Л. Николаева, А. Гольденвейзера, К. Игумнова, Г. Нейгауза, сестер Гнесиных), российская фортепианная педагогика получила мировое признание. В результате огромного труда ведущих мастеров фортепианной школы вышла плеяда замечательных пианистов.

Таким образом, в истории развития русского фортепианного искусства можно выделить три ключевых периода, в той или иной степени совпадающих с проникновением и распространением западноевропейской культуры в России.

1. Первое появление фортепиано в России. Начало его распространения и популяризации в доглинкинский период.

2. Заметное усиление композиторского интереса к фортепиано, появление выдающихся произведений для фортепиано, начиная с творчества М. Глинки. Становление и развитие русской фортепианной школы.

3. Послереволюционный период. Развитие фортепианной школы советского периода.

Во многом аналогичные этапы своего развития и распространения фортепианное искусство прошло и в Казахстане.

Основательно закрепившись в России, получив официальный статус в русской общественной культуре, распространение фортепиано продолжилось далее, за пределами российского государства, в регионах Средней и Центральной Азии. В XIX веке аристократические круги Казахского ханства, бывшего в ту пору колонией царской России, перенимали ценности своего «соседа». Известны факты, что в наиболее состоятельных семьях имелись европейские музыкальные инструменты [2, с. 26]. Так, в семье знаменитого кюйши Даулеткерее было фортепиано: «В ханском дворце Даулеткерее могли поразить и роскошь обстановки, и незнакомый ему быт. Здесь вместо народных инструментов звучал рояль, на котором в присутствии знатных гостей играла ханша Фатима» [3, с. 47].

Собственно, для казахской культуры, как и для русской, фортепиано было новацией во всех отношениях. Во-первых, этот инструмент расширил тембровые возможности собственно музыкального звучания. Напомним, что ка-

захская народная музыка характеризуется монодийностью, ее отличает интонационно богатая песенная мелодика, а появление фортепиано в культурной среде казахов привнесло новые тембровые возможности для музыкального исполнительства. Во-вторых, проникновение этого инструмента в устную по своей природе среду, неизбежно повлекло за собой привнесение другого новшества — знакомства с нотной грамотой. Фортепианное творчество, будь то композиторское или исполнительское, по своей изначально письменной природе подразумевало владение нотной грамотой, поэтому фиксация музыкального текста посредством нотных знаков предстало как естественное развитие.

Таким образом, фортепиано как информационный носитель новой системы музыкального мышления представил ранее не знакомое для казахского слушателя музыкальное восприятие. В данном случае этот инструмент стал своеобразным «двигателем» музыкального европейского образования, и в этом проявилась его ключевая роль в дальнейшем формировании музыкальной культуры страны.

Одним из важных событий не только в культурной, но и образовательной жизни Казахстана стало постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», которое способствовало становлению музыкального образования в союзных республиках [4, с. 15]. Стране необходимы были профессиональные музыкальные кадры. Так, в 1932 году, впервые в Казахстане был открыт музыкально-драматический техникум. 29 апреля 1933 года руководством республики было принято постановление «О мероприятиях по подготовке национальных музыкально-театральных кадров», в связи с чем, в Алма-Ате и в Уральске были открыты ДМШИ. В 1934 году в Алма-Ате открылось первое в республике хореографическое училище. Постепенно, этап за этапом казахская среда все чаще стала соприкасаться с совершенно новой системой мышления — европейского типа. Во всех очагах этого «погружения» фортепиано как незаменимый и необходимый инструмент играло важную роль. Это одно из новшеств, пришедших из западной цивилизации в национальную музыкальную культуру.

Итак, европейский по происхождению инструмент семимильными шагами шествовал из Европы по России, а затем по странам Центральной Азии и Казахстану. Фортепиано, а с ним и иная культура, новые формы и жанры произведений — постепенно создавали новую «почву» для композиторского творчества. Итак, связующим звеном между народом и музыкой в образовавшейся цепи: слушатель (народ) — музыка (произведение) стал композитор, который должен был профессионально владеть фортепиано. Последнему до-

сталась роль «транслятора» нового музыкального языка. «Вобрав постклассический опыт развития европейского музыкального языка XX века, тонко воплотив на европейской основе некоторые базовые структуры традиционного музыкального языка (модальность, пространственное расслоение фактуры, ритмическая переменность) и мышления (нелинейность спирально-кругового развития, неквадратность строфических построений, вариантность как аналог импровизационности), он стал национальным вариантом космополитического музыкального языка, атрибута современных индустриальных обществ» [5].

Форсированное внедрение нового музыкального языка отчасти смягчала деятельность музыкантов-этнографов, приехавших из России. Они не были носителями собственно казахской культуры, но их работа способствовала контактированию новой культуры с музыкальным мышлением казахского этноса. Как известно, в Казахстане работали такие видные деятели как А. Затаевич, Н. Миронов, В. Успенский. На наш взгляд, именно их первые обработки казахской народной музыки существенно способствовали развитию фортепианной музыки в Казахстане. Записанные ими на ноты, а затем переложенные для тех или иных инструментов (большей части для фортепиано) образцы устного профессионализма стали результатом творческого синтеза двух культур. С одной стороны, они опирались на музыку устной традиции (фольклорные источники или музыку профессионалов устной традиции), с другой стороны, они применили собственные знания и умения европейского композиторского письма. В этом двухмерном решении представлено сочетание противоположных, но в то же время, органичных культурных «сплавов»: казахского традиционного и академического европейского. Результат первых попыток соединения этих культур проявился в фортепианных обработках.

Следует отметить, что фортепианная музыка, поэтапно прошедшая все стадии своего развития на Западе, отчасти и в России, в Казахстане имела свою специфику и была связана с массивным прорывом, т. е. миновались такие значительные для европейской музыкальной культуры вехи, как барокко и классицизм. Наглядными примерами могут послужить обработки композиторов-этнографов, которые отличаются ярким романтическим характером. И это не удивительно, поскольку в этом случае сказалось влияние русского романтизма, входящего в пору своего расцвета в России. Итак, можно сказать, что первые фортепианные обработки казахской музыки — это своего рода романтические пьесы.

С периода создания фортепианных обработок на темы народных песен и кюев, собственно, и начинается новый этап в казахской музыкальной куль-

туре — зарождения (а именно ее сочинение и исполнение) профессиональной музыки европейского направления и как следствие деятельности композиторов академического музыкального образования. Используя знания европейского композиторского письма и применяя их по отношению к музыке устной традиции, этнографы фактически сами для себя открывали новую, пока еще неизведанную для них казахскую культуру.

Таким образом, изучив предпосылки, собственно зарождение и развитие фортепианной музыки в Казахстане, можно заключить, что данный процесс был трудным и в то же время уникальным в своем роде. Благодаря достигнутому на сегодняшний день фортепианная музыка звучит повсеместно: со сцен концертных залов нашей страны, на уроках специального фортепиано, на занятиях фортепиано среди учащихся различных специальностей в учебных заведениях искусства всех уровней.

Литература:

1. <http://allpianists.ru/histori21/>
2. Жолымбетова, Г., Манякин В. Из истории фортепианного искусства Казахстана: уч.пособие /Г. Б. Жолымбетова, В. И. Манякин. — Астана: КазНУИ, 2010. — 80 с.
3. Аравин, П. Даулеткерей и казахская домбровая музыка XIX века. — Алматы: Өнер, 2008. — 240 с.
4. Сметова, А. Мукашева А. История развития музыкального образования и воспитания в Казахстане: уч.пособие. — Астана, 2011. — 137 с.
5. Мухамбетова, А., Бегалинова Г. Казахский музыкальный язык как государственная проблема // <http://www.bankreferatov.kz/kultura/173-kazmuz.html>

13. ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Vox populi vox Dei (манифестация совести в главных образах трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»)

Гайнатуллина Ирина Фидаилевна, студент

Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова

Совесьть — сюжетообразующая тема в трагедии. К проблеме совести в «Борисе Годунове» обращаются многие ученые, которые исследуют главного героя — Бориса Годунова — как носителя больной совести. С. В. Стахорский пишет, что Борис Годунов у Пушкина — носитель трагической вины. И. Б. Ростоцкий раскрывает внутреннюю трагедию главного героя. Дикон В. В. Василик в своем труде «Философия и богословие власти в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» раскрывает внутренний мир Бориса через конфликт героя со своей совестью и пишет о покаянии, как о возможности разрешения этого внутреннего конфликта. В. С. Непомнящий говорит о герое, как о злодее, находящемся в постоянном конфликте с самим собой, и о природе тирании в трагедии А. С. Пушкина. Что касается конфликта в трагедии «Борис Годунов», то такие искусствоведы, как А. А. Белкин, А. З. Лейн, Т. А. Прозорова, Н. И. Эльяш пишут о борьбе Самозванца и Бориса, о конфликте самодержавной власти и угнетенных народных масс [4]. Д. В. Аверкиев в книге «О драме» писал, что главное в пьесе — это страдания Бориса; вся трагедия основана именно на нем. Однако, тема совести выражена не только в образе главного героя. Совесть, так или иначе, манифестируется в каждом герое трагедии — в образе Годунова, Отрепьева и народа.

«Ночь в небо зимнее свою возносит чашу.

И душу я взношу, скорбящую, ночную,

О Господи, к Тебе, в Твои ночные дали!

Но нет в них ничего, о чем я здесь тоскую,

И капля не падет с небес в мои печали.

