

Министерство культуры Республики Крым  
Государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования Республики Крым  
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»

# **МАТЕРИАЛЫ**

**V Международной научно-творческой конференции**

**«ИСКУССТВО И НАУКА  
ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ»**



Симферополь  
2016

УДК 008(477. 75): 061-057.87  
И86

*Рекомендовано к изданию Ученым советом  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»  
(протокол № 11 от 7 декабря 2016 г.)*

**Редакционная коллегия:**

*В. А. Горенкин* — главный редактор, председатель организационного комитета конференции,

кандидат политических наук, доцент

*Г. Н. Гржибовская* — начальник отдела по связям с общественностью, заслуженный работник культуры АР Крым

*А. В. Швецова* — доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой философии, культурологии и гуманитарных дисциплин

*О. Б. Элькан* — заместитель председателя организационного комитета конференции, кандидат культурологии

*А. В. Севастьянов* — заведующий кафедрой музеологии и библиотечно-информационной деятельности, кандидат исторических наук

**Ответственный за выпуск** Э. Т. Усейнова

**Редактор** Г. Н. Гржибовская

И86 **Искусство и наука третьего тысячелетия.** Материалы V Международной научно-творческой конференции. — Симферополь: ГБОУ ВО РК «КУКИиТ», ООО «Антиква», 2017. — 268 с.

В сборнике представлены материалы V Международной научно-творческой конференции «Искусство и наука третьего тысячелетия», состоявшейся 24-25 ноября 2016 г. в Государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

*За достоверность цифр, фактов, цитат, имён в тезисах и статьях магистрантов, аспирантов и соискателей, ответственность несут научные руководители.*

УДК 008(477. 75): 061-057.87

© ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма», 2016

© ООО «Антиква», оригинал-макет, 2017

## ТЕЗИСЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ

## Скрипичная музыка в творчестве С. Прокофьева: Концерт №1 для скрипки с оркестром D-dur

*Э. Ш. Абдувелиева*

*старший преподаватель  
отдела струнных инструментов  
ГБПОУ РК «Симферопольское музыкальное училище  
имени П. И. Чайковского»*

Многогранное, жанрово-разнообразное творчество С. С. Прокофьева привлекает серьезное внимание исследователей, вызывает растущий интерес исполнителей.

Огромный материал по современному прокофьеведению дает возможность затронуть сложную тему — определить роль С. Прокофьева в современном музыкальном искусстве.

Когда речь заходит о месте данного художника в современной музыке, то неизбежно приходится учитывать два фактора — степень индивидуально своеобразия и черты общности, связывающие людей, творивших в одну эпоху. Насколько важно первое, не стоит даже пояснять. Понятно и второе, поскольку любой композитор имеет дело как уже и с установившимися индивидуальными стилями своих предшественников, так и с определенным уровнем техники исполнительства, достигнутыми ими. Поэтому как в подходе к материалу, так и в приемах его обработки не может не быть общего у людей, приступающих к работе в одно и то же время и имеющих дело с одними и теми же исходными данными.

В творчестве Прокофьева особенно хочется отметить его стиль, представляющий собой органическое единство классического и со-

временного, где хорошо известное, твердо усвоенное выступает в новых, порой крайне неожиданных и парадоксальных комбинациях.

Он не стремился открывать новые принципы музыкального мышления, быть законодателем, предписывающим новые формы взамен устаревших. Прокофьева вдохновляла одна цель — создавать музыку, обладающую способностью воздействовать на слушателя.

Прокофьева привлекал не просто поиск нового языка, а языка сильнейшего, впечатляющего.

Сам же прокофьевский мелодический стиль не мог возникнуть на пустом месте. В этом смысле наше внимание должны привлечь три явления: **народная песня, романтическая мелодика и классические принципы организации тематизма**. Влияние интонационной сферы русской песни обнаруживает себя среди бушующих стихий сложной гармонии, создавая народные диатоники.

Дело, во-первых, в том подсознательном впитывании интонаций, о котором пишет сам Прокофьев:

«Была ли Солнцевка районом, бедным песнями, или же раздражали меня вокальные приёмы деревенских певуний, не издавших своих голосов, но в их «спеваниях» я не воспринял красоты народной песни и не запомнил ни одного напева. В то же время я допускаю, что подсознательно эти песни все же проникли в меня, и теперь русский материал сочинялся с большей легкостью. Точно я коснулся непочатого края или посеял на целине — новая земля принесла неожиданный урожай».

И, во-вторых, в опосредованном влиянии через русскую музыкальную классику. Мелодии народно-песенного склада возникали у него в сфере чистого инструментализма и вне каких бы то ни было стилизаторских целей — как следствие стихийной деятельности творческой фантазии.

Прокофьев чутко уловил природу концертного жанра и соотношение виртуозного «концертного» и «симфонического» начал.

В Концерте №1 ярчайшим образом выражено концертное начало — виртуозная партия солиста, хотя и при активной роли оркестра.

Композитор задумал Концерт №1 для скрипки с оркестром D-dur в 1915 году и окончил его в 1917 году. Он писал: «Мне кажется, что концерты (за исключением самых совершенных или самых неудачных) бывают двух видов: в одном автору удается ансамбль солирующего инструмента с оркестром, но сольная партия не так интересна для исполнения (концерт Римского-Корсакова); в другом — сольная партия превосходящая, но оркестр существует как придаток (концерт Шопена)».

Первый скрипичный концерт воплотил в себе все характерные приметы художественного стиля молодого Прокофьева.

В его творчестве имеются и романтические образы, например, сказочно-фантастические, большей частью связанные с миром русской сказочности, иногда преломляемой в сатирически-гротесковом плане. Острый гротеск, сарказм был вообще свойственен его творчеству ранних лет, но, наряду с ними, развивалась и лирика, притом русская, имеющая в основе народные интонации.

Общая концепция произведения лирична благодаря главной теме, «прочно» замыкающей весь концерт.

Структура концерта близка к классическому типу, но с отклонениями:

*I часть* Andantino в сонатной форме;

*II часть* Скерцо Vivacissimo, вместо обычного Andante;

*III часть* Moderato — тем же отходит от традиционного рондо.

I часть основана на пестрой смене контрастных образов, которые проходят как в калейдоскопе.

Это драматургия сопоставлений. Каждая тема структурно замкнута и является контрастнее следующей.

Схема экспозиции первой части:

а) кантиленная тема;

б) контрастная с ней виртуозная, пассажная, модулирующая связующая партия;

в) скерцозная побочная тема;

г) виртуозная, с блестящими скерцозными пассажами заключительная партия;

Вторая часть — Скерцо — представляет собой род модернизированного *Regretium mobile* легким, моторным звуком.

Две побочные темы. Скерцо имеет саркастический, гротесковый характер. Прокофьев применяет эффект *staccato marcatisissimo* (первая побочная тема) и *sul ponticello* (вторая побочная тема).

Третья часть — Moderato — g-moll

В финале Прокофьев идет от контраста лирики и гротеска, словно показывая действительность и в ее возвышенном идеальном плане, и в отрицательном облики.

В финал скрипичного концерта он включил гаммы. Это одно из проявлений прокофьевской иронии, насмешка над утонченным эстетизмом той эпохи.

В финале, логично завершающем оригинальное построение цикла, окончательно проявляется замысел Прокофьева, то, что по традиции было достоянием медленной средней части — «лирического центра», здесь распространяется по краям цикла, становится ведущей образной линией произведения.

Необычно и то, что минорный финал мажорного произведения представлен в необычной структуре — простой трехчастной формой

с очень небольшими масштабами всех трех разделов, но с крупной кодой.

Окруженная сверкающими ореолом основной темы, кода завершает концерт, до нежнейшего *pianissimo*, доводя её до тремоло, трели и заключительный пассаж у флейты. Последние звуки будто истаявают в вышине.

Первым исполнителем концерта №1 является Йозеф Сигети. Сигети подчеркнул в прокофьевской музыке черты «необычного» — гротескность, саркастичность, ритмическую экстравагантность.

И хотя Давид Ойстрах не был первым исполнителем этого концерта, но он дал новое оригинальное истолкование произведению.

В своем истолковании Ойстрах раскрывает национальную основу музыки великого русского композитора. Он трактует концерт Прокофьева как произведение глубоко поэтическое, связанное своей светлой лирикой и обаятельной сказочностью с русской музыкальной классикой.

Прокофьев шел к симфонизму — концерту, оставляя солисту его богатейшие, в том числе и виртуозные способности.

Он следовал одной из основных тенденций в развитии концерта.

Зародившись в недрах оркестровой музыки, затем отодвинувшись от нее и обособившись как жанр через выдвигание соло, концерт в дальнейшем вновь приближает к симфоническому жанру, но уже на основе виртуозной раздвинутой сольной партии.

#### Литература:

1. Прокофьев С. С. «Автобиография» [Текст] / С. С. Прокофьев. — М., — 1961.
2. Ямпольский И. «Давид Ойстрах» [Текст] / И. Ямпольский. — М.: Музыка, 1968.
3. Мартынов И. И. «С. С. Прокофьев: жизнь и творчество» / И. И. Мартынов. — М.: Музыка, 1974.
4. Тараканов М. Е. «Стиль симфоний Прокофьева: исследование» / М. Е. Тараканов. — М.: Музыка, 1968.
5. Прокофьев С. С. «Материалы. Документы. Воспоминания» [Текст] / С. С. Прокофьев. — М.: Музыка, 1956.

## Музыкальный мир Э. Т. А. Гофмана: опера «Аврора»

*Н. А. Антипова*

*кандидат искусствоведения,  
заведующая городской методической секцией  
преподавателей музыкально-теоретических дисциплин,  
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин  
ГБУ ДО г. Севастополь  
«Севастопольская музыкальная школа № 1  
им. Н. А. Римского-Корсакова»*

В истории немецкого романтизма есть ключевые фигуры, которые до сих пор магнетически притягивают к себе пристальное внимание. Среди них — личность Э. Т. А. Гофмана. Он известен как писатель, музыкальный критик, философ искусства, художник, создавший эскизы декораций и костюмов к собственным операм, мастер карикатуры, музыкант и композитор — автор ряда произведений. Между тем, Гофман с 18 лет давал уроки музыки. В начале 1800-х годов появились его первые музыкальные сочинения. Среди них фортепианные сонаты, квинтет для 2-х скрипок, альты, виолончели и арфы, ряд произведений для музыкального театра: «Маска» (1799), «Фаустина» (1803), «Весёлые музыканты» (1805), «Liebe und Eifersucht» (Любовь и ревность, 1807), «Напиток бессмертия» (1808), «Дирна» (1809), «Саул, король Израиля», «Аврора» (1811) и др.