*Я знаю: Ты — мечта! И все ж во мраке ночи,
Колени преклонив, Тебе молюсь смиренно...
Но Твой не внимлет слух, Твои не видят очи,
Лишь о себе самом я грежу во вселенной.
О, сжался, Господи, над бредом и страданьем,
Я должен скорбь излить здесь, пред Твоим молчаньем.
Ночь в небо зимнее свою возносит чашу»*

(Эмиль Верхарн. Молитвенно)

Борис Годунов, безусловно, является главным героем в пьесе. Его борьба со своей совестью — одна из коллизий трагедии. Незаконное вступление на престол при наличии совести, породило болезнь, сжигающую внутренние силы Годунова. Не столько сама совесть проявляется в нем, сколько муки совести. Именно внутренний конфликт, подкрепленный появлением Самозванца, и внутренняя боль, выросшая из осознания собственного греха, приведет Годунова к трагическому исходу — смерти. Такое болезненное состояние Царя Бориса обусловлено сомнением, неопределенностью и страхом. И все это на протяжении двадцати трех сцен трагедии. Годунов непосредственно появляется только в шести сценах трагедии. Большие монологи Бориса Годунова, после которых следует ремарка автора «уходит», стремление уйти от государственных дел и обязанностей, желание спрятаться от окружающих людей, уединиться с собой, физический недуг — все это говорит о неустойчивом состоянии Бориса. Испытывая муки совести, он не решается на покаяние (Покаяние есть «перемена ума» [1]), Годунов боится Божьего суда. И в этом страхе заключается трагическая вина главного героя, когда трагедия Бориса в том, что исцеление (т. е. состояние цельности) его души оказывается невозможным, что не скажешь о другом герое трагедии — Григории Отрепьеве. Если Бориса Годунова терзают муки совести, то Самозванец «внутренне целостен, его не может мучить внутренняя неправда, ибо он весь пропитан ею» [1]. А. С. Пушкин в сцене «Ночь. Сад. Фонтан» уже подготавливает читателя к тому, что у Григория-Самозванца нет и не может быть пути к покаянию. Совершая преступление, Самозванец осознает, что преступление — это грех («Грех — есть мятеж, восстание против Бога, сознательное вольное сопротивление Богу» [15]). И ужас в том, что осознав свою греховность, он отказывается от ответственности, от покаяния — это и есть проявление демонического в Григории-Самозванце, есть бессовестность, которая стала порождением отказа от Бога, от себя вообще. Владимир Василик также говорил, что «Самозванец исключил себя сам не только из статусного, но из

личностного мира, не только из человеческого, но и из Божественного миропорядка, из реальности» [1].

*«Бесовский сын, расстрига окаянный,
Прослыть умел Димитрием в народе;
Он именем царевича, как ризой
Украденной, бесстыдно облачился:
Но стоит лишь ее раздрать — и сам
Он наготой своею посрамится» (Патриарх, XV)*

Как Царь Борис падает с трона, так и Самозванец падает в бездну ада. Григорий — тень, преследующая Годунова на протяжении всей трагедии. Григорий — это зло, родившееся из преступления Бориса Годунова, это бес, появившийся из истории «об убиении царевича Димитрия». Если Годунова терзает чувство вины, то Отрепьева чувство стыда, которое исчезнет при превращении Григория в Самозванца. У Отрепьева, в отличие от Годунова, отсутствует совесть. Вечным покаянием для Самозванца станет падение в «дьявольский» котел в самом финале трагедии. Если тень для Бориса Годунова — это Лжедмитрий, то для Григория — это тень Димитрия. Таким образом, он отказывается от себя, принимая дьявольский образ Самозванца, трагическая вина которого — неспособность покаяния. От этого недостижимость исцеления души, которое невозможно по той простой причине, что души у Самозванца нет.

*«...да пройдет заблужденье:
Оно пройдет, и солнце правды вечной
Всех озарит <...>
<...> Народ увидит ясно
Тогда обман безбожного злодея,
И мощь бесов исчезнет яко прах» (Патриарх, XV)*

Кроме Бориса Годунова и Григория Отрепьева в трагедии во всех сценах незримо присутствует «третий герой» — Народ. Народ мятежный, суеверный, изменчивый, пустым надеждам преданный, мгновенным внушениям послушный, для истины глухой, равнодушный, недобрый и грешный (как говорит Пимен), но правдивый. В трагедии народ предстает в разных образах: приближенные Бориса, солдаты Самозванца, святой, юродивый, простой народ. В данной главе речь больше пойдет о простом русском народе, который представляет собой силу против враждебной ему царской власти, как власти Годунова, так и власти Самозванца.

Автор показывает, как тесно связаны между собой понятия «Народ», «Масса» и «Толпа». Понятие «народ» имеет несколько определений, но нас

будут интересовать следующие — «Народ — организованное целое, имеющее единую психологию (менталитет), культуру, традиции, язык, обычаи, единую территорию и т. д. Это устойчивая общность людей, со своими «этническими» интересами» [3]. Именно народ не в состоянии простить Годунову убийство царевича Дмитрия. Народ также не прощает Самозванцу смерть Годуновых. Так народ берет на себя ответственность вершить суд над Тиранами.

Существует такое понятие как Масса. Если считать, что «масса составляет свое мнение, которое не является мнением ни одного отдельного человека, но именуется общественным мнением» [6], то значит, что в трагедии народ можно рассматривать как носителя коллективной совести. Но для начала следует рассмотреть понятие Толпы. Понятие толпы близко по содержанию к понятию массы, но оно существенно отличается от понятия народа. «Толпа есть нечто неорганизованное, случайное скопление людей, руководствующихся не столько разумом, сколько чувствами и эмоциями» [6]. Драматург, социальный мыслитель Элиас Канетти также считал, что в толпе доминирует стадное сознание [5]. Толпа способна разрушать, именно толпа, а не народ является объектом манипуляций, только сознанием толпы пользуются узурпаторы власти в своих личных целях.

Наряду с героем «Народ», выступает и такой герой как «Толпа». Признаки «толпы» проявляются особенно четко в первых сценах трагедии, а именно в третьей сцене «Девичье поле Новодевичий монастырь», где «вся Москва» в ожидании Бориса. Словно волной окутывает народный плач каждого, будь то стоящий впереди или сзади. Только в этой волне есть люди «плачущие как все», но есть и такие, которые желают вынырнуть из массы шумной толпы.

Такое раздвоение толпы будет на протяжении всей трагедии. Таким образом, А. С. Пушкин показывает бесцветную, тонкую границу между Народом и Толпой. Если у Бориса Годунова отчетливо прослеживается наличие совести, а у Григория Отрепьева ее отсутствие, то другие герои трагедии находятся в смутном пограничном состоянии. Это состояние объясняется тем, что многие герои утрачивают свои знания об Истине, о нравственной правде, о добре и зле. Так, в самой первой сцене трагедии перед нами появятся приближенные Бориса Годунова — Воротынский и Шуйский, в диалоге которых можно будет проследить такую тему, как «*власть-искусительница*».

Автор в трагедии предлагает еще один диалог, в котором будет проследиваться тема предательства, а значит преступления — диалог Басманова и Пушкина («Ставка», XXI) Пушкин предлагает Басманову перейти на сто-

рону Димитрия, но второй крепко стоит на том, что он не станет переходить на сторону Самозванца, а значит предавать Феодора.

Именно в этой сцене А. С. Пушкин показывает тесную связь темы *преступления, греха* и теме *народного мнения*. Для приближенных Царя Бориса, как для тех, кто перешел на сторону Самозванца, так и для тех кто остался с Феодором, главным остается *«мнение народное»*. Для тех, кто стремится к власти, важна не столько численность войска, сподвижников, сколько толпа, которой можно управлять в пользу достижения своей цели.

Следует заметить, что грех народа — принятие власти Годуновым, и за свой грех они понесут наказание тогда, когда к власти придет Самозванец. Однако народ поддается влиянию Самозванца потому, что для них правление Лжедмитрия — это лесть и искушение. Таким же образом принимали к власти Годунова.

А. С. Пушкин показывает, что в этом случае народ не бессовестный, а доверчивый. Если бессовестность народа, а именно толпы, безликой и жестокой, породила преступника, то ее излишняя доверчивость породила само преступление Самозванца. Преступление, которое послужило «пощечиной» для народа — убийство Годуновых.

Вполне логичным остается тот факт, что люди, окружающие царя (то есть приближенные), несут в себе ментальность толпы, слепо подчиняясь воле своего правителя, безрассудно исполняя все его требования, беспрестанно вознося его выше Бога. А народ, слепо веря в нравственную победу, отдавая предпочтение власти «доброго» царя, стараясь восстановить справедливость, способен отвечать за поступки, которые совершаются вследствие доверчивости. И если толпа поддается влиянию Самозванца, то народ смело отвечает на это своим безмолвием. Народ не способен поддаться падению в бездну греха, и поэтому А. С. Пушкин завершил трагедию ремаркой: *Народ в ужасе молчит, Народ Безмолвствует*. Народ безмолвствует — единственная ремарка, написанная более крупным шрифтом, тем самым автор показывает ее особенность и значимость.

Ю. П. Любимов в спектакле «Борис Годунов» [8] решил финальную фразу Мосальского посвятить зрительному залу, который по понятным причинам (по правилам театра) будет безмолвствовать. И эту фразу будет произносить сам Борис Годунов (В. Шаповалов), а Самозванец метко бросит трость Годунова, которая вонзится своим острием в деревянный пол сцены.

Ремарка «Народ безмолвствует» неоднократно анализировалась в работах исследователей, обращавшихся к трагедии А. С. Пушкина «Борис Го-

дунов». Так, Владимир Василик писал, что «на глазах у потрясенного народа рушится красивый миф о добром, благостном «царевиче» <...> «Московские граждане» увидели в нем второго Годунова с его жестокостью, прагматизмом, а главное — ложью, и поняли, что они стали жертвой грандиозного обмана и заложниками вновь безблагодатной власти, но куда более циничной, несправедливой и безбожной, чем прежняя» [1]. Таким образом, народ понимает, что «от зла лишь зло родится» (Ростоцкий И.Б), и безмолвие есть ответ этому злу, это и есть «падение Григория»:

«Мне снилось, что лестница крутая

Меня вела на башню; с высоты <...>

<...> И, падая стремглав, я пробуждался...

И три раза мне снился тот же сон»

(Григорий, V) [10, с. 383]

Как Иван Грозный в фильме П. С. Лунгина «Царь» [7] остается в полном одиночестве, сжигая взглядом пустые улицы своего города и снежные следы народа, так и Самозванец не успев насладиться своей царской властью стремительно падает в дьявольскую пучину, где тут же сгорает в котле «народного безмолвия».