При этом, гофмановское мышление неразрывно связано с музыкальными ассоциациями. Музыка по Гофману — чудесный «празык природы» — часто становится основой сюжетных линий его литературных работ, а причастность героев к таинственному миру звуков отождествляется с духовным началом в человеке. Музыка пронизывает «Житейские воззрения кота Мурра» и обе части «Крейслерианы», новеллы Гофмана об операх Глюка и Моцарта и т. д.

Искусство Гофмана повлияло на целое поколение писателей, художников, музыкантов. Увлечение Нодье творчеством немецкого романтика на несколько лет предвосхитило повсеместный интерес к Гофману во Франции. «Демонические хороводы» его литературных работ будоражили воображение Бальзака, опубликовавшего свою новеллу «Эликсир долголетия» под видом перевода гофмановского

произведения, Бодлера, видевшего в божественном Крейслере «не-что, вроде оправдания собственной склонности к смутному и причудливому».

Музыкальная гофманиана — terra incognita в отечественном музыкознании, тема абсолютно не исследованная и не изученная. А ведь известно, что творчеством Гофмана интересовались крупнейшие мастера XIX-XX веков. Влияние Гофмана отразилось на формировании авторского стиля Н. Гоголя, Э. По, Байрона, Ницше, Т. Манна, Г. Гессе.<sup>1</sup> В 1921 году, в честь Гофмана и романтиков, во имя Искусства и Дружбы в Петрограде появилось новое «Серапионово братство», куда входили молодые русские писатели: Михаил Зощенко, Всеволод Иванов, Вениамин Каверин и др. Творчеством Гофмана увлекался кумир эпохи — режиссер Императорских театров Всеволод Мейерхольд. Имя чародея в малиновом камзоле с большими серебряными пуговицами — Доктора Дапертутто — стало его псевдонимом.

Среди идеалов самого Гофмана — венские классики Гайдн, Моцарт, Бетховен, а также высокочтимый Кавалер Глюк, герой одноименной новеллы. Обращение Гофмана к определенному «срезу культуры», оригинальная литературная трактовка инструментальных сочинений Бетховена, опер Глюка («Армида»), Моцарта («Дон Жуан») позволили автору, наделённому пылким воображением, воплотить сюжеты и события в совершенно ином, призрачном свете, где вымысел и реальность оказались неотделимыми друг от друга. Моцарт — один из самых любимых композиторов Гофмана. Общеизвестно, что в знак преклонения перед зальцбургским гением, он взял себе имя Амадей (вместо Вильгельма). Оригинальная трактовка оперы Моцарта о севильском обольстителе нашла воплощение в его новелле «Дон Жуан» (1813). Бетховен весьма благодушно относился к Гофману, и в письмах благодарил за рецензии, посвященные его 5 симфонии (июль 1810) и двум Трио ор. 70 для фортепиано, скрипки и виолончели (март 1813).

Гофман является основоположником музыкальной критики и журналистики в Германии. Позднее эту традицию продолжили Вебер, Шуман, Вагнер. В 1809 году вышла первая музыкальная новелла Гофмана «Кавалер Глюк». В ней герой знакомится с музыкантом, который великолепно знает партитуры оперного мастера и с воодушевлением исполняет фрагменты из обеих «Ифигений» («Ифигении в Авлиде» и «Ифигении в Тавриде»), порой импровизируя и вызывая неистовый восторг слушателей. Однако старинные фолианты, на которых золо-

<sup>1</sup> Примечателен рассказ немецкой писательницы XX века А. Зегерс «Встреча в пути», в котором Гофман спорит с Гоголем и Кафкой о сущности фантастической реальности.

том выгравированы названия опер, оказываются абсолютно пустыми, в них нет ни единой ноты. Имя таинственного незнакомца, виртуозно исполнившего музыку «Армиды» Глюка, глядя в чистые, белоснежные страницы партитуры, читатель узнаёт лишь в финале фантастической истории. Это и есть сам великий маэстро — кавалер К. В. Глюк.

Восторженное отношение к творениям Глюка отразилось не только в литературных, но и в музыкальных сочинениях Гофмана. И здесь также не обошлось без мистификаций, мастером которых слыл немецкий писатель. В 1811 году Гофман начал работу над оперой «Аврора», которая ни разу не была исполнена при жизни автора. Её премьера состоялась лишь в XX веке, в Бамберге (05.11.1933), в городе, где Гофман когда-то был капельмейстером оперного театра, где, собственно, и возник замысел. Примечательно, что «Аврора» определена Гофманом как «большая героическая опера», подобно жанровому обозначению «Армиды» Глюка.

Опираясь на опыт Глюка, Гофман старательно пытался отойти от использования традиционных клише — разговорных диалогов, типичных для зингшпиля. Но затея не удалась, разговорные диалоги в ней сохранились, и «Аврора» как бы «зависла» между двумя эпохами — классицизмом и романтизмом. Вероятно, Гофман осознавал это, в силу чего опера так и не была поставлена при его жизни, как и «Феи» Вагнера.

Безусловно, «Аврора» генетически связана с традициями музыкального театра 18 века. Не случайно основная сюжетная коллизия — любовная история главной героини Авроры — ассоциируется с печальной судьбой Армиды Глюка. Любовь обеих героинь — богини утренней зари и дамасской волшебницы — оказалась трагической. Франц фон Хольбайн, немецкий писатель, использовал в либретто измененные мотивы античного мифа о любви Кефала и Прокриды. Во II акте Богиня утренней зари появляется перед Цефалусом и переносит его в свой дворец, надеясь удержать там возлюбленного силой волшебства (как и Армида). Кефал тоскует по Прокриде, играет на лире и флейте. Здесь возникает аллюзия на другой античный миф — Миф об Орфее и магической силе музыки. Духи и сирены заморожены слушают игру Кефала, танцуют и поют (трио Сирен), Аврора, покоренная его музыкой, уступает мольбам. Однако влюбленные должны пройти испытание: Кефал появится перед Прокридой в ином обличье. Если она узнает Кефала, он останется в мире людей; если нет — последует за Авророй в её волшебное царство и навсегда останется вместе с прекрасной богиней.

Последнее действие открывается сценой появления Авроры и перодетого Кефала. Прокрида узнает своего возлюбленного, Аврора вынуждена сдержать слово и отказаться от любви. Ни волшебные чары,

ни красота прекрасной Авроры не смогли победить любовь Кефала и Прокриды. Прощальная ария Авроры в духе *lamento* предшествует помпезному финалу оперы. В торжественной музыке героического характера прославляется рыцарь и его верная любовь к Прокриде.

Идея испытания героев — ещё один популярный оперно-романтный атрибут. Он достаточно часто встречается в произведениях композиторов различных стилей и направлений: в «Орфее» Монтеверди и Глюка, «Волшебной флейте» Моцарта, «Ундине» Гофмана и Лортцинга, «Обероне» Вебера, «Феях» и др. сочинениях Вагнера и т. д. . .

Таким образом, «Аврора» Гофмана генетически связана с традициями музыкального театра XVIII века. Её основная сюжетная коллизия — история любви прекрасной богини — ассоциируется с печальной участью Армиды Люлли, Генделя, Глюка, Гайдна, Сальери, Россини, использовавших сюжет поэмы Тассо, корректируется и, одновременно, предвосхищает «геометрию судьбы» целой плеяды романтических персонажей. Среди них духи воды и земли — Ундина Гофмана и Лортцинга, Дух горы Шпора, Ханс Хайлинг Маршнера, обреченные на вечное одиночество в мире людей, томление и бесконечную «тоску по душе» (Т. Манн).

#### Литература:

1. Иванов-Борецкий М. В. Э. Т. А. Гофман 1776—1822 [Текст] / М. В. Иванов-Борецкий. — “Музыкальное образование”, 1926. — № 3—4.
2. Музыка Э. Т. А. ГОФМАНА Опера «Аврора» [Звукозапись] / Дирижер — Герман Дешан (Hermann Dechant) // исполнители Erechtheus, Konig v. Athen — Holger Ohlmann Procris, seine Tochter — Evelyn Meier [Электронный ресурс]. — MP3 записи (281Мб). — 1811/1812.  
<http://etagofman.narod.ru/Muz.html> (дата обращения: 19.10.2016).

## Семиотическая репрезентация культур в туристской индустрии

*А. А. Атик*

*кандидат философских наук, доцент кафедры  
философии и социальных наук  
Гуманитарно-педагогической академии  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет»  
им. В. И. Вернадского, г. Ялта;*

*М. В. Масаев*

*доктор философских наук, профессор кафедры  
философии и социальных наук Гуманитарно-педагогической академии  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет»  
им. В. И. Вернадского, г. Ялта*

Актуальность выбранной нами темы обусловлена тем фактом, что на сегодняшний день туризм является наиболее привлекательным способом знакомства с иными культурами. В туризме совмещается отдых и познание культурного пространства народов, знакомство с их системой знаков (языком, обычаями, нравами, ценностями) и обогащение духовного мира людей.

Мир вокруг человека окружен системой знаков, которая присутствует везде: в искусстве, в религии, в повседневной жизни, то есть во всех сферах его жизнедеятельности, которые связаны с проблемами коммуникации и взаимодействия. Именно поэтому ученых сегодня занимают вопросы, связанные с семиотикой, изучающей мир, культуру и общество в контексте знаковых систем, благодаря которым происходит процесс воспроизводства, хранения и передачи информации.

С помощью знаковой системы формируются человеческое сознание и его мировоззрение. Задачей семиотики в данном случае является исследование свойств знаков и знаковых систем (естественные и искусственные языки, явления культуры, мифы, ритуалы), а также способов передачи информации.