Так как ни автор трагедии, ни сама история не дает четкой границы между «народом» и «толпой», то можно сделать вывод, что переход из «народа» в «толпу» — мгновенная вспышка, которая возникает от доверчивости людей и самодержавия царя (которое обеспечивается властолюбием, жестокостью и угнетением народных масс). А процесс перехода из «толпы» в «народ» очень длинный, тяжелый и мучительный. Народ в трагедии состоит из таких как Борис Годунов и Григорий Отрепьев (совестливых и бессовестных), может, поэтому они решают принять власть узурпаторов. Испытав страх, народ решает «безмолвствовать», и трагедия народа заключается в том, что к этому «безмолвию» он приходит через убийство младенца и царской семьи. Испытав «удар», народ решает показать свою силу — Власть Народа, а не толпы. Но неустойчивость положений главных героев (Бориса, Григория, народа) указывает на внутренний конфликт действующих лиц и трагедию совести. Не дает автор гарантий Борису Годунову — человеку «с совестью», что власть через преступление будет безмятежна, и не дает гарантий Григорию — Самозванцу — человеку бессовестному, что преступление будет безнаказанным. И, оказываясь, нет гарантий и народу, что он не превратится в безликую массу — толпу.

Царь узурпирует народную массу насилием и демагогией, а народ безмолвствует...

Литература:

1. Василик, В. Философия и богословие власти в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» [Электронный ресурс]. 2010. Ч.2. URL: otechestvo.org.ru (дата обращения 15.10.13)
2. Верхарн, Э. Избранное: Сб. //Пер. В. Брюсова/ Сост. М. А. Мыслякова. — М.: Радуга, 1984
3. Гобозов, И. А. Введение в философию истории. 2-е изд. переработанное и дополненное. — М.: ТЕИС, 1999. — 363 с.
4. История русского дореволюционного драматического театра: Учеб. для студентов ин-ов культуры и театр. вузов по спец. От истоков до 1870-х годов/ Авт. А. А. Белкин, А. З. Лейн, Т. А. Прозорова и др.; Под ред. Н. И. Эльяша. — М.: Просвещение, 1989. — 336 с.; ил.
5. Канетти, Э. Масса и власть. — М., 1997. — с. 19–20.
6. Лебон, Г. Психология народов и масс. [Электронный ресурс] — СПб.: Макет, 1995. Кн.1. URL: <http://lib.ru> (дата обращения 26.09.13)
7. Лунгин, П. С. Царь [фильм]. 2009. URL: <http://www.youtube.com> (дата обращения 29.09.13)
8. Любимов, Ю. П. Борис Годунов [спектакль]. 1982. URL: <http://www.youtube.com> (дата обращения 23.09.13)
9. Непомнящий, В. С. Пушкин. Избранные работы 1960-х — 1990-х гг./ Ред. М. Д. Филин. — М.: Жизнь и мысль, 2001. Кн.2. — 496 с.
10. Непомнящий, В. Борис Годунов: авторская программа [серия передач]. URL: <http://www.youtube.com> (дата обращения 5.09.13)
11. Пушкин, А. С. Борис Годунов. — с. 373–447 // Пушкин А. С. Стихотворения. поэмы. Драмы. Сказки. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — 607 с. (Русская классика)
12. Стахорский, С. В. //Винокур Г. О. Борис Годунов. Комментарии// Пушкин А. С. Поли. собр.соч.1937. Т. 4
13. Сурожский, А. Молитва и жизнь [Электронный ресурс] — М., 2001. URL: <http://www.wso.ru> (дата обращения 25.09.13)
14. Сысоев, Д. Таинство покаяния//Сысоев Д. О покаянии. [Электронный ресурс]—М., 2011. URL: <http://clubs.ya.ru/4611686018427405464> (дата обращения 26.09.13)
15. Этимологический словарь. [Электронный ресурс]. URL: dic.academic.ru (дата обращения 18.09.13)

14. ТАНЕЦ И ХОРЕОГРАФИЯ

«Русские сезоны» Сергея Дягилева как художественная парадигма развития балетного искусства XX века

Полисадова Ольга Николаевна, доцент

Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых

Новая роль художника в балетном театре — это особая тема Русских сезонов. с. Дягилева интересовало творчество художников — современников, новые стили, новые направления. Идея, что художник может быть соавтором спектакля, возможно, появилась на заседаниях художественного объединения «Мир искусства». В декларативности его членов особенно четко проявлялась тенденция к синтезу искусств, их театрализация, восприятию театра как праздника. «...Александр Бенуа — тончайший знаток стилей XV–XVIII века., Рерих, Добужинский и другие, разрабатывающие русскую старину разных эпох. Бакст, влюбленный в античный и восточный стиль. Возможно, что трудами Александра Бенуа, Рериха, Добужинского и других русский стиль будет очищен от тяжелых наслоений византизма, с которым его часто смешивают, и предстанет перед нами во всей своей первобытной чистоте и ясности. Тогда настанет для него время художественной эволюции. А для Европы настанет время заинтересоваться этим стилем и пойти по новым путям в сферах художественного творчества. И это время уж настало, благодаря русским спектаклям в Париже» [5. с. 118]. Неслучайно первыми художниками «Русских сезонов» стали Л. Бакст и А. Бенуа — те, кто были «локомотивами» «Мира искусства». Балет «Петрушка» Фокина — Бенуа — это не просто хореографический шедевр, это эстетическая программа, концепция нового искусства. Именно в этом балете впервые была представлена новая роль художника в театре. Теперь он не просто оформляет спектакль, он становится его соавтором. И в данном контексте можно говорить, впервые говорить о появлении художника — режиссера, полноценного соавтора спектакля.

Бенуа — декоратор создает новый мир. Это театр — картина, в котором действие и зрелище не разделимые явления. Плач Петрушки — это народная тоска по красоте. «Петрушка» — видение красоты, к которой толпа тянется, которую толпа топчет» [2, с. 38]. Театральная идея в дуэте Бенуа — Фокина была абсолютной, вот почему так великолепны балеты, сделанные ими в тандеме. Синтез искусств в идеальных пропорциях представил постановки, ставшие достоянием истории. Это и «Петрушка», и «Шехерезада», и «Жар-птица», в которых очевидна эстетическая программа Бенуа с его любовью к красивым вещам и красивому интерьеру. Таковой была и хореография Фокина, изящными мазками вписанная в этот интерьер. «...Наша эпоха есть эпоха переоценки всех приемов художественного творчества, эпоха разрушения старых форм, достигших совершенства и остановившаяся в развитии; эпоха борьбы с рутинной и традициями. Искусство не может долго пребывать в состоянии покоя, и надо всегда помнить старый, но верный афоризм: «в искусстве все, что не идет вперед, движется назад». Искусство начала XX в., ищет новых средств и новых путей для выражения своей внутренней сущности. Оно с сокрушительной силой рвется из пут традиций и из оков рутины и потому безудержно разрушает и ломает те цепи, которые его сковали» — писал Светлов в статье «Мысли о современном балете» [5, с. 119].

Дягилеву принадлежит мысль, что хореографическое искусство можно вывести из его традиционно аристократической принадлежности и сделать балет — зрелищем для широкой публики. В чем это выразилось? Первое — стало очевидным, что балетный театр может существовать самостоятельно. Второе — что балетный театр может быть коммерческим предприятием. Что нужно для этого? В первую очередь — новая структура. И она была найдена как формула показа в один вечер трех одноактных балетов. Триада стала некой оптимальной структурой, которая была известна еще с древнегреческого театра, когда в один прием показывалось сразу три трагедии одного автора. Испанский театр эпохи Лопе де Вега использовал прием трех дней — хорнады, а в восемнадцатом веке Жан Жорж Новерр давал по три коротких балета в антрактах оперы. Дягилев утвердил эту традицию для балетных трупп, которые выступали в Европе и Америке. Впервые эта формула была апробирована в 1909 году при участии Бенуа и Фокина в Русских сезонах. Традиция была установлена, но Дягилев не использовал ее как догму и в особых случаях (открытие гастролей, торжественные случаи) мог представить и четыре балета за вечер. «Под новой моделью балетного спектакля сам Дягилев имел в виду одноактный балет и демонстрацию в один вечер несколько таких одноактных ба-

летов. Это был действительно прорыв в XX век и полный разрыв с традицией XIX века, традицией «большого балета». Это была новация, совсем не только формальная. Она потребовала новой музыки, новой техники и новых сюжетов. Она видоизменила характер актерской игры. И так же как «большому балету» хронологически соответствует русский роман, так фокинские одноактные балеты можно поставить в более или менее прямую связь с Серебряным веком русской поэзии. Не случайно «Умиравший лебедь» Фокина и Анны Павловой, эмблема нового балета, есть хореографический парафраз стихотворения Бальмонта, весьма популярного в 900-е годы» [2, с. 20]. В хореографическом театре XX века будет доминировать одноактный балет, как единство цельности и лаконичности одновременно, и антракт будет своеобразной ступенью к другой постановке. Именно такая форма подачи докажет свою жизнеспособность. Серия одноактных балетов, отделенных друг от друга антрактом, звучали как дань модернизму с его отрицанием тех театральных традиций, которые уже зарекомендовали себя, с другой — предваряли, предсказывали пути театра в его поисках своего места в границах современного искусства.

Значение сезона 1909 года представило и еще одну проблему, которая будет существовать на протяжении всего столетия. И не будет иметь однозначной точки зрения и единого решения. Это проблема соотношения в репертуарном плане спектаклей наследия и новых постановок. Как сохранить балет, который может быть утрачен навсегда? Как совместить классическую постановку с появлением новых стилей в современном хореографическом искусстве? И чего в таком случае ждет публика? Ответ на этот вопросы дал Дягилев, который репертуарный лист Русских сезонов 1909 года составил в виде ретроспекции спектаклей классического наследия и показа новых балетов.

Сам вариант ретроспективы был подхвачен Дягилевым с художественных выставок и музеев изобразительных искусств, она характерна для форм искусств статично — фиксированных. Но Дягилев экспериментирует, и первые попытки были связаны с показом в Париже русской оперы. Все оперные начинания как осуществленные, так и оставшиеся в замыслах тяготеют к ретроспективности. В балете появилось существенное отличие, когда спектакли наследия были представлены вместе с новыми поисками в области хореографического искусства. В своих последующих сезонах Дягилев будет сохранять некоторые спектакли из предыдущих сезонов, делая их как бы классикой, но процентное соотношение этих спектаклей и новых в репертуаре сезона будет примерно одинаковым, за исключением гастролей, где репертуарный план был прописан договором. Например, в сезоне 1915—1916 годов

для гастролей в Америке запланированы «Сильфиды», «Послеполуденный отдых фавна», «Жар — птица», «Карнавал», «Призрак розы», «Половецкие пляски», «Шехерезада», «Павильон Армиды», «Клеопатра», «Тамар», «Нарцисс», па-де-де Голубой птицы и принцессы Флорины и премьерная постановка «Полуночного солнца».

Название «сезоны» было выбрано самим Дягилевым. Это не просто гастролы, это сезоны, а следовательно, это периодичное явление в искусстве и, как следствие, появление новых постановок главная составляющая нового сезона. Это значит, что репертуар обновляется с каждым сезоном, но вместе с тем не отрицает постановок классического наследия. Скорее всего, именно этими тенденциями можно объяснить стремление Дягилева к постоянной смене своей команды, особенно это касалось балетмейстеров. Михаил Фокин так и не смог понять, почему в какой-то момент, он самый успешный балетмейстер Русских сезонов, стал неугоден маэстро Дягилеву. Известный исследователь Вера Красовская называет творчество Михаила Фокина «созерцательно-экзотическим импрессионизмом» [4, с. 380]. Она считает, что в тандеме Фокин — Бенуа сохранялся традиционализм, как единственная система художественного мышления. Именно эта повторяемость сюжетов и пластических тем стала не устраивать Дягилева — антрепренера, что побудило его отказать от услуг Фокина — балетмейстера перед первой мировой войной. В среде критиков тогда появилось сомнение в том, сможет ли балет развиваться на таких условиях дальше, т. к. постоянная драматическая напряженность поддерживалась за счет ослабления хореографии. Следовательно, само время подготовило изменение стилового направления обозначенного, как «экзотический импрессионизм». Отказавшись от услуг маститого балетмейстера, Дягилев начал «растить» своих хореографов из танцоров своей же труппы, контролируя и направляя процесс творчества. Так мир узнал балетмейстеров Леонида Мясина, Вацлава Нижинского, Джорджа Баланчина, Сержа Лифаря. «Молодой Дягилев понимал театр как пир. Веруя в правоту и удачу своих начинаний, он назвал «Пиром» дивертисмент, которым кончалось первое представление «Русских сезонов» в парижском театре Шатле в мае 1909 года. Спектакль, по Дягилеву, пир страстей, пиршество красок, звуков и дарований. В те годы так мыслил не один Дягилев. Так мыслили Фокин, Бенуа, Бакст и, возможно, начинающий Стравинский. Из концепции театра-пира возник идеальный дягилевский балет: «Шехерезада» [1, с. 41].

Рассматривая театр как праздник, Дягилев утвердил еще одну форму, ставшую популярной в искусстве XX века. Это фестивали, как собрание

лучшего из лучшего, как показ индивидуальности, новаций, художественного изыска, многообразия творческих толкований. Это одновременно смотр и борьба за пальму первенства, это отдача на откуп зрительского внимания творческих откровений и новационных проектов. Искусство русского балета здесь будет представлено широко и разнообразно. И эти сезоны — фестивали приобрели характер международного события, сыгравшего феноменальную роль в развитии всего искусства XX века. Балет стал равноправным культурным феноменом в этом процессе.

В Дягилеве постоянно присутствовали стремление к открытию и новизне с одной стороны, а с другой — любовь к великолепию и пышности. Это особенно ярко проявилось в сезоне 1909 года в ярких и разнообразных спектаклях одного вечера. В сезонах 1910, 1911 годов он расширяет классический репертуар русского балета с его масштабами и зрелищностью. И кто знает, какими бы были «Русские сезоны» если бы этот стремительный центробежный порыв не прервала первая мировая война.

«Провозгласив единение муз, равноценность разных искусств — живописи, скульптуры, музыки, оперы и балета, — он добился новой роли художника в балетном театре, активно участвующего в создании художественной, образной целостности спектакля. Каждый его элемент, особенно костюм танцовщика в образе персонажа, героя спектакля нес черты этой целостности (Л. Бакст, А. Бенуа, Н. Рерих, А. Головин, П. Добужинский). А позже, в сезоне 1915 /1916 годов, в обновленной труппе «Русского балета» с. Дягилев привлек не только русских и английских танцовщиков и вернувшегося В. Нижинского, но и западных литераторов (Ж. Кокто), художников (Пабло Пикассо, Андре Дерен, Мери Лорансен, Габриэль Шанель), композиторов (Франсис Пуленк, Дариус Мильто). с. Дягилев способствовал изменению роли музыканта в балетном театре, которая не только украшала и аккомпанировала танцу, но и участвовала в формообразовании, влияла на характер хореографии, ее лексики, хореопластики, опять участвовавшей в создании целостного образа спектакля. Параллельно с. Дягилеву к этому стремились К. С. Станиславский и В. Н. Немирович-Данченко, создавая МХТ, закладывая новую систему актерского творчества и формируя режиссуру как вид творчества» [3, с. 179].

Гаевский считает, что во всех балетных спектаклях дягилевской труппы, поставленных Фокиным, главным было представление о танце, которое характерно для русской оперы, а не для классического балета. И «Шехерезада» это не хореографическая сюита, а симфоническое произведение. Данная аксиома представляется интересной в той связи, что камерность, живописность

и вместе с тем драматическая наполненность балетов сезонов 1908–1914 годов опирались на музыкальный материал, требовавший осмысления само по себе. Самый яркий пример — «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» с. Бородина. И здесь совместились две основные черты Дягилева. С одной стороны, Дягилева всегда манила русская опера с ее монументальностью, богатством музыкального материала и образов, с другой, он отчетливо ясно тяготел к воплощению в жизнь программы «Мира искусства», которая выразилась в постановках одноактных балетов. Свои первые сезоны в Париже Дягилев начинал с оперы, что подтверждает его предпочтения. Обращение к балету, впоследствии, не только стремление к показу чего — то нового, но и определенное прагматическое решение, заключенное в мобильности и короткометражности балетного спектакля. Но в первых парижских балетных сезонах отчетливо проявились тенденции к показу национальной мифологии по принципу художественной системы русского оперного театра. И здесь, tandem Фокина — Бенуа был идеальной составляющей для решения поставленной задачи.

Литература:

1. Гаевский, В. М. Дивертисмент. — М., 1981. — 383 с.
2. Гаевский, В. М. Хореографические портреты. — М.; Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 608 с.
3. Катышева, Д. Петербургские сезоны. Начало ХХI века. — СПб, 2011.
4. Красовская, В. Русский балетный театр начала ХХ века. Ч. 1–2. — Л., 1971–1972.
5. Светлов, В. Я. Современный балет. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. — 288 с.

17. КИНОИСКУССТВО

Сценарий — структурная основа создания фильма-портрета

Гупало Марина Александровна, методист;

Гупало Татьяна Ивановна, преподаватель

Белгородский государственный институт искусств и культуры

Фильм — произведение коллективное. В его создании участвуют режиссёр, оператор, художники, музыканты. Основой, на которой объединяются усилия всех создателей фильма, является сценарий. В нём в литературной форме содержатся образы людей с их мыслями, стремлениями, поступками.

Кинодраматург, работающий над созданием сценария, должен увидеть будущий фильм своим творческим взором и описать его так, чтобы этот будущий фильм могли вообразить себе читатели.

Впервые фильм рождается в воображении автора сценария, именно он является его первым зрителем.

Киностудия — это многочисленные цеха, оборудованные новейшей техникой: лаборатории, пошивочные мастерские, залитые светом павильоны и тёмные фотоателье, которые начнут действовать и производить только тогда, когда их приведут в движение мысль и слово кинодраматурга, запечатлённые в сценарии.

Жизнь каждой съёмочной группы начинается со сценария. Все профессии, собранные воедино, отдадут свой талант и умение для того, чтобы перенести сценарий на экран, запечатлеть слово в кадре.

Сценарий — идейная и художественная основа фильма и работа кинодраматурга над ним — сложный процесс, требующий иногда коллективного творчества. Известны прочные творческие содружества сценаристов с режиссёрами: Габрилович и Райзман, Брагинский и Рязанов или двух драматургов — Лунгин и Нусинов, Фрид и Дунский, Зак и Кузнецов, и это не случайность, так как работа над сценарием показывает, что часто тот или иной эпизод рождается в споре, в творческом содружестве, когда легче выбрать наиболее удачное

решение. Чем плодотворнее содружество сценариста и режиссёра в процессе создания сценария, тем глубже чувство удовлетворения у автора и у зрителя при встрече с фильмом на экране.

На разных этапах истории киноискусства в понятие «киносценарий» вкладывалось различное содержание — от конспекта будущего фильма до литературного произведения, предназначенного для исполнения в кино. За много лет своего существования сценарий прошёл те же стадии развития, что и театральная пьеса за несколько столетий.

Кинематограф, не имея драматургии, созданной для экрана, заимствовал сюжеты из наиболее примитивных видов литературы: бульварного романа, уголовной хроники, но вскоре он обратился к воссозданию на экране литературной классики. Приспосабливая произведения литературы для экрана, кинематограф должен был найти какую-то форму расположения материала, имевшую свои специфические черты, свои законы расположения и подачи материала. Эта форма и была названа сценарием.

В те годы, когда шли споры о том, является ли кино искусством, известные русские писатели поняли не только огромную роль кино в развитии культуры, но и те возможности, которые оно открывает для творчества, осознали необходимость создавать литературу для экрана.

Практическое участие писателей в создании сценариев, хотя и не было значительным, но во многом способствовало установлению в те далёкие годы правильного взгляда на роль сценария в фильме.