В системе туризма выделяется такой его самостоятельный вид как культурный туризм. Объектом данной отрасли туризма является со-

циокультурная среда, включающая обычаи, традиции и особенности бытовой жизни.

Чаще всего, именно интерес к особенностям культуры различных народов побуждают к путешествиям и туризму. Культурный туризм позволяет знакомиться с жизнью, культурой и обычаями иного народа, являясь таким образом средством для организации связей и международного сотрудничества.

Однако кроме положительного познавательного эффекта у туристов часто возникают проблемы с общением и взаимопониманием в связи с незнанием языка и культурных особенностей посещаемой страны. Так турист может столкнуться с проблемой заполнения документов, трудностями с пониманием различных указателей и знаков, и, в конечном итоге, могут возникать проблемы с безопасностью, как для туриста, так и для местного населения.

Конечно же, успешный туризм зависит во многом от поддержки и доброжелательного отношения принимающего общества. Однако и сами туристы, как отмечено в Туристической декларации (Осака, 1994 г.): «... должны иметь интеллектуальное любопытство, а также открытость по отношению к иностранным народам и культурам, только тогда они смогут оценить особенности природы, культуры и общества посещаемых стран и, таким образом, способствовать сохранению уникальных красот нашей планеты для будущих поколений».

Для решения ряда возможных проблем, связанных с взаимопониманием, предлагаем ряд мероприятий по их решению.

Во-первых, это создание специальных брошюр и видеороликов, содержащих основные характеристики и особенности культуры населения той или иной страны посещения на родном языке туриста.

Во-вторых, организовать информационные «киоски», которые могли бы дать всеобъемлющую информацию на разных языках для туриста.

В-третьих, проводить специальное обучение сотрудников организаций размещения для правильного взаимодействия с туристами, носителями иных культурных и религиозных ценностей.

В-четвертых, проводить беседы с местным населением относительно развития туризма и связанных с ним положительных и отрицательных проблем.

Таким образом, можно прийти к выводу, что изучение особенностей системы знаков и символов принимающей стороны могли бы содействовать не только благоприятному взаимодействию с представителями иной культуры, но и плодотворной деятельности в области туристской индустрии.

### Литература:

1. Туризм: нормативные правовые акты: Сборник актов [Текст]. — М.: Финансы и статистика. — 1998.
2. Декларация по туризму [Электронный ресурс] / принята Всемирной конференцией министров по туризму — г. Осака (Япония). — 4 ноября 1994. — Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/901756803>.
3. Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры [Текст] / Ю. Лотман, Б. Успенский // Труды по знаковым системам V. — Тарту, 1971. — С. 145-148, 151.

## Теоретические основания современной научной революции и контуры новой методологии исследования искусства

*Е. И. Балакина*

*кандидат культурологии,  
доцент кафедры философии и культурологии  
ФГАОУ ВО «Алтайский государственный  
педагогический университет».*

Развитие науки в последние полвека привело к формированию новой картины мира. Она настолько отличается от предыдущего этапа, что с трудом приживается пока даже в мире самой науки. «Мы стоим на пороге фундаментальных перемен в научном и социальном мировоззрении, смены парадигм, по своей радикальности сравнимой с революцией Коперника. Но понимание это ещё даже не забрезжило в сознании большинства политических лидеров. Необходимость признания полного изменения представлений и мышления — если мы хотим выжить — ещё не доходит ни до корпоративной элиты, ни до администраторов и профессоров крупных университетов». [1, С. 20.]

В. Гейзенберг в работе «Шаги за горизонт» отмечает, что уже в середине 1920-х годов стало ясно: всё здание физики, и в особенности его фундамент, должны «подвергнуться радикальной перестройке». Этот посыл прямо указывает, что человечество подошло к такому рубежу, где изменятся фундаментальные представления о мироустройстве и человеке. И эти перемены действительно произошли к концу XX века. В контексте современной культуры новаторская сфера интересов сложилась в своеобразную «парадигму нелинейности».

Суть научной революции XX века заключается в изменении самих понятий «науки» и «научности», в переносе акцента с противопоставления — на дополнительную и взаимообусловленность. Важнейшим достижением современной научной мысли стало признание искусственности разделения на материализм и идеализм в науке и познании, признание равноправия духа и материи как двух сторон проявленного мира.



В границах «парадигмы нелинейности» мир исследуется как сложноорганизованная конструкция, которая принципиально исторична и плюралистична, непредсказуема своими продолжениями. Новое мировидение упраздняет традиционные для прежних представлений прямые причинно-следственные связи и линейную логику развития. Оно направляет сознание человека к пониманию, что события и характер протекания процессов в один момент могут непредсказуемо меняться; направляет мысль на постижение скрытой сущности явлений, неизменно таящейся за изменениями формы.

Основной формой познания в нелинейных исследованиях стала «живая» эвристичность, свободный и гибкий диалог исследователя с миром. На ведущие позиции в науке XX века вышла синергетика, ставшая и отдельным научным направлением, и универсальной методологией, и мировоззрением, открывшим очередной виток развития сознания человечества. Синергетика разрешила основные противоречия современности установкой на дополнительность, утверждением одновременного проявления непредсказуемости и детерминизма.

В неравновесной среде уже недостаточно отдельное изучение объектов или классов объектов. Альтернативой чётким классификациям может быть только выявление системных связей между исследуемыми элементами. Эта задача разворачивает познавательные потребности вглубь проблемы. Применительно к искусству новая парадигма тоже ставит задачу выявления скрытых связей, «непроявленного» единства, которое составляет качественное своеобразие жизненной и художественной практики, но пока не столь полноценно исследуется наукой.

В конце XX века в работе «Изменяющиеся системы» В. Н. Костюк приходит к выводу, что современная наука стоит на пороге пересмотра своих онтологических представлений о том, что «бытие в основном есть актуализированная реальность» и что основную причину изменений образуют взаимодействия в пространстве-времени.

История и теория искусства строилась и продолжает развиваться исходя из реальностей видимой «духовно-материальной» действительности. Такой подход позволяет выделять виды и жанры искусства, выявлять существующие между ними связи и выстраивать закономерности их развития в изменяющемся авторском и историческом контексте. К настоящему времени, когда имеются необходимые теоретические и методологические ресурсы, открывается возможность расширить представление об искусстве как особом объективно существующем мире, имеющем духовное и материальное начало и живущем как целостное сверхсложное образование, в основе которого лежит некий универсальный принцип.

Новое мировидение показывает, что к искусству сегодня важно подойти не только как к объекту, но и как к субъекту, реагирующему на поставленные вопросы и изменяющемуся под их воздействием. Оно позволяет, в дополнение к традиционным классификациям жанров и форм, использовать неуловимый, многозначный и смыслоёмкий язык метафор в размышлениях над особенностями непроявленной духовной, сакральной стороны искусства. И главное — современная нелинейная наука требует включения каждого изучаемого явления, и в том числе — искусства, в незримую, но реально существующую интегративно-синкретичную взаимную связь внутри своей системы, и с системами другого порядка.

Задача современного подхода к исследованию искусства — рассмотреть феномен искусства в его эволюционирующей целостности как постоянного, изначального и неотделимого от других систем жизни спутника человека, выявить механизмы его воздействия на духовные пласты культуры и наметить новые формы активной интеграции его высших образцов в практику культуры для решения важнейших проблем современности.

Изменения методологии в науке происходят чрезвычайно сложно. Особенно это касается гуманитарного знания. Методология гуманитарного знания напрямую выходит на проблему пересмотра жизненных ценностей, картины мира, смены точки отсчёта и точки зрения. Она переносит познавательные акценты с материального на духовное, с части — на целое, с формы — на сущность. Такие перемены в сознании человека происходят исключительно медленно. Проходят десятилетия, прежде чем новая научная теория сможет превратиться в методологию, открывающую иные грани сущности человека, мира и создаваемой им культуры, но это не значит, что её не нужно развивать.

#### Литература:

1. Гейзенберг В. Шаги за горизонт [Текст] / В. Гейзенберг. — М.: Прогресс, 1987. — 368 с.
2. Капра Ф. Паутина жизни [Текст] / Капра Ф. // Новое научное понимание живых систем. — К.: София; М.: Гелиос, 2002. — 336 с.
3. Костюк В. Н. Изменяющиеся системы [Текст] / В. Н. Костюк. — М., 1993.

## Динамика мер и условности в изобразительном искусстве (социокультурные аспекты и хронотоп)

*Е. Л. Балкин*

*Заслуженный художник Республики Крым,  
Член Союза художников России,  
старший преподаватель кафедры дизайна  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

В первобытном искусстве для уровня социокультурных условий в паре пространство/время приоритет принадлежал месту. В более поздние исторические периоды данная тенденция менее очевидна, поскольку культурный обмен, заимствования, преемственность — становятся необходимыми факторами для развития и существования всякого искусства. С началом цивилизационного развития определяющим меру условности фактором становится время, а не место локализации.

- Мера условности меняется не только на социокультурном уровне, но и на авторском уровне — в разные периоды творчества художника она неодинакова.

- Мера условности на авторском уровне опережает время, зачастую задавая условность на социокультурном уровне. В современном искусстве авторский уровень условности имеет ведущее значение.

- Восприятие условности и отношение к ней менялось на разных этапах развития искусства. Одна из тенденций современного изобразительного искусства, как менее подражательного, состоит в повышении меры условности.

### Литература:

1. Деменёв Д. Н. Мера, гармония, вкус, как важнейшие структурные элементы художественного произведения [Текст] / Д. Н. Деменёв // Философия и культура. — 2010. — № 10(34). — С. 21-28.
2. Деменёв Д. Н. Взаимодействие «вкуса», «меры» и «гармонии» в произведениях живописи / Д. Н. Деменёв // NB: Философские исследования. 2014. № 8. С. 109-139. DOI: 10. 7256/2306-0174. 2014. 8. 13400. — Режим доступа: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_13400.html](http://e-notabene.ru/fr/article_13400.html).
3. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Условность в искусстве [Текст] / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 2000.

## Натюрморт в учебном процессе

*Л. В. Балкин*

*Заслуженный деятель искусств Украины,  
Член Союза художников России,  
профессор кафедры дизайна  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Термин «натюрморт» (неодушевленная натура) появился в XVIII веке для обозначения определенного жанра изобразительного искусства, показывающего разнообразный мир вещей в повседневной жизни. Натюрморт может состоять из различных предметов быта, растительного и животного мира, а также из произведений прикладного и изобразительного искусства.

Обладая концептуальной спецификой, натюрморт формируется особым структурным и пластическим характером композиционных построений для выражения особенностей этого привлекательного и своеобразного жанра.

В учебной практике натюрморт удобен устойчивой неподвижностью изображаемых объектов, что облегчает познавательный процесс накопления необходимых знаний и технических навыков.

Натюрморт, как академическая постановка, содержит в себе широкий спектр учебных и творческих задач, а также цветовых и пластических возможностей, с которыми студенты будут сталкиваться на протяжении всего курса обучения.

Поскольку основы знаний являются по существу общими, понятия, навыки и способы выражения, приобретенные при выполнении натюрморта, также применимы в работе над портретом, пейзажем и постановкой любого содержания.

Мы живем в мире предметов, которые привлекают нас многообразием форм, цвета и фактуры, а также своей бытовой целесообразностью. Необходимо научиться видеть эти качества, усвоить понятия, навыки и технические приемы, позволяющие переносить свои мысли и ощущения на изобразительное поле учебного этюда.

### Литература:

1. Глозман И. М. К истории русского натюрморта 18 в. [Текст] / И. М. Глозман // в кн.: Русское искусство 18 века. Материалы и исследования. — М. — 1968. — С. 53-71.

2. Кузнецов Ю. И. Западноевропейский натюрморт [Текст] / Ю. И. Кузнецов. — Л. — М., 1966.

3. Щербачёва М. И. Натюрморт в голландской живописи [Текст] / М. И. Щербачёва. — Л. — 1945.

## **Анализ исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой: источниковедческие исследования**

*Н. С. Безкоровайная*

*Заслуженная артистка Украины,  
доцент, доцент кафедры музыкального искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Исследование исполнительской деятельности известных представителей вокального искусства можно отнести к одному из наиболее важных направлений в музыковедении, которое позволяет более глубоко осмысливать процессы, происходящие в музыкальном искусстве определенной эпохи, выявлять основные их тенденции и влияние на его дальнейшее развитие. Как правило, в музыковедческой литературе говорится об известных в тот или иной период певцах, представителях вокальной педагогики. Однако следует заметить, что в учебной и учебно-методической литературе они представлены лишь краткой справочно-энциклопедической информацией. В свою очередь, их исполнительская деятельность могла бы заслуживать более пристального внимания и более глубокого изучения, в том числе научно-исследовательского характера.

К выдающимся исполнителям-вокалистам, несомненно, относится Соломия Крушельницкая — украинская певица мирового уровня первой половины XX века с редким в мировом оперном и камерном искусстве лирико-драматическим сопрано диапазоном почти в три октавы. Ее репертуар насчитывал 63 партии из 61 оперы 33-х композиторов. Непревзойденный голос вокалистки пленил Украину, Россию, Европу, Северную и Южную Америку, Египет. Певцы с мировым именем — Энрико Карузо, Титто Руффо, Маттиа Баттистини, Федор Шаляпин — считали за честь петь с Соломией Крушельницкой. Триумфальная исполнительская деятельность оперной примадонны не могла не оказать влияние на развитие мировой школы вокального исполнительства. Несмотря на ее артистическую популярность еще при жизни в Украине, в СССР и в Европе и авторитет на педагогическом поприще в музыковедении до сих пор нет системного исследования, которое было бы посвящено анализу и выявлению значимости ис-

полнительской деятельности Соломии Крушельницкой. Это говорит о том, что системное комплексное изучение исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой, которые мы предпринимаем с использованием различных источниковедческих данных, является весьма актуальным.

На прошлогодней конференции участникам уже был презентован обзор творчества выдающейся певицы, в том числе исследования фонографических записей ее пения. Необходимо отметить, что данные исследования еще продолжаются. И сегодня вашему вниманию будут представлены основные методы и методики источниковедческих исследований, которые мы используем, в контексте музыковедческого анализа исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой.

Прежде всего необходимо отметить, что историография данной тематики невелика, степень ее изученности мала и, как уже упоминалось, на сегодняшний день комплексного системного музыковедческого исследования творчества Соломии Крушельницкой не осуществлялось.

Проблематизация исследуемой темы заключается в необходимости анализа исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой, определения ее значения в истории мировой вокальной культуре первой половины XX века, что, несомненно, будет содействовать более объективным оценкам процессов развития вокального искусства в данный период. Важным элементом в нашем исследовании является расширение источниковедческой базы по теме, в том числе включая привлеченные новые архивные источники, мемуарную, периодическую, научную литературу, фонографические записи и, соответственно, систематизацию полученных материалов. Важное место в исследовании занимает анализ источников не только постсоветского пространства, но и дальнего зарубежья, который будет осуществляться нами и в дальнейшем, а также раскрытие характерных особенностей исполнительской деятельности певицы и ее педагогических принципов.

Как известно, одной из отраслей исторического музыкознания является музыкальное источниковедение, методологические принципы которого выступают ведущим направлением в наших исследованиях. Данные методологические принципы сформировались в результате сбора, изучения и систематизации различного рода источников. Эти принципы лежат в основе музыкального источниковедения, в его поле зрения находятся проблемы, которые связаны, в том числе, и с изучением жизни и творческой деятельности выдающихся музыкальных деятелей.

На начальном этапе нашего источниковедческого исследования используется эвристический метод, то есть непосредственный поиск

источников, который позволяет нам расширить спектр материалов в исследовании исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой. Как уже было сказано выше, в нашей работе используются источники как ближнего, так и дальнего зарубежья. Важное место занимает атрибуция, то есть определение авторства источников, после чего в ходе дальнейшего анализа можно приступать к их интерпретации, критике, а в дальнейшем выполнять сравнительный анализ для получения комплексной системной картины.

В методологии музыкального источниковедения важное место при исследовании занимает анализ информационного потенциала источников, новизна, достоверность и полнота содержащихся в нем сведений. Одним из методов исследования является источниковедческий синтез, который позволяет сформулировать окончательные выводы из полученных данных, а также классифицировать разного рода источники — архивные, мемуарные, публицистические, фонографические и другие.

Вышеохарактеризованная методологическая база исследования на основе применения методов эвристики, анализа, сравнения, синтеза исследуемых источников позволят значительно расширить сведения по теме, ввести в исследовательский оборот материалы, которые ранее были неизвестны, уточнить имеющиеся сведения и выявить новые факты из биографии и исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой.

Как известно, в музыкальном источниковедении одним из основных является биографический метод. Интересен и познавателен для исследователей метод исторической реконструкции. Биографический метод и метод исторической реконструкции позволяют анализировать объект исследования в становлении и развитии профессионального мастерства, в том числе, в контексте соответствующего исторического периода.

В результате поиска и введения в исследовательский арсенал вышеназванных материалов главной целью наших нынешних и последующих исследований стало составление наиболее полной источниковедческой базы для исследования творческой биографии и исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой.

Разработанные в ходе наших исследований и представленные методы анализа могут быть использованы при изучении исполнительской деятельности и других выдающихся представителей музыкального искусства; а также иметь особое значение для последующих научных исследований.

Материалы же наших исследований уже включаются в содержание учебных программ по вокальной педагогике, вокальному искусству,

его истории, что позволяет в дальнейшем дополнять и уточнять содержание различных учебно-методических пособий и программ по вышеназванным дисциплинам. Презентованные в настоящем докладе теоретико-методологические аспекты изучения исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой в дальнейшем будут дополнены полученными в ходе наших исследований материалами прикладного характера.

#### Литература:

1. Градобоева Н. В., Пуртов Ф. Э. Вопросы музыкального источниковедения и библиографии: Сборник научных статей [Текст] / Н. В. Градобоева, Ф. Э. Пуртов // Научная музыкальная библиотека Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. — СПб, 2001. — 212 с.
2. Аблицов В. Галактика „Україна“. Українська діаспора: видатні постаті [Текст] / В. Аблицов. — К.: КИТ, 2007. — 436 с.
3. Гай А. Судьба, похожая на легенду [Текст] / А. Гай // Советская культура. — 20 мая 1980 г.
4. Павлишин С. Замечательная украинская певица [Текст] / Павлишин С. // Советская музыка. — 1959. — № 2.
5. Максим'юк С. З історії українського звукозапису та дискографії. [Текст] / С. Максим'юк. — Львів — Вашингтон: НАНУ Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Серія «Історія української музики». — Випуск 12: Дослідження, 2003. — С. 13-42.

## Гуманизация учебного процесса как фактор развития духовности

*В. Э. Вейсова*

*кандидат культурологии,  
доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин  
ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»*

Исследование любой проблемы может стать успешным, если оно основывается на верно избранной методологии, под которой мы понимаем совокупность базисных установок, принципов, подходов, методов, процедур, определяющих процесс познания конкретного вида деятельности. Придерживаясь такого понимания методологии, полагаем, что исследование рассматриваемой проблемы требует, прежде всего, анализа и выяснения содержания таких категорий, как «духовность», «духовная культура», выступающих в настоящей работе ключевыми.

Духовная культура — часть общей системы культуры, включающая духовную деятельность и ее результаты. Это система духовных ценностей, образов, оценок, норм, представлений, символов, приобретающих особую значимость в практических областях деятельности, в том числе в сфере свободных, творческих профессий, в социальных отношениях и межличностном взаимодействии. Благодаря духовной культуре передаются знания, умения, навыки, художественные модели, идеи от индивида к индивиду, от поколения к поколению. Именно поэтому чрезвычайно важна преемственность в развитии духовной культуры. И. Б. Орлова, исследуя духовную культуру, пишет, что «ломка вековых традиций, насилие над культурой, избирательный подход к культурному наследию ведут к духовному оскудению народа, утрате нравственных идеалов, формируют целые поколения людей, не восприимчивых к культурно-историческому наследию, не способных отличать преходящее от вечного. Бездуховность, пренебрежение гуманистическими ценностями — факторы, способствующие деградации общества, дестабилизации его структур» [2, с. 529]. Данное положение имеет методологическое значение для наших дальнейших рассуждений и, особенно, для осмысления гуманизации учебного процесса как фактора развития духовности. Выделение в культуре материальной и духовной частей — относительно, условно, обе они образуют единство, выражаются друг через друга, существуют

лишь переходя друг в друга в процессе деятельности людей. «Ни один предмет материальной культуры не может быть создан без сочетания действий “исполняющей руки” и “мыслящей головы”. Вместе с тем духовная культура (идеи, теории, образы и т. д.) может существовать, сохраняться и передаваться в материальной форме — в виде книг, картин и т. п.» [2, с. 529].