Сценарии создавали А. Луначарский, Н. Зархи, В. Туркин, В. Шкловский, Г. Гребнер, К. Виноградская, Н. Агаджанова, Б. Леонидов, О. Форш, с. Третьяков, Ю. Тынянов, Н. Асеев и другие. Их перу принадлежат сценарии таких фильмов, как «Броненосец «Потёмкин», «Мать», «Обломок империи», «Потомок Чингис-хана», «Сорок первый», «Шинель».

Появление на экране нового героя оказало влияние на кинематограф. Основой роста кино стала идейно полноценная, правдивая, жизненная кинодраматургия. Первые советские фильмы не только принесли в кинематограф новое содержание, но и новую форму.

Сценарии стоят в общем строю художественной литературы. Кинодраматург словом выражает своё представление о явлениях жизни и словом создаёт экранный образ. Суть работы сценариста состоит в том, чтобы его слово создавало конкретно-чувственное представление о том, что должно происходить на экране. Режиссёры, актёры, операторы, композиторы, художники находят импульс для творчества.

О значении сценария в фильме и писателя в кино писал Е. И. Габрилович: «Кроме мудрости, своеобразия, таланта, писатель, чтобы написать настоящий сценарий, должен обладать ещё чувством кинематографа». О важности сценария говорил и А. П. Довженко, подчёркивая, что сценарий требует, чтобы всё в нём жило и развивалось не только во внутреннем сюжетном, но и в пространственном движении, в постоянной зрительной изменчивости.

Крупным явлением документального экрана, ставшим одним из признаков нового периода в истории документального кино, было развитие жанра кинопортрета. В документальных и хроникальных фильмах второй половины 60-х годов всё лучшее и перспективное было связано с изображением на экране человека.

Как и во всякой экспериментальной области, в жанре кинопортрета поиск нового был трудным и противоречивым — поиск новых изобразительных и выразительных средств для раскрытия внутренней сущности человека, психологии и характера современника. В фильмах «Голоса целины» (1961 г.), «Люди голубого огня» (1961 г.), «Магистраль» (1964 г.) заметно было столкновение двух разных методов отображения действительности. Если в изображении людей ощущалось стремление к созданию психологического портрета, то в рассказе о жизни предприятий,строек преобладала описательность. Эта противоречивость проявилась в раскрытии сущности новых явлений в жизни страны через психологического современника.

Новое направление в изображении человека особенно проявилось в фильмах ленинградских кинодокументалистов. Их работы отличало стремление к исследованию человеческого характера для познания окружающего мира. Они стремились снимать людей в действии, в моменты преодоления трудностей, жизненных конфликтов, но при этом не ограничиваясь созерцанием сложных явлений духовной жизни человека. Психологический кинопортрет постепенно становится своеобразной формой философского размышления о людях и времени.

Человековедение на документальном экране становится для молодых сценаристов, режиссёров, операторов (Б. Добродеева, П. Мостового, с. Арановича, В. Лисаквича, Л. Махнача) главным направлением в творчестве.

Дипломной работой режиссёра с. Арановича был фильм «Последний пароход» (1964 г.) — рассказ о драматическом моменте в жизни человека, когда приходится делать выбор между детьми, зовущими в далёкие, чуждые сердцу места, и родным краем, где прошла долгая, нелёгкая жизнь. В 1965 году с. Аранович создал фильм-портрет о Г. Товстоногове — «Сегодня — премьера».

Вслед за репортажными кинопортретами современников с. Аранович обращается к прошлому: к судьбам известных женщин-революционерок — А. Коллонтай («Время, которое всегда с нами», 1966 г.) и М. Андреевой («Друг Горького — Андреева», 1967 г.).

Автор сценариев этих фильмов Б. Добродеев вместе с режиссёром раскрывают прежде всего духовные качества своих героинь. Поэтому и сюжетной линией фильмов стала не биографическая канва жизни человека, а его сложный внутренний мир, который на экране раскрывался в размышлениях героини о прожитой жизни (фильм о А. Коллонтай) или как наблюдение за развивающимися чувствами двух близких друг другу людей (фильм об М. Андреевой).

В фильме о Джоне Риде («Это стоило того, Джек!») Б. Добродеев попытался рассказать о своём герое естественно и насыщенно, используя при этом свободную композицию. Личность человека — наиболее ценна и важна в документальных очерках о реальных героях. Как выразить это на экране без помощи актёров?

Плодом размышлений над этой проблемой стал фильм «Воспоминания о Чкалове», снятый режиссёром В. Лисаковичем. Б. Добродеев использовал не только известные материалы о Валерии Чкалове, выдающемся лётчике, Герое Советского Союза, впервые совершившем беспосадочный перелёт через Арктику и Америку, а построил сценарий на некоторых не столь известных эпизодах, в которых раскрыл совершенно неожиданные черты характера Чкалова: его жизнерадостность и чувство юмора, увлечённость и великодушные, а также его мужество.

Сценаристы с. Зенин и А. Новогрудский написали сценарий, по которому в 1966 году режиссёр Л. Махнач снял фильм о Ф. Э. Дзержинском «Подвиг», в котором не биографическая канва жизни и не хроника событий, а логика внутренних переживаний героя становится драматургической основой картины. Личность Дзержинского раскрылась в наполненных драматизмом борьбы эпизодах, восстановленных с помощью архивных киноматериалов.

В середине 60-х годов были сняты фильмы о судьбах ярких, интересных, значительных людей — Нетте, Фёдора Полетаева, Екатерины Дёминой.

В фильме «Мир без игры», посвящённом Дзиге Вертову сценаристом с. Дробашенко была предпринята попытка рассказа о человеке посредством внутреннего монолога. Используя дневниковые записи Д. Вертова и фрагменты его документальных картин, авторы фильма попытались раскрыть на экране творческую лабораторию художника через его характер, внутренний

мир чувств. Этим фильмом было положено начало новому направлению в жанре психологического портрета.

Характерной особенностью этого периода была массовость творческого поиска. Сценаристы, режиссёры, операторы экспериментировали, искали новые формы и выразительные средства для раскрытия психологии, характера, социального образа современника на экране.

Сценарий определяет идейное лицо фильма, но для каждого конкретного фильма это уравнение со многими неизвестными, и решение его зависит от режиссёра. Он управляет всеми средствами превращения сценария в фильм, является творцом этого сложного процесса, завершающего авторский замысел.

Содружество сценариста и режиссёра в работе над сценарием должно окрепнуть в творческих спорах и поисках. Работа режиссёра со сценаристом является таким же важным элементом режиссёрского дарования, как и работа с актёром, художником. Эта работа не менее ответственна и для сценариста, труд которого заканчивается только тогда, когда фильм снят и смонтирован.

Режиссёр М. Ромм говорил: «Картину решает драматургия. Всё важно: важна работа с актёром, важна режиссёрская изобретательность, тонкость его работы, выразительность, темперамент, умение обращаться с массовой, важен монтаж, изобразительное решение, важны все компоненты кинематографа, которые формируют зрелище, но фундаментом картины является сценарий, — он решает успех дела, он определяет идейный и художественный результат».

Фильм рождается в сотворчестве людей, осуществляющих сценарий. Соединение сценариста с режиссёром часто не является творческим актом, а решается независимо от того, может ли режиссёр осуществить постановку данного сценария. Найти «своего» режиссёра является большой удачей для сценариста. Только в этом случае он может увидеть на экране фильм, снятый таким, каким он его представлял, создавая сценарий.

Литература:

1. Андроникова, М. «От прототипа к образу». М., 1974 г.
2. Герлингхауз, Г. «Документалисты мира в битвах нашего времени». М., 1986 г.
3. Крючечников, В. «Сюжет и композиция сценария». М., 1976 г.
4. Маршак, М. «Сценарное мастерство кинолюбителя». М., 1975 г.
5. Фрумкин, Г. «Введение в сценарное мастерство». М., 2005 г.

Покадровая съемка как прием показа динамики объектов и процессов

Цибанова Наталья Николаевна, доцент;

Шинкарьук Юлия Александровна, студент

Иркутский национальный исследовательский технический университет

В статье рассматривается вопрос о новом творческом приеме для фотографов и видеооператоров. Авторы исследуют прием таймлапс как одну из технологий по сжатию времени при получении изображения. Итогом статьи является определение покадровой съемки как перспективного направления в создании материалов для современных СМИ и авторских фото и видеоработ.

Ключевые слова: кадр; съемка; время; таймлапс; покадровая съемка; видеосъемка; монтажная съемка; последовательная фотография.

Только время не теряет времени.

Жюль Ренар (французский писатель, 1864–1910)

Мир ускоряется, время становится самым дорогим товаром на рынке труда и идей. Для эфирных проектов (телевидение, радио) время является ограничивающим творчество фактором, так как за каждую секунду демонстрации приходится платить. Поэтому постоянно идет поиск форматов, способов, технологий, с помощью которых можно сжать временную составляющую в материалах, показать ее по-другому, без ущерба для задумки. Особую актуальность сжатие времени представляет для фотографов и операторов, — им важно уместить идею в ёмкое и краткое содержание без творческих потерь.

Таймлапс довольно интересная техника, находящаяся на грани фото и видео. В последнее время она приобрела заметную популярность, не смотря на то, что эта техника существует уже десятки лет. Раньше таймлапс применялся в основном для съемки и изучения объектов (предметов) и медленно протекающих процессов (от латинского *processus* — «течение», «ход», «продвижение») для использования в научных целях. Правда, называли его по-другому — покадровая съемка или съемка с интервалом.

Обратимся к словарю. Покадровая видеосъемка — это «разновидность замедленной киносъёмки, при которой значительную часть времени меха-

низм съёмочного оборудования выключен, а экспозиция и последующая смена кадра осуществляется периодически; это замедленная киносъёмка или фотосъёмка с точным количеством кадров в минуту» [2, с.487].