Далее необходимо рассмотреть такую фундаментальную категорию, как дух, духовность. Отражаемые этой категорией явления играют, как нам представляется, ключевую роль для осмысления рассматриваемого процесса. Исследователи отмечают, что в феноменах культуры важны не материя, не вещество, а дух, так как культура духовна в принципе. Ученые справедливо указывают, что культура есть проявление одной из форм духа. Известный философ С. Б. Крымский пишет, что дух — это не субстанция, а состояние активности. Также заслуживают внимания идеи и положения о духовности известного российского ученого И. А. Ильина. Он писал, что «духовность человека состоит прежде всего в уверенности, что в пределах его собственной души есть лучшее и худшее, на самом деле лучшее; такое, качество и достоинство которого не зависит от человеческого произвола; такое, которое надлежит признать и перед которым подобает преклониться. К этому лучшему и высшему надо прислушиваться, сосредоточенно испытывать его, вникать в него, предаваться ему» [1, с. 301]. И далее: «Дух есть живая сила, энергия, которая чувствует себя выбирающей, решающей и действующей. <...> Первое, что необходимо каждому человеку, желающему творить культуру, это чувство своего предстояния, своей призванности и ответственности» [1, с. 300–303]. Эти положения, на наш взгляд, имеют непреходящее значение для субъектов — творцов подлинной культуры.

#### Литература:

1. Ильин И. А. О чувстве ответственности [Текст] / И. А. Ильин // Путь к очевидности. — М.: Республика, 1993. — С. 300–306.
2. Социологическая энциклопедия: В 2 т. / Национальный общественно-научный фонд [рук-ль науч. проекта Семигин Г. Ю.: гл. ред. Иванов В. Н.]. — М.: Мысль, 2003. — 863 с.

## Музыкальное оформление урока классического танца как живого взаимодействия музыки и пластики

*И. Н. Воронцова*

*преподаватель кафедры музыкального искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Классическому танцу принадлежит особая роль в развитии хореографического искусства. Основанный на строгом отборе и систематизации движений, классический танец обладает высокой мерой условности, открывающей перед ним неисчерпаемые образно-содержательные возможности.

Школа классического танца — строгая, веками отшлифованная система движений, обеспечивающая гармоническое развитие двигательного аппарата человека.

Урок классического танца — это целенаправленный труд, требующий предельной собранности, самоконтроля, дисциплины. Это процесс постоянного самосовершенствования, направленный к достижению красоты, отточенной правильности и выразительности движений.

«Соединение движений и музыки при обучении экзерсису является важной и пока еще не решенной... задачей. Проведенный анализ дает основание сделать вывод о недооценке роли музыкального материала как полноправного компонента в экзерсисе. Пока музыка в экзерсисе — второстепенное, а часто и случайное средство».

Хореографический класс приходят пианисты, не имеющие, часто опыта работы в этой области искусства. И педагогу — хореографу необходимо помочь пианисту разобраться в построении урока, объяснить смысл и характер каждого движения классического танца. Их взаимоотношения должны основываться на следующем тезисе: пианист в своей профессии — не меньший мастер, чем педагог-хореограф в своей.

Под музыкальным оформлением классического танца следует понимать музыкальную композицию, облеченную в законченную фор-

му, построенную по характеру, фразировке, ритмическому рисунку, динамике в полном соответствии с танцевальным движением и как бы сливающимся с ним в одно целое.

Роль музыки в искусстве танца недостаточно разъясняется и не всегда усваивается студентами. Музыку нередко считают второстепенным придаточным элементом, составляющим, по преимуществу, только ритмическую основу танца. Скорее всего, это связано с тем, что в вузе отсутствует изучение фортепианной игры, а без знания музыки, без учета понимания ее образного и эмоционального содержания, без учета тесной взаимосвязи музыки и танца нельзя достигнуть осмысленности, подлинной выразительности хореографического исполнения.

В процессе урока классического танца, оформляемого музыкой, должно быть соблюдено единство движений и музыки, задача его — найти музыкальное выражение отдельных движений экзерсиса и их комбинаций, задаваемых педагогом в соответствии с его учебными задачами. В тесной согласии с этими движениями и должна на уроке компоноваться музыка.

Умело подобранная музыка, красивая мелодия, сочная гармония, эмоциональное исполнение взаимопонимание между педагогом — хореографом, концертмейстером и студентами помогает выполнить урок классического танца с максимальной отдачей.

Концертмейстеру следует знать ряд правил, которые на уроке классики очень важны:

— недопустимо играть слишком громко, форсированным звуком — выверенный, филигранный звук студенты лучше слушают;

— балетная лексика представлена на французском языке — так сложилось исторически. Концертмейстер обязан знать точный перевод каждого движения и характер его исполнения;

— музыкальные мелодии должны быть простыми, доступными и выразительными, так как повторение одной и той же музыки развивает в студентах механичность исполнения;

— музыка на уроке должна содействовать повышению работоспособности студентов, поднимая настроение;

— разнообразить музыкальные примеры необходимо для того, чтобы приучить будущего хореографа к возможным многообразным сменам характера музыки;

— для танцевальной музыки характерна «квадратность» построения музыкальной фразы. «Неквадратность» построения музыкальных произведений создает дополнительные сложности использования их в экзерсисе. Можно использовать темы из этих произведений как основу для импровизации;

Существуют два метода оформления урока классического тренажа. Импровизационный метод наиболее трудный. Он требует от концертмейстера, сотрудничающего с педагогом — хореографом, наличия особых природных данных композиторского порядка. В качестве тем для музыкальной импровизации желательно использовать темы народной и танцевальной музыки, мелодический материал классических произведений — фортепианных, симфонических и балетных. Это не исключает сочиненной импровизации, если концертмейстер наделен композиторскими данными. Примером могут быть замечательные музыкальные композиции концертмейстеров Ленинградского хореографического училища С. С. Бродской и М. И. Пальцевой.

Относительно слабым местом импровизационного метода является то, что он не может застраховать музыкальное оформление от известных случайных погрешностей во время самой импровизации. Это может быть устранено при условии предварительной подготовки концертмейстера к импровизации, если заранее знать требования, предъявляемые к музыкальному оформлению темпом, ритмом и характером того или иного движения.

Также применяется и другой метод — приспособление к уроку классического тренажа небольших по объему музыкальных произведений или же отрывков из них. Но это достоинство метода не компенсирует органически присущего ему недостатка — отсутствие гибкости, мгновенной приспособляемости к требованиям педагога в процессе урока.

Оба эти метода на сегодня закономерны и должны совершенствоваться каждый в утверждаемых ими формах и принципах.

При выполнении классического «станка» желательно пользоваться неимпровизационным методом. В народном же «станке» нередко присутствует импровизационность.

Умение играть классический «станок» зависит от репертуарного багажа, который нужно постоянно обогащать, обновляя нотный репертуар, пользуясь различными нотными изданиями, где в качестве примера даются фрагменты произведений русских, советских, зарубежных композиторов.

Тесное сотрудничество педагога-хореографа и концертмейстера должно привести к наиболее эффективному воспитанию художественного мышления у будущих хореографов, к развитию музыкальности студентов и сознательному постижению ими принципов связи музыки и танца, к привитию им навыков согласованности движения с музыкой.

### Литература:

1. Егорова С. В. Специфика работы концертмейстера в хореографическом классе // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2014. — Т. 20. — С. 4361–4365. — Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2014/55137.htm>.
2. Яромлович Л. И. Классический танец: Метод. пособие / Л. И. Яромлович. — Л.: Музыка, 1986.
3. Яромлович Л. И. Принципы музыкального оформления урока классического танца / Л. И. Яромлович // [под ред. В. М. Богданова-Березовского]. — 2е изд. — Л.: Музыка, 1968.

## Особенности формирования медиакультуры младших школьников

*О. С. Джафарова*

*старший преподаватель кафедры начального образования  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Современные дети сталкиваются с большим информационным потоком, который требует от них умения ориентироваться, вычленять главное, оценивать и анализировать поступающую информацию. Необходимость решения проблемы формирования медиаграмотности в младшем школьном возрасте обусловлена тем, что младший школьный возраст является чрезвычайно важным периодом для интеллектуального, физического и эмоционального развития, первоклассники имеют, как правило, довольно значительный аудиовизуальный опыт.

Вопросы формирования медиакультуры раскрыты в работах ученых и практиков, исследующих процесс ее формирования в целом, и младших школьников, в частности, Л. М. Баженовой, О. А. Баранова, Е. А. Бондаренко, Л. С. Зазнобиной, А. В. Спичкина, А. В. Федорова, Ю. Н. Усова. Но, несмотря на появление все большего количества работ по данному вопросу, в практике начальной школы он остается открытым.

Целью работы является раскрытие особенностей формирования медиакультуры младших школьников.

Понятие «медиакультура» — это детище современной культурологической теории, являющейся посредником между обществом и государством, социумом и властью [2, с. 467].

По мнению А. В. Шарикова, медиакультура представляет собой часть общей культуры, связанную со средствами массовой коммуникации. Данная связь имеет несколько аспектов: первый, или социальный, предполагает связь «культура общества — медиакультура общества»; второй, или личностный, предполагает, что культура личности есть медиакультура самого человека, при этом, особое внимание уделяется взаимодействию человека с миром медиа, его восприятию и творческому самовыражению через средства массовой коммуникации, которые обеспечивают полноценное включение человека в жизнь информационного общества [4, с. 12].



Таким образом, медиакультура — это часть общей культуры человека, которая обеспечивает передачу и создание информации (она является показателем уровня развития личности, способной читать, анализировать, оценивать медиатекст, заниматься медиатворчеством) и культура ее восприятия (восприятие информации, умение конструировать вербальные копии визуальных образов, понимать семантические особенности и, как следствие, более компетентно и свободно обращаться с информационными потоками).

Известный американский медиапедагог С. Дж. Бэрэн приводит следующую классификацию умений, необходимых для развития медиакультуры: способность и готовность сделать усилие, чтобы воспринимать, понять содержание медиатекста и отфильтровывать «шум»; понимание и уважение силы влияния медиатекстов; способность различать эмоциональную и аргументированную реакцию при восприятии, чтобы действовать соответственно; развитие компетентного предположения о содержании медиатекста; знание условностей жанров и способность определять их синтез; способность размышлять о медиатекстах критически, независимо от того, насколько влиятельны их источники; знание специфики языка различных медиа и способность понимать их воздействие, независимо от сложности медиатекстов [3, с. 41].

Медиакультура включает в себя культуру передачи и восприятия информации, выступая системой уровней развития личности, способной воспринимать, анализировать, оценивать медиатекст, заниматься медиатворчеством, усваивать новые знания, используя средства медиакommunikации. Из этого следуют основные направления медиапедагогики:

- 1) интеграция с общеобразовательными дисциплинами;
- 2) введение специальных самостоятельных учебных курсов;
- 3) использование внеурочных видов (кружки, факультативы, клубы) [1, с. 28].

Однако при формировании медиакультуры следует учитывать следующие особенности младших школьников.

Так как особенностями мышления младших школьников является наглядно-образный характер, то и ученики предпочитают те медиа, информация которых носит такой же характер: кино, фотографии и пр.

Формирование медиакультуры будет успешно, если оно будет опираться на творческую активность самой развивающейся личности и учитывать особенности ее жизненного мира и интересов: мультфильмы, сказки, фильмы о животных, о судьбах детей.

Детское творчество гораздо полнее и ярче проявляется во внеурочной деятельности, в творческих кружках или в сфере досуга, где оно

может приобретать либо игровые формы, либо создавать модель реальной жизни.

Использование средств массовой коммуникации позволяет сделать учебно-воспитательный процесс в начальной школе эмоционально окрашенным, привлекательным для учеников; благодаря этому повышается его эффективность.

Формирование культуры потребления информации происходит через понимание специфики языка средств массовой информации и развитие критического мышления в процессе общения с масс-медиа, понимание возможностей использования дополнительной информации при подготовке по той или иной проблеме в различных сферах научного знания (формирование навыка использования телевидения, сетевой информации как дополнительного источника учебной информации). Это определяет необходимость и особую роль формирования медиакультуры современного школьника.

Таким образом, медиамир оказывает огромное влияние на все сферы жизни человека — его психику, мировоззрение, здоровье. Современные младшие школьники хорошо знакомы с различными средствами массовой коммуникации: они являются активными потребителями информации, поступающей по каналам теле— и радиовещания, имеют навыки владения компьютерной техникой. Перед учителем стоит задача уметь ориентироваться в том потоке аудиовизуальной информации, в котором живет современный школьник.

#### Литература:

1. Баженова Л. М. Искусство экрана в художественно — творческом развитии детей [Методическое пособие] / Л. М. Баженова // Программы. Тематическое планирование. ФГОС. 1 — 4 классы. / Л. М. Баженова. — М.: Русское слово, 2011. — 176 с.
2. Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика [Текст] / Н. Б. Кириллова. — М.: Академический проект, 2009. — 496 с.
3. Ксенофонтов В. В. А если в семье телевизор и дети? [Текст] / В. В. Ксенофонтов. — М.: Знание, 2013. — 96 с.
4. Шариков А. В. Медиаобразование: мировой и отечественный опыт [Текст] / А. В. Шариков. — М.: НИИ СоиУК Академии педагогических наук СССР, 1990. — 66 с.

## Анализ творческого наследия композитора и пианиста Александра Гуревича в свете межнационального поликультурного диалога

*Н. А. Доценко*

*концертмейстер кафедры музыкального искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Родился А. Гуревич в семье учителя 16 августа 1909 г. в Белоруссии, г. Слоним Гродненской обл. Музыкальные способности его проявились в раннем детстве ( в возрасте 3-х — 4-х лет), и родители начали обучать ребёнка музыке в пятилетнем возрасте. Первая учительница обнаружила у Александра абсолютный слух. В автобиографии он пишет: «При наступлении немцев в 1914 г. моя семья эвакуировалась в г. Одессу. Из Одессы мы переехали г. Клин Московской обл., а затем — после Октябрьской революции — в Москву. В Москве я впервые проявил способность к импровизации на ф-но, которой заинтересовался известный пианист И. А. Добровейн. Он выразил желание лично заниматься моим музыкальным образованием и представил меня А. В. Луначарскому — Нар. Ком. Просвещения. Начало первым моим серьёзным музыкальным занятиям было положено лишь в училище им. Гнесиных в классе фортепиано Елены Фабиановны Гнесиной». В 1929 году А. Гуревич, закончив училище, поступает в Московскую Государственную консерваторию им. Чайковского в класс специального фортепиано профессора С. Фейнберга. Окончил консерваторию в 1935 г. с оценкой «отлично» и был оставлен аспирантом при кафедре спецфортепиано в классе проф. С Фейнберга.

По окончании аспирантуры начинает работать ассистентом-преподавателем на национальном отделении консерватории. Одновременно занимается в группе молодых композиторов при кафедре композиции под руководством профессора Н. Мясковского.

Однако начало Великой Отечественной войны изменило судьбу подающего надежды молодого музыканта. В октябре 1941 г. семья Александра Гуревича эвакуируется из Москвы в Семипалатинск.

Дальнейшая творческая жизнь связана с Казахстаном: всё своё исполнительское и композиторское дарование А. Гуревич посвящает развитию музыкальной культуры Казахстана.

После публичного исполнения и одобрения музыкальной общественностью написанных в это время сочинений молодой композитор был приглашён на съезд композиторов Казахстана (1948 г.). Будучи членом Союза композиторов СССР Александр Михайлович Гуревич был принят в Союз композиторов Казахстана.

В творчестве А. Гуревича разнообразно представлены инструментальные и вокальные жанры. В его опусах соединились и обогатили друг друга две культуры, две традиции: русская и казахская. Так, в фортепианных сочинениях, написанных на казахские народные темы, в полной мере проявились мастерство композитора, его индивидуальный стиль, для которого характерны образный и красочный гармонический язык, мелодическая напевность и ритмическое разнообразие.

Транскрипции кюев Курмангазы, в которых оригинальная фортепианная фактура совершенно точно имитирует звучание домбры, стали значительным вкладом в казахскую фортепианную музыку.

Цикл вокальных сочинений на слова М. Лермонтова, А. Пушкина, Абая написаны в лучших традициях русской классической школы.

Таким образом, в творчестве А. Гуревича тесно переплелись как национальные, так и инонациональные традиции.

### Литература:

1. Советские композиторы: Краткий биографический справочник [Текст] / сост. Г. Бернандт, А. Должанский — М: Советский композитор, 1957. — 695 с.
2. Очерки по истории советского фортепианного искусства: [Учебное пособие] / Под ред. А. А. Николаева, В. П. Чинаева. — М: Музыка, 1979. — 262 с., нот.
3. Композиторы советского Казахстана: Сборник статей [Текст] / сост. А. Кельберг. — А-Ата: Казахское государственное издательство Художественной Литературы, 1958. — 235 с.

## Хореографическое искусство в фестивальном движении Крыма

С. Г. Дункевич

*кандидат философских наук,  
доцент кафедры психологии и педагогики  
ГБОУДПО РК «Крымский республиканский институт  
постдипломного педагогического образования» (КРИППО)*

Исследование фестивального движения как социокультурного феномена является весьма актуальным при анализе современных процессов в сфере культуры и искусства. Несмотря на свою богатую историю, фестивальное движение в настоящее время в Крыму продолжает развиваться и расширяться. Фестивали становятся частью жизни не только «летней столицы» Крыма — г. Ялта, но и столицы Республики — г. Симферополь, а также малых городов и поселков. Будучи одной из форм социокультурной работы, они выявляют талантливых исполнителей и способствуют творческому росту конкурсантов, формированию культурного образа региона, объединяют социальные общности для участия в культурной жизни. Организация фестивалей искусств помогает проанализировать фестивальное движение, определить его роль в культурно-творческом обмене как между участниками, так и между его организаторами, в налаживании межнационального культурного диалога в Республике Крым. В целом, исследуя процессы в области культуры и искусства Крыма, следует обратиться к работам таких ученых как Д. С. Берестовская, О. А. Грива, Ф. В. Лазарев, А. В. Швецова, А. Д. Шоркин, Л. К. Белый и др.

Особенно актуальным является постановка вопроса о роли фестивалей искусств в социализации личности и формировании мировоззренческих ориентиров подрастающего поколения. Это связано с тем, что в последние годы набирают все большую популярность фестивали детского и юношеского творчества, проводимые с целью выявления наиболее ярких и талантливых участников, их поддержки, формирования эстетических и этических ориентиров; воспитания у подрастающего поколения чувства патриотизма.

В частности, в прикладной культурологии может широко использоваться арсенал эмпирических и прикладных исследовательских методов. В том числе, актуальными при анализе социокультурных про-

цессов являются исследования междисциплинарного характера. Так, например, на сегодняшний день особенно востребованы социологические методы при изучении культуры в рамках таких отраслей, как социология культуры и искусства, социология театра, музыки и т. д. В рамках этих методов хотелось бы презентовать некоторые результаты социологических исследований, полученных в ходе работы некоторых фестивалей. Например, данные опросов говорят о том, что в столице Крыма — г. Симферополь — востребованность в проведении фестивалей искусств весьма ощутима. Согласно данным опросов, основными мотивами для участия в фестивалях-конкурсах являются: «получение опыта» — 52,6%, «стремление к победе» — 19,3%, а также «самоутверждение» — 14,0%.