Покадровая видеосъёмка известна ещё и как цейтраферная съёмка. От немецкого слова «zeitraffer», «zeit» — время, «raffen» — буквально собирать, выхватывать, упорядочивать. В англоязычных странах данную съёмку называют time-lapse. Все прекрасно знают, что первое слово в этой связке переводится как «время». Второе слово употребляется в нескольких значениях в семантической категории «время»: «течение, ход времени» или «время течет, проходит» [1, с.134]. Исходя из английского названия рассматриваемой нами видеосъёмки, следует, что покадровая съёмка — это способ «ухватить, поймать время». Time-lapse целиком построен на динамике в кадре, причем динамика последовательной. Иначе теряется вся суть.

Давайте разберемся сначала с первой составляющей понятия. Итак, время — это спорное и неоднозначное явление, которое сопровождает человека от истории создания человечества до сих пор. Время существовало всегда, оно было и до появления человека, и до появления вселенной. Впервые о категории времени стал говорить ещё Аристотель. Очень интересно, что древнегреческий философ избегает слова «время», когда говорит об этой категории. Он говорит о том, что время — это ответ на вопрос «когда?». Это не длительность, это не философская категория. Это ответ на вопрос «когда?». И этот ответ на вопрос «когда?» дать иногда очень трудно. Потому что на вопрос «когда?» можно ответить по-разному. Можно сказать «никогда» или «всегда». Вот эти две крайности, «никогда» и «всегда», говорят о том, что время является для нас загадкой. И мы всю жизнь пытаемся эту загадку разгадать. До самого конца своего времени. И когда такая бескрайняя загадка стоит перед человеком, перед человеческим обществом, перед людьми, они на этот вопрос дают очень разнообразные ответы.

Категория времени непосредственное отношение имеет к покадровой съёмке. Покадровая съёмка сама по себе изменяет привычное для нас понятие времени. Оператор, применяя покадровую съёмку, как бы борется со временем, ломает его, — то замедляет, то ускоряет. Поэтому необходимо понять, как меняется масштаб времени при использовании покадровой видеосъёмки.

Теперь о «перетекании». Масштаб времени — это количественная мера ускорения или замедления, то есть отношение скоростей проекции и съёмки. Масштаб времени 2:1 означает ускоренное вдвое по сравнению с обычным темпом процесса на экране. Такое ускорение получается при съёмке с частотой

12 кадров в секунду. Для получения большего масштаба необходима ещё более низкая частота съёмки вплоть до покадровой. С её помощью достигим произвольный масштаб времени, вплоть до десятилетий за одну секунду.

Замедленная киносъёмка может осуществляться камерами общего назначения, имеющими регулировку частоты кадров, например, с 24 стандартных до 4 кадров в секунду.

Покадровая видеосъёмка с интервалами применяется в фильмах, показывающих в ускоренном темпе протекание каких-либо чрезвычайно медленных процессов. Например, программы на телеканале ВВС о дикой природе. Такая съёмка производится с помощью устройства, которое автоматически задает съёмку по одному кадру через определенные, установленные заранее интервалы времени. В том случае, если это профессиональная съёмка. Оператор-любитель может сам руководить этим процессом, если у него довольно простоя камера.

В зависимости от скорости развития явления или протекания процесса могут потребоваться самые различные интервалы времени, через которые камера должна снимать по одному кадру. Чем длиннее интервалы, тем меньше кадров будет отснято, и тем быстрее будет протекать процесс перед глазами зрителей на телеэкране.

Если процесс, который нужно заснять, длится T_1 секунд, а течение его нужно показать на экране за T_2 секунд, то интервалы между съёмками кадров определяются по следующей формуле:

$$T_2(25 + n),$$

где n — число кадров, укладываемое в отрезок съёмочного времени, равный 1, $1/2$ или $1/4$ с.

Пример [3]. Процесс распускания цветка длится 2 часа (7200 с), время показа его на экране 10 секунд при частоте смены кадров 25 кадров/с. С какими интервалами нужно производить покадровую съёмку? Определяем интервал: движение на экране при этом будет ускорено в $T_1/T_2 = 7200: 10 = 720$ раз. Для покадровой видеосъёмки с интервалами требуется соблюдение одного важного условия. Освещенность объекта съёмки не должна изменяться на протяжении всего процесса до полного его завершения. Если это условие будет нарушено, то эффект одномоментной съёмки будет нарушен.

В современном мире людям не хватает времени ни на что. Мы настолько заняты удовлетворением своих потребностей (физиологических, потребности в безопасности, потребности в уважении, потребности в реализации) [4, с.23], что у нас нет времени для полного осознания красоты окружающего мира. По-

кадровая видеосъемка — это один из множества способов, с помощью которого человек может постичь и осмыслить многообразие нашего прекрасного мира. Однако, это ещё и особое мастерство оператора: применить свои знания на практике для извлечения отлично выстроенных кадров в смысловую цепочку.

Для того чтобы изучить покадровую видеосъемку изнутри, нам необходимо познакомиться еще с некоторыми понятиями. Начнем с понятия «кадр» — основополагающего «кирпичика» в изучаемом нами явлении. В толковом словаре Д. Н. Ушакова указано: «(франц. *Cadre* — кино). 1. Отдельный снимок на киноплёнке. 2. Участок кинофильма, занятый отдельной сценой, какой-нибудь деталью картины» [5, с.364]. Далее обратимся к толковому словарю С. И. Ожегова: «1. Отдельное ограниченное определенными размерами изображение на фото- или киноплёнке, на теле- или киноэкране, отдельный фотографический снимок. 2. Отдельный эпизод, сцена в кинофильме» [6, с.559]. И третий толковый словарь Т. Ф. Ефремовой говорит о кадре: «Отдельный снимок, отдельная сцена на киноплёнке» [7, с. 388].

Итак, кадр — это самая маленькая единица не только в изучаемом нами явлении, но и во всем операторском мастерстве. Видеосъемка всегда начинается с кадра, — с одного запечатленного момента.

Из кадров, сцен и актов режиссёры и операторы создают определенный готовый продукт. Процесс создания фильма или видео называется видеосъемка. Видеосъемка — «процесс съемки фото- или видеокамерой» [8, с. 93]. А слово съемка без первого корня обозначает следующее: «работа, имеющая целью составить на плоскости точное, верное, полное и ясное изображение известного пространства местности с показанием как предметов физической природы (горы, реки), так и произведений человека (предметы искусства, дороги, строения)» [9, с. 604]. Это определение нельзя оставить в стороне. Оно раскрывает суть видеосъемки: воссоздать на экране точное и полное изображение действительности, при этом необходимо отметить главное условие покадровой съемки — последовательность. Значение слова *Последовательный* по словарю Д. Н. Ушакова следующее: 1. Непрерывно следующий, совершающийся один за другим; 2. Логически закономерный [6, с.]. Именно запись кадров происходящего одного за другим события (изменения) в жизни объекта или процесса является основой приема создания материалов с помощью покадровой съемки.

Рассмотри ещё одно понятие, которое имеет прямое отношение к покадровой видеосъемке. Покадровый монтаж — это соединение кадров в после-

довательности, наиболее точно раскрывающей суть монтируемого материала. Покадровым монтаж называется потому, что в том месте, где к одному видеофрагменту мы добавляем другой, мы фактически обрываем последний кадр первого видеофрагмента, и он сменяется тем кадром другого видеофрагмента, который мы сочли нужным «приклеить» к первому. А то место на получившейся в результате видеозаписи, где один фрагмент сменяется другим, вполне официально называется «монтажная склейка».

Интересный факт, что в терминологии профессиональных операторов есть и такое понятие, как «монтажная съемка». Это понятие скрывает под собой покадровую видеосъемку и раскрывает суть преимущества этого способа видеосъемки.

Изменение плана (крупности объектов в кадре) во время покадровой съемки невозможно, — теряется суть увиденного с одного места в короткое время. При скачкообразном поведении объектов внутри кадра невозможно получить целую картину динамики. Также неприемлемым является перестановка снятых кадров в монтаже, — только то, что происходило друг за другом, по очереди, можно склеивать в прямой или обратной последовательности. Соответственно, последовательная съемка и монтаж, соблюдение одной крупности в кадре являются основополагающими методами для покадровой съемки, независимо от протяженности интервалов записи.

Теперь мы имеем представление о том, что такое покадровая видеосъемка. Это особый вид съемки, монтаж которого начинает осуществляться тогда, когда оператор включит и выключит камеру. То есть ещё в процессе съемки он может проводить монтаж. А это огромный плюс и огромное преимущество покадровой видеосъемки.

Итак, покадровая видеосъемка — это замедленная съемка. Есть и другие интересные способы съемок. Рассмотрим некоторые из них для выявления особенностей изучаемого нами способа съемок.

Самое банальное и простое деление видеосъемок на 3 категории выглядит так:

- ускоренная видеосъемка;
- замедленная видеосъемка;
- покадровая видеосъемка.

И здесь разобраться довольно легко. При замедленной видеосъемке движение объектов на экране будет ускоренным. А при ускоренной — замедленным. Обыватель сразу задастся вопросом: «Как?». Такова особенность масштаба времени в видеосъемке.

Создать плавное замедленное или плавное ускоренное движение видеокамерой невозможно. Нет ещё таких видеокамер, которые бы смогли обманывать время. Эффект ускорения или замедления достигается уже в процессе монтажа, когда оператор или монтажер с помощью специальных программ добивается такого эффекта.

Стоит заметить, как раз-таки исключением из этого правила, что видеокамерой создать эффект замедления или ускорения невозможно, является покадровая видеосъемка. Такой видеосъемке управлять временем подвластно. Отдельные кадры снимаются в течение длительного времени с временными интервалами и возникает эффект замедления или ускорения.

Иллюзия замедленного или ускоренного движения в какой-то мере может быть достигнута при съемке видеокамерами, если на камере предусмотрена так называемая функция «Cain Up» [10]. При съемке движущегося объекта иллюзия непрерывного плавного замедленного движения создается за счет оптической размазанности движений.

Прием покадровой видеосъемки применяется очень широко: и для того чтобы во много раз ускорить движение, и для того чтобы «оживить» неодоушевленные предметы. Все анимационные фильмы снимаются по кадрам. Многие операторы-любители пытаются научиться искусству покадровой видеосъемки. Покадровая видеосъемка набирает популярность, как среди операторов-профессионалов, так и среди любителей.