С другой стороны, несмотря на значимость фестивалей искусств, мы продолжаем фиксировать то, что данное социокультурное явление остается не достаточно исследованным. Изучение особенностей и типологизация современных фестивалей на региональном уровне, определение интегрирующих принципов различных видов искусства в художественном пространстве может позволить расширить и систематизировать знания о данном процессе в современной культурологии и искусствоведении. Следует особо подчеркнуть, что фестивали искусств, в которых происходит взаимопроникновение и синтез разных видов искусства, требуют более глубокого анализа. Их дальнейшее изучение как уникального художественного явления будет способствовать расширению и дальнейшему распространению. Анализ фестивалей искусств как составляющей культуры современного социума позволит определить наиболее важные закономерности в развитии социокультурных процессов.

Также при исследовании проблем в сфере культуры особый интерес может вызвать изучение референтных групп для современной молодежи, то есть тех деятелей культуры и искусств, кто для них является примером для подражания, эталоном. Данные опросов среди молодых участников фестивалей искусств свидетельствуют о высоком уровне популярности вокального искусства у подрастающего поколения. Наибольшее влияние в формировании культурных ориентиров молодежи оказывает эстрадное искусство. В свою очередь, хореографическое искусство для молодежи является определенным способом самовыражения, оно отражает стиль той или иной эпохи, несет в большей степени эстетическую функцию, способствуя формированию художественного воспитания.

Согласно опросам, информацию о фестивалях 30,5% конкурсантов получают от руководителей художественных коллективов, 26,1% из интернета, что продолжает говорить о том, что данная сеть выступает

в качестве основного канала коммуникации для молодежи. Более чем 17% участников ответили, что информацию о фестивалях-конкурсах им предоставляют управления культуры муниципальных образований и районов Крыма.

Таким образом, исходя из вышеизложенного следует констатировать, что фестивали искусств являются достаточно востребованной и популярной формой проведения культурных мероприятий. Они создают особого рода коммуникативную и художественную среду для творческих обменов, обращаются к наиболее актуальным культурным темам, способствующим взаимопроникновению и синтезу разных видов искусства. В целом же стоит отметить то, что фестивали искусств как социокультурные явления, являются важным элементом в структуре формирования культурной политики в Республике Крым.

#### Литература:

1. Михайлова Л. И. Социология культуры: учебное пособие [Текст] / Л. И. Михайлова — М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 232 с.
2. Берестовская Д. С. Культурология. Учебное пособие [Текст] / Д. С. Берестовская — Симферополь: Бизнес-Информ, 2003. — 392 с.

## Особенности современной зрелищной культуры

*С. Г. Дункевич*

*кандидат философских наук,  
доцент кафедры психологии и педагогики  
ГБОУ ДПО «Крымский республиканский институт постдипломного педагогического образования» (КРИППО).*

*Ю. В. Кураמיшина*

*кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии  
и религиоведения ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет  
имени В. И. Вернадского»*

Развитие информационных технологий привело к трансформации многих социокультурных феноменов, в том числе и зрелищной культуры. Кино, телевидение, компьютерная виртуальная реальность, всемирная сеть Internet открыли не только новые пути ее развития, но и новые возможности охвата аудитории.

Зрелищная культура уходит своими корнями в глубокую древность. Само слово «зрелище» происходит от древнерусского зрѣти, зрѣю (видеть, вижу), так же как «зритель» (тот, кто воспринимает зрелище). Аналогичное понимание термина характерно и для основных европейских языков: этимология слов spectacle (англ.), Spektakel (нем.), spectacle (фр.), spettacolo (ит.) восходит к латинскому глаголу spectare — «смотреть, глядеть, созерцать», и производному от него существительному spectaculum — «вид, зрелище». Первичным и самым общим определением зрелища является всякая коллективно воспринимаемая демонстрация действия: спортивные мероприятия, публичные ритуалы и церемонии, массовые празднества, показы и представления, события, привлекающие к себе внимание.

Российский культуролог Н. А. Хренов [1] предлагает следующую дифференциацию зрелищных феноменов:

- традиционные зрелищные формы (ритуалы, праздники, балаганы, массовые гуляния);
- традиционные зрелищные виды искусства (цирк, театр, эстрада);

— технические массовые зрелища (кино, телевидение).

Так, для традиционных зрелищных форм характерны одновременность действия и его восприятия; особый контакт участников, когда они выступают сразу и актерами, и зрителями; противопоставление будничности через демонстрацию необычного, исключительного. В этой классификации определяющим становится присутствие зрителя, являющегося полноправным соавтором зрелищного представления: каждая зрительская реакция формирует неповторимые эмоциональные, смысловые оттенки конкретного действия, которое существует лишь в момент исполнения и исчезает с его окончанием. С этой точки зрения, технические массовые зрелища, в которых произведение фиксируется на пленку и в дальнейшем существует в неизменном виде вне зависимости от зрителя, являются исключением. Объясняется это не только новизной породивших их технологий, но и отличным от традиционного типом взаимодействия со зрителем, лежащим в их основе.

В зрелищах, как в зеркале, всегда находили отражение духовная, историческая, политическая жизнь той или иной эпохи, интересы и устремления граждан, доминирующие ценности. Формирующееся сегодня информационное общество характеризуется повышенной ролью информации, знаний и технологий в его жизни. Российский исследователь И. А. Негодаев [2] отмечает такие изменения в культурной жизни, как необычайный рост технических возможностей развития и трансляции культурных ценностей, формирование на их основе экранной культуры. В связи с этим, на протяжении XX века происходила трансформация традиционных зрелищных форм и появлялись новые, по классификации Хренова, технические массовые зрелища. Отличительная черта последних — отход от таких «базовых» черт, как массовость и коллективность, в сторону индивидуального потребления. Также исследователями отмечается различная степень вовлеченности участников зрелищной акции в происходящее: если для традиционных форм характерно наличие коллективного зрителя участника-сотворца, то современный человек — лишь субъект визуальной репрезентации, наблюдатель. Активный зритель превращается в «человека смотрящего», погруженного в яркий виртуальный мир, где даже спорт является зрелищем, а не физической практикой и не способом саморазвития [3].

В условиях информационного общества не остаются неизменными и традиционные зрелищные формы и виды искусства, сохраняя при этом «базис» — коллективную форму коммуникации и стремление к эмоционально-эстетическому воздействию на участников. Спортивные, политические, военные, религиозные, соци-

альные, относящиеся к зрелищным видам искусства — сегодняшние зрелища разнообразны и полифункциональны: это средство идеологического воздействия, развлечения, обучения, контроля и распространения информации и т. д. Исходя из специфики современного общества (расцвет массовой культуры, индивидуализация личности, появление свободного времени) большинство зрелищных мероприятий в настоящее время носят развлекательный, досуговый характер.

Новейшие технические достижения и технологии направлены на усиление зрелищности, что способствует не только повышению эмоционального эффекта, но и, как следствие, привлечению зрителей. Доминирующим средством выразительности сегодня становятся световое оформление, виртуальные декорации, использование различных мультимедийных экранов и видеопроекций и т. п.

Существенное влияние на специфику производства и распространения зрелищ в современном обществе оказывают средства массовой информации и коммуникации. Телевидение и глобальная сеть Internet являются сегодня наиболее распространенными средствами удовлетворения информационных и культурных потребностей, организации досуга, чему способствует их «вездесущность», относительная доступность, непосредственность (прямая трансляция) и аудио-визуальная форма передачи сообщений. С их помощью можно «попасть» на спектакль, концерт, спортивные состязания и пр. Несмотря на определенные «потери» (снижение эмоциональной выразительности, потеря иллюзии реальности происходящего, «плоскостное» изображение, визуальные искажения), зрелищная культура приспособляется к имеющимся и ищет новые экранные формы, предполагающие виртуальное соучастие.

Таким образом, на рубеже XX-XXI вв. зрелища являются неотъемлемой частью жизни общества, хотя и претерпевают существенную трансформацию под воздействием внешних факторов. Одним из таких факторов стал научно-технический прогресс, который не только способствовал появлению новых зрелищных форм (кинематограф, телевидение) и особого типа зрелищно-коммуникационной культуры (экранной), но и глобально расширил возможности трансляции зрелищ, изменил характер взаимоотношений внутри аудитории (переход от непосредственного общения к виртуальному).

#### Литература:

1. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс [Текст] / Н. А. Хренов. — М.: «Наука», 2006. — 646 с.

2. Негодаев И. А. Информатизация культуры [Электронный ресурс] / И. А. Негодаев. — Режим доступа: [http://polbu.ru/negodaev\\_informculture/ch08\\_all.html](http://polbu.ru/negodaev_informculture/ch08_all.html).

3. Крыжановская Я. С. Визуальное и зрелищное [Текст] / Яна Станиславовна Крыжановская // Вопросы культурологии. — 2009. — № 10. — С. 4-7.

## Текстуальная стратегия в произведениях Юкки Тиенсуу

*Р. И. Елансков*

*преподаватель ФГБОУ ВО Петрозаводской  
государственной консерватории имени А. К. Глазунова*

Текстуальная стратегия — понятие относительно новое в музыковедении. В научный оборот это понятие ввела Наталья Атаевна Мятиева в своей диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века». Данное понятие является перспективным для исследования произведений современных композиторов для баяна и аккордеона.

Под текстуальной стратегией в музыковедении Мятиева предлагает понимать исторически детерминированный метод кодирования композитором музыкальной информации и последующее декодирование созданного письменного текста исполнителем. Однако в каждый исторический период времени способы и правила взаимодействия композитора и исполнителя менялись. Мятиева выделяет три вида текстуальной стратегии: старинную, классико-романтическую и новейшую. С. Савенко проводит аналогию с делением истории музыки на три эпохи: доинтерпретаторскую, интерпретаторскую и постинтерпретаторскую.

К новейшей текстуальной стратегии следует отнести произведения, написанные примерно после 1950-х годов. Их отличительной особенностью являются множественность и неоднородность использования различных композиторских техник и способов нотации. Так-же стоит отметить необходимость разработки индивидуального способа декодирования для каждого произведения, так как указанная множественность техник не позволяет обходиться стандартным набором знаний о структуре музыкального произведения.

Музыка Юкки Тиенсуу весьма разнообразна, в том числе с точки зрения анализа текстуальной стратегии. Каждое его сочинение является завершенным произведением искусства, в котором можно находить новые и удивительные приемы использования современных композиторских техник в различных музыкальных параметрах. Так, сочинение «Rubato» подразумевает темповую свободу исполнителей, однако в рамках, оговоренных в авторской аннотации к сочинению.

В частности, композитор указывает следующие рекомендации относительно времени звучания произведения и его фрагментов:

<... >

2. «Все исполнители начинают и заканчивают одновременно, и после окончания первым до окончания последним должно пройти, по крайней мере, 10 секунд».

<... >

4. «Устойчивый темп не сохраняется. Но все исполнители играют постоянно чередующиеся *accel.* и *rall.*, чередуя их между собой в соответствии со следующими правилами:

а) когда исполнитель замечает, что он опережает всех остальных, он должен тут же использовать *rallentando*, но избежать внезапной смены темпа, и продолжать, пока не начнет отставать;

б) когда исполнитель замечает что начинает отставать от других исполнителей, он должен начать *accelerando*. Но снова он должен избежать резкой смены темпа;

в) продолжительность ноты «бревис» не должна быть менее 1.5 секунд, но не более 3.5 секунд;

г) расстояние между отстающими и опережающими исполнителями не должно превышать 10 секунд (примерно 4 бревиса) в каждый момент произведения. Временное расстояние должно быть предпочтительным на протяжении большей части произведения, унисон может появляться изредка».

Из приведенных отрывков аннотации можно сделать вывод о том, что название произведения, и является его концептуальной основой. То есть *tempo rubato* становится обязательным, и с достаточно подробным его описанием, что может идти вразрез с привычными для нас представлениями о *tempo rubato* как о темповой, так и агогической свободе.

В произведении «Erz», наоборот, темп и звуковысотность довольно четко определены автором, однако структуру произведения, его форму и порядок частей определяет исполнитель. Возможны несколько вариантов — это исполнение эпизодов как дополнение к Гольдберг-вариациям, исполнение частей как отдельных произведений, а также в виде сюиты.

Вариант исполнения в рамках Гольдберг-вариаций подразумевает четкое определение порядка исполняемых частей. Автор описывает это так:

«Когда произведение исполняется с Гольдберг-вариациями, все части начинаются атакой, то есть без пауз между эпизодами. В конце предшествующего и начале последующего раздела, номера тактов даны в скобках для связки эпизодов с Гольдберг-вариациями. Когда Erz исполняется без Гольдберг-вариаций, эти связки просто опуска-

ются. Также плавные переходы между Erz и Гольдберг-вариациями, динамика, регистровка и темп для обеих частей должны быть одинаковыми. Эти указания могут быть переосмыслены вашей интерпретацией вариаций, но регистровка должна соответствовать написанному».

Когда произведение исполняется как набор отдельных эпизодов, то существуют также несколько вариантов: исполнение всех частей с рекомендацией последовательности автором (рекомендуется порядок, когда играется полный цикл без Гольдберг-вариаций: 5-3-10-13-8-19-17-12-14-20-26-24-22-28, иной порядок или выбор возможны) и набор любого количества частей в любом порядке. В этом случае количество вариантов ограничивается лишь интерпретаторской фантазией исполнителя.

Современные композиторы используют не только новейшие текстуальные стратегии. У Тиенсуу есть произведения, текстуальная стратегия которых опирается на традиции.

В сочинении «Zolo» присутствуют элементы современной композиторской техники. Это и использование кластеров, диссонансных созвучий, различных видов глиссандо. Но все основные музыкальные параметры указаны достаточно конкретно, что может помочь отнести это произведение к классико-романтической текстуальной стратегии, в которой авторы, пожалуй, самым подробным образом указывали в нотном тексте все свои пожелания к исполнителю. Однако выявить связь с классико-романтической текстуальной стратегией можно лишь аналитически, имея перед собой нотный текст, так как со сцены мы услышим абсолютно определенно современную музыку, наполненную созвучиями и исполнительскими приемами последнего столетия.

Это и есть одна из важнейших задач современной музыкальной науки — изучать новые пути взаимодействия композитора-исполнителя-зрителя, так как за рамками нашего внимания остается огромная часть работы исполнителя-интерпретатора, который ежедневно сталкивается с проблемой дешифровки, трактовки и интерпретации нотного текста.

### Литература:

1. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне [Текст] / Ю. Акимов. — М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1980.

2. Имханицкий М. Артикуляция и штрихи в интонировании на баяне [Текст] / М. Имханицкий // [по прочтении книги И. А. Браудо «Артикуляция»] Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: Сборник трудов. — Вып. 178. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. — С. 78–190.

3. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства [Текст] / М. Имханицкий. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.

## Суфизм в художественной культуре и искусстве Крыма

*О. И. Журавлева*

*кандидат искусствоведения,  
профессор Гуманитарно-педагогической академии (филиал)  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет  
имени В. И. Вернадского» (г. Ялта).*

**Актуальность.** Суфизм как религия, духовная практика, философия и искусство всегда привлекал особое внимание теологов, историков и искусствоведов различных стран и национальных культур. Более того, именно сейчас, в связи с изменившейся идеологической ситуацией и отношением к религии, возрастает интерес к нравственным и эстетическим ценностям суфизма. Одновременно с этим, никакая другая сторона его не вызывала такие споры и не была столь популярной, как музыка и танец. Сегодня суфийская практика в виде музыки и танца, оценивается современными философами и искусствоведами как ментальная культура многочисленных народов, исповедующих ислам.

**Уровень исследованности проблемы.** В настоящее время количество научных исследований весьма малочисленно. Исключение составляют работы известных российских востоковедов Н. И. Пригариной, П. Успенского, Е. Бахревского, Н. Пригарина, В. Эрнст, Т. Усеинова.

**Цель и постановка задач** — развитие суфизма в культуре и искусстве Крыма в аспекте изучения музыки и танца, так называемых «вертящихся дервишей», традиции которых сохранились в разных странах и сегодня.

**Содержание.** Значимым явлением сегодня необходимо считать возрождение суфизма в культуре и искусстве Крыма, который всегда был регионом достаточно широкого распространения суфийских идей и располагал довольно разветвлённой сетью религиозных братств, о чем свидетельствует достаточно объёмное наследие, принадлежащее перу крымских теологов прошедших веков — Рукнеддин Ахмедбин Мухаммед Абдульмумина (ум. 1382), Ибн Араби — Фусус-аль-хикема, Зияэд-дин бин Садуллаха (ум. 1378/79). Опираясь на древние исторические хроники можно выделить около пятнадцати суфийских центров в Крыму, среди которых наиболее известными являются

медресе под Кефе (Феодосия) и школа в окрестностях Акмесджита (Симферополь).

Как известно, ислам запрещал использовать искусство в религиозных формах богослужения. Однако суфизм всегда уделял искусству огромное внимание, ибо «...искусство служит духовным опытом гармонизации человека во взаимоотношении с природой и религией, поскольку в религиозном сознании она является божественной субстанцией» [З. С. 94]. Есть много примеров, демонстрирующих огромную силу воздействия голоса при чтении Корана. Одновременно с пением суфии братства мевлеви использовали в ритуале саме (сема) вращательное движение для вхождения в экстаз и состояние транса. За это их и прозвали «вертящиеся (кружащиеся) дервиши» Основателем братства мевлеви был персидский поэт, мыслитель и гуманист XIII века Джалад эд-Ди-ном Руми.

Древнейшие корни, высочайший уровень культуры и искусства крымского ханства, близость родов с турецкими султанами создали условия для распространения суфизма в Крыму. На территории Крыма возникли суфийские храмы, с характерными для них новыми формами «храмового действия». В Евпатории до настоящего времени сохранился уникальный музейный комплекс Текие Дервишей — единственный в Европе монастырь дервишей ХУ, некогда принадлежавший дервишам суфийского братства Мевлеви. Здесь, в скромном по убранству зале монастыря проходили действия монахов — суфиев. В начале XX века выдающийся русский теолог, эзотерик и философ Петр Успенский в 10-й главе — «Дервиши мевлеви» — в книге «Новая модель вселенной», красочно и выразительно описывает этот ритуал.

Искусство «кружащихся дервишей» впечатлило не только П. Успенского. Им увлекались многие представители науки начала XX века, в том числе и З. Фрейд. Однако после присоединения Крыма к Российской империи дервишам отказали проживать в крымских храмах. Только евпаторийская мечеть, на территории которого находился храм дервишей, смогла просуществовать до 1924 года, поскольку была частью мусульманской мечети.

Коснемся некоторых сторон религиозно-художественной и эстетической природы религиозного искусства дервишей. Виды кручения тела, называемые спином (от англ. spin — вертеться, вращаться), часто в сочетании с музыкой и «молитвами», с древнейших времен используются для медитационных практик. Человек, настраивая и контролируя свое дыхание (потоки праны), изменяет свое сознание и воспринимает себя и окружающий мир через создание калейдоскопа энергетических узоров сакрального геометрического пространства, способствующего синхронизации, саморегуляции и очищению.



В этих условиях, музыка (пение, игра на инструментах) и танец — это мета язык уникального архетипа сознания и группового поведения. Настрой и синхронизация на общую частоту, позволяют дервишам открывать порталы энергоинформации для коллективного зикра (особый тип совместного действия). Как известно, четыре части песенного и художественного зикра представляют определенную форму «мистического действия» — от осознания самости к восприятию себя как части коллективного целого, устремленного к Божественному. Важным моментом здесь служил четкий ритм, отбиваемый бубном или барабаном, который вводил группу людей в измененное состояние сознания. Подобное явление применяется в современной трансовой психоделической музыке, берущей начало от различных древних техник. До середины XX века перечисленные практики были малознакомы жителям Европы и США, интерес к ним возник благодаря именно практикам дервишей, вошедших в культуру этих стран в начале как экзотическое искусство, а затем и медитативной практике. Сакральные танцы всегда носят характер