При воспроизведении фильма или видео, снятых с помощью покадровой видеосъемки, возникнет ощущение большой скорости происходящих на экране процессов. Самый популярный и распространенный пример покадровой видеосъемки — это процесс цветения растений. Когда на экране мы буквально за минуту можем увидеть весь жизненный путь растения, от зарождения до увядания. На самом деле, этот процесс в природе может занимать несколько месяцев или даже несколько лет.

Существует минус покадровой видеосъемки — это довольно трудоемкий и длительный процесс. Особенно если оператор распоряжается не профессиональной видеокамерой. Огромное количество нужно отснять перед тем, как приступить к монтажной склейке. Но если в видеокамере есть функция «стоп-кадр» или «моментальный снимок», с помощью которой камера снимает стоп-кадр из памяти изображения в течение 5–7 секунд, то процесс создание видеосюжета ускориться. Однако эта функция иллюзию движения не обеспечит. И за монтажным столом или компьютером будет ещё много работы.

Итак, особенностью покадровой видеосъемки является то, что это один из немногих способов заставить время остановиться. Покадровая видеосъемка позволяет достичь эффекта ускорения или замедления. Однако, процесс такой съемки непростой. Он требует усидчивости, внимания и увлечения.

Покадровая видеосъемка — это удивительное изобретение человека, способное ухватить время, показать процессы, которые протекают годами и десятилетиями за одну минуту. Покадровую видеосъемку можно отнести и к замедленной видеосъемке, и к ускоренной. А точнее сказать так: это замедленная видеосъемка для ускорения происходящих на экране процессах, действий, событий. Покадровая съемка — это монтажная работа уже во время видеосъемки.

История покадровой видеосъемки такова, что пока ещё нет научных трудов, которые бы рассматривали эту тему с теоретической точки зрения. И это обусловлено тем, что операторское мастерство — в первую очередь, практика.

Любому новичку стоит запомнить, что покадровая видеосъемка — это не набор просто хаотичных кадров, а настоящий, целый фильм, с идеей и замыслом, с сюжетной линией, с зачином, кульминацией и концовкой. Поэтому, прежде чем приступить к съемке, необходимо определить, какая именно динамика будет в кадре. Самое простое, что приходит на ум: движения машин, людей, облаков, каких-то других объектов. Но динамика может заключаться и в другом. Научные ролики, которые наверняка видели многие, ведь это все были покадровые видеосъемки, снимающие физические процессы. Как кусок льда превращается в лужу, как прорастает зерно и появляется растение, как меняется форма объекта со временем, как оставленный на столе кусок хлеба превращается в сухарь и т. п.

На подготовительном этапе помимо некоторого сценарного плана, задумки, необходимо определиться с оборудованием. Во-первых, нужен **фотоаппарат с функцией «timelapse»** или без неё. Кстати, такая функция в современном мире доступна во многих смартфонах знаменитых фирм. Включив эту функцию на смартфоне, можно будет установить нужное количество кадров в секунду, и камера сама будет определять, когда ей сделать фото. Это то же самое, что и с обычной фотографией. Для того чтобы снять отличный пейзаж или портрет, совсем не обязательно иметь исключительно полнокадровую камеру, навороченное световое оборудование и ассистентов.

Итак, для начала могут быть использованы практически любые цифровые фотокамеры. Главное, чтобы на них была возможность делать снимки через определенный интервал, **режим «timelapse»**. В некоторых руководствах по по-

кадровой видеосъемке есть указания, что съемка должна соответствовать частоте видео, — 24 кадра в секунду. Но это не так. Во-первых, таких камер не так много, во вторых, зачем превращать покадровую съемку в полный аналог видео? В этом нет смысла. Смысл данного способа съемки именно в том, чтобы уместить длительный процесс в очень короткий промежуток времени. Показать целые сутки из жизни города всего за 10 секунд или как растение вырастает не за месяц, а всего за минуту. Раньше об этом можно было только мечтать.

Покадровая съемка — интересный, трудоемкий, но необыкновенный процесс, который, возможно, скоро станет одним из способов выражения авторской мысли и в информационных жанрах на телевидении.

Покадровая съемка в фотографии — это техника съемки, когда объект запечатлен во всех фазах движения в последовательности на одной картинке. Благодаря хорошей технике на статический снимок передается эффект движения. Особенно востребована покадровая съемка в спортивной фотографии. Последовательная фотография может показать объект с разных перспектив, и можно восстановить весь процесс движения объекта. Так же эту технику используют в съемке животного мира и, конечно, в арт-фото.

В последнее время все большую популярность технология покадровой съемки приобретает в видеоиндустрии: производстве видеофильмов, видеороликов. Такую технологию используют в сюжетных частях больших телевизионных материалов, где необходимо показать развитие, в художественных моментах, которые способны с помощью сжатия времени выразить идею автора.

Мир меняется быстро, технологии поспевают и успевают, но наши потребности в информации, ее концентрации, постоянно заставляют искать и находить новые возможности, которые способны изменить представление о мире и в маленьком отрезке времени показать нечто большее.

Литература:

1. Англо-Русский словарь — СПб.: Академия, 2008. — 389 с.
2. Ефремова, Т. Ф. Новый словарь русского языка / Т. Ф. Ефремова — М.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2000. Т.2. — 679 с.
3. Иофис., Е. А. Советская энциклопедия / Е. А. Иофис — М.: Госполитиздат, 1981. — 943 с.
4. Маслоу, А. Г. Мотивация и личность / А. Г. Маслоу — М.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1994. — 247 с.

5. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка 100000 слов / С. И. Ожегов — М.: Аспект Пресс, 2013. — 1098 с.
6. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь русского языка / Д. Н. Ушаков — М.: Аспект Пресс, 2004. — 642 с.
7. Энциклопедический словарь — М.: Аспект Пресс, 2009. 874 с.
8. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. — СПб.: Аспект Пресс, 2011. — 981 с.
9. Сайт для операторов-любителей [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.k2x2.info/hobbi_i_remesla/moi_pervyi_videoilm_ot_a_do_ja/p5.php#metkadoc56 (дата обращения 30.10.14)

19. ИСКУССТВО ОТДЕЛЬНЫХ СТРАН И НАРОДОВ

Сохранение и значение традиционного искусства Вьетнама

Во Ван Лак, аспирант

Московский государственный академический художественный институт
имени В. И. Сурикова

Формирование и развитие культуры и искусства Вьетнама тесно связано с влиянием местных факторов. Вьетнамское искусство насчитывает более чем 4000-летнюю историю¹ и отличается от искусства юго-восточной Азии. В искусстве традиционного Вьетнама сочетаются китайская, индийская и западная культура.² Во вьетнамской идеологии и религии тесно переплелись буддизм, даосизм, конфуцианство³ и т. д., в результате чего возникли различные системы и подходы.

Вьетнамское искусство тесно связано с сельскохозяйственной жизнью. Символические, условные приемы — основной метод в традиционном искусстве Вьетнама⁴. Символизм наблюдается и в народной художественной гра-

1 10000 лет назад в пещере в Донг Ной (Хоа Бинь) была высечена голова в камне — именно с времени появления этого изображения и отсчитывается начало возникновения искусства во Вьетнаме.

2 Происходит культурный обмен вьетнамского общества с юго-восточной Азией, Китаем, Индией и Западом. В частности, большое влияние оказывает китайская культура. Тхан Н. Тх. Возврат к изучению традиционной культуры Вьетнама. Хошимин: Комплексное издательство, 2006. с. 63.

3 Под влиянием индийской культуры появляется уникальная культура королевства Чампа, характерная для буддийского Вьетнама. В результате воздействия китайской культуры — конфуцианство и даосизм, Запада — христианство, материализм, духовная новизна. Тхан Н. Тх. Возврат к изучению традиционной культуры Вьетнама. Хошимин: Комплексное издательство, 2006. с. 423.

4 В долине Сапа (Лао Кай) обнаружили каменный лес (159 больших и малых островов), резные человеческие фигуры, изображения животных, древние письмена, карты. В эпоху национального строительства (эра Хунг Вьонг) раскрывается духовный мир, система тотемов изображается через образы и декорации. Формируются эстетические чувства и философия. В украшении

фике, и в скульптурах династии Хун Вьонг (первое государство), и в деревянных скульптурах на общинных домах, и на гробницах в Центральном нагорье¹. Цель традиционного искусства — через символы, а не форму передать содержание. Образы глубоко символичны, мысль выразительна, философична.²

Социализация Вьетнама в конце XIX и начале XX-го вв. внесла очевидные изменения: происходит переход от феодализма к колониальному обществу. Французская колониальная политика просуществовала на территории Индокитая с 1858 по 1945-й гг. Вьетнамскому народу передавались культурные достижения западного общества. Техника работы группы художников, сформировавшаяся в период 1925–1945 гг., отличается влиянием французского искусства³.

В процессе развития современного изобразительного искусства Вьетнама существовала тесная связь с народным искусством и традициями. Искусство, культура и философия играют важную роль в жизни людей, создавая типичный художественный стиль. Поэтому остро стоит вопрос о сохранении традиционных ценностей современного Вьетнама. Эта проблема существует в тесной взаимосвязи с формированием развития образовательного наследия и эстетических ценностей вьетнамского народа.

В провозглашенной международной конвенции Организации Объединенных Наций об охране нематериального культурного наследия ««охрана» означает принятие мер с целью обеспечения жизнеспособности нематериального культурного наследия, включая его идентификацию, документирование, исследование, сохранение, защиту, популяризацию, повышение его роли, его передачу, главным образом с помощью формального и неформального образования, а также возрождение различных аспектов такого наследия» [7, с. 10]. В настоящее время задача по защите и развитию традиционного народного

бронзовых барабанов сочетается восточная философия и мышление сельского хозяйства, что весьма символично. Символизм типичен для культуры и искусства Вьетнама в частности и сельскохозяйственной культуры в целом. Принципы и цели символики в художественных формах сосредоточены больше на описании. Внимание зрителя обращено к идейному содержанию, а не красоте формы. Тхан Н. Тх. Возврат к изучению традиционной культуры Вьетнама. Хошимин: Комплексное издательство, 2006. с. 321.

1 Нгуен В. К., Лью Х. Гробницы Центрального нагорья. Ханой: Мир, 2002.

2 Нгуен В. Т. А. Философия в народных картинах Вьетнама. Ханой: Культурное информационное издательство, 2002.

3 По форме современное искусство Вьетнама отражает влияние Франции, но по содержанию оно сохранило самосознание, что прослеживается и в архитектуре, и скульптуре, и живописи. Художники обладали собственным взглядом и привносили его в свой мир искусства.

искусства Вьетнама является весьма важной. Это воспитывает в людях чувство уважения к собственному наследию. Вьетнамская народная картина, система статуй на общественных домах, символы поклонения и статуи на гробницах этнических меньшинств, народные традиционные ремесла, существующие во вьетнамской деревне, потерялись в современном обществе. Находясь под сильным влиянием современной промышленности, люди забыли о духовной жизни нации, существовавшей в течение долгого времени. Таким образом, необходимо сохранить традиционное народное искусство, создать ориентированные методы обучения и развивать их.

Система поощрений, ориентированность на стиль современного искусства, который был разработан на базе традиционных ценностей творчества, будут способствовать защите национальной культуры и искусства. Необходимо возродить дух творчества в каждом человеке, который передается из поколения в поколение. «Достоевский говорил, что не в течение короткого времени, но поколение забывает свое наследие; люди отвергают то, что стало их кровью» [6, с. 64]. Поэтому культурное и художественное наследие нации должно стать духовной культурой для будущих поколений вьетнамцев. Государство должно проводить политику по сохранению национального наследия.

1. Государственные стратегии в развитии традиционного современного искусства

Для развития культурных ценностей, эстетического и идейного наследия традиционного народного искусства государство должно разработать стратегию национальной политики сохранения традиционного искусства и его значимости. Кроме того, важным фактором является изучение искусства в образовательных учреждениях. Искусство народных картин, статуй, знания и ценности прошлого, история культуры необходимы для развития нации.

Государство должно иметь стратегию, которая включала бы в себя создание системы музеев, проведение фестивалей традиционного наследия: «Музей не только место для хранения и представления произведение искусства, но и способ воспитания молодого поколения» [9, с. 54]. Вместе с тем должно проводиться внедрение, исследование, поиск, сбор традиционных и современных произведений. Должна формироваться научная деятельность музеев для распространения знаний, технических инноваций: «Основными целями музея является образование, познание и художественное творчество» [9, с. 55].

В настоящее время отсутствует система музеев традиционного и народного деревенского искусства. Творческое наследие не защищено. Хотя государство заинтересовано в сохранении искусства с его творческой деятельностью культа, духовности, традиций народа, однако «сохранение культурного наследия не может осуществляться в замкнутом помещении музея. Потому что культурные ценности умрут, если они отделены от жизни национальных общин. Преемственность необходима всем культурам» [6, с. 64]. Через систему музеев происходит распространение традиционных эстетических ценностей искусства и их влияние на молодых людей. Кроме того, подготовка специалистов, сохранение предметов искусства, проведение исследований, публикация научных работ обеспечивается научными источниками. Все это необходимо для формирования образования и осведомленности о значении искусства широкой публики.

Часть традиционного художественного наследия Вьетнама была повреждена либо исчезла. Восстановление наследия имеет большое значение для нации, для сохранения национальной культуры и образования молодого поколения сегодня и завтра. Перед натиском современной жизни постепенно исчезает творчество в деревнях, их традиционный образ жизни, система поклонения. Эти проблемы должна решить государственная политика. Понимание ценности истории, культуры, искусства играет существенную роль в национальном художественном образовании сегодняшнего поколения. Народное искусство Ханг Чонг, Ким Хоанг, Ланг Шинг, система народной скульптуры во вьетнамской деревне, творчество современных художников, использующих народный стиль, должно выставляться на суд общественности.

Открытие художественных школ необходимо для изучения традиционного народного искусства. Должно осуществляться содействие сохранению культурного наследия для развития следующего поколения, чтобы они могли вернуться к своим культурным ценностям, эстетике, истории и т. д. Поэтому государство должно обучать специалистов сохранению и развитию народного творчества.

Важным вопросом является также проблема уничтожения традиционной культуры современными тенденциями экономического развития, стремлением к материальной выгоде. Таким образом, правительство должно спонсировать мероприятия традиционного народного искусства для сохранения памятников искусства, народных работ вьетнамской деревни. Государственная политика должна попечительствовать работе современных художников, которые создают произведения в народном стиле. Важно проводить традиционные на-

родные праздники с целью возвращения к наследию и формирования понимания ценности традиционного искусства.

2. Сохранение национальных художественных ценностей и образование в школах

«Многие страны уже давно признали важность всестороннего образования. Искусство является неотъемлемой частью образования, все осведомлены о влиянии искусства на становление и развитие личности и интеллекта» [9, с. 54]. Эстетическое образование — одна из задач Вьетнама в эпоху современной индустриализации. Современное развитие художественного стиля, связь между искусством и информационными технологиями оказывают сильное влияние на сегодняшний день. Среди срочных вопросов — формирование системы преподавания национальных искусств в школах. Учебные программы лишь вскользь затрагивают народное художественное наследие, традиции, не придавая роли и значения влиянию искусства на формирование эстетического развития мышления детей: «Первоначальная цель эстетического воспитания заключается в развитии эстетического чувства и комплексного развития человека» [8, с. 686]. Поэтому образование должно давать представление о гармонии западного и традиционного искусства.

«Образование, навыки даются без творческого направления детей» [9, с. 55]. Речь идет о народных картинах, скульптурах на общественных домах, искусстве этнических меньшинств, традиционных деревенских ремеслах и т. д., которые дают важные эстетические представления. «Художественное образование должно сочетаться с традиционным образованием» [9, с. 56]. Необходимо воспитывать и обучать будущие поколения традиционному искусству и нести культуру развития в соответствии с современными тенденциями.

Привитие любви к этническому искусству — важная тема в развитии народного творчества. Искусствовед Герберт Рид (Herbert Read) считает: «Художественное образование является средством всестороннего образования, отсюда возникает богатая эмоциональная жизнь, социальное приобщение, развитие творческого воображения» [10, с. 149]. Оно способствует формированию эстетических способностей и творческого мышления.

В настоящее время важно определить роль и цель эстетического воспитания молодежи. Пренебрежение художественным образованием создает причины для культурного упадка. Поэтому необходимо создавать научные программы художественного образования в соответствии с национальными традициями:

«В области художественного образования люди обычно обращают внимание на эстетические потребности. Это наиболее распространенные потребности» [8, с. 724].

Общие черты традиционных эстетических ценностей, народное искусство каллиграфии должны помочь молодому поколению понять мысли, культуру и традиции предыдущих поколений. Они смогут увидеть национальную художественную ценность в народных картинах Донг Хо, Ханг Чонг, искусство поклонения этнических меньшинств, гробницы этнических меньшинств и т. д., которые содержат глубокую философию. Все это формирует любовь к родине.

Народное искусство отражает радость народа Вьетнама. Поэтому сохранение и развитие традиционных ценностей является важной проблемой. Стоит вопрос о необходимости создания центров исследований и сохранения художественного традиционного творчества, характерного для той или иной провинции, на базе которых будут формироваться университеты изобразительных искусств для создания команды художников, работающих в национальной технике. Культура и искусство являются важными вопросами в каждой стране, именно они формируют восприятие и эстетический уровень нации.

Вьетнаму необходим передовой опыт мировых стран в формировании эстетического воспитания, чтобы оперативно создать соответствующие образовательные программы. Эта система должна сочетать традиционное и современное искусство, что будет способствовать эстетической ориентации молодого поколения.

Литература:

1. Во Ван Лак, Изображения — символы в произведениях народной графики Донг Хо во Вьетнаме // Перспективы науки, Тамбов, 2013. №3 [42] 2013. с. 59—55.
2. Во Ван Лак, Изображения — символы в произведениях народной графики Ханг Чонг во Вьетнаме // Глобальный научный потенциал, С, 2013. №6 [27] 2013. с. 38—43.
3. Во Ван Лак, Скульптура в общинных домах Вьетнама // Глобальный научный потенциал, С, 2014. №10 [43] 2014.
4. Во Ван Лак, Скульптура в гробницах в нагорьях Вьетнама // Молодой ученый (№18 (77), ноябрь 1 2014 г. с. 763—765.

5. Во Ван Лак, Изображения — символы декоративной скульптуры периода Донгшон во Вьетнаме// Молодой ученый (№20 (79), декабрь — 1 2014 г.
6. Буи., Н. М, Наследия художественного образования// Художественный журнал — 12/2010. — №4. с. 64. — 09/2011. — №3. — с. 54–56.
7. Буи. Тх. Тх. М. Коалиции искусства и наследия образования/Научно-Художественный журнал — 10/2010. — №4. с. 10.
8. До, Х. Этическая, эстетическая и художественная культурная жизнь / Х. До. — Ханой: Социальное научное издательство, 2002.
9. Нген., В. Х-Фам К. Н, Художественное образование во Вьетнаме музей изобразительных искусств// Научно-Художественны журнал — 09/2011. — №3. — с. 54–56.
10. Тхаи, Б. В. Замечания по искусству / Б. В. Тхаи. — Ханой: Изобразительное искусство, 1996.
11. Н. Тх. Возврат к изучению традиционной культуры Вьетнама. Хошимин: Комплексное издательство, 2006..
12. Нгуен, В. К., Лыу Х. Гробницы Центрального нагорья. Ханой: Мир, 2002.

Научное издание

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Международная научная конференция

г. Пермь, апрель 2015 г.

Материалы печатаются в авторской редакции

Дизайн обложки: *Е.А. Шишков*

Верстка: *П.Я. Бурьянов*

Подписано в печать 24.04.2015. Формат 60х90 ¹/₁₆.

Гарнитура «Литературная». Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 5,54. Уч.-изд. л. 3,91. Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии «Меркурий»

614010, г. Пермь, Комсомольский пр., 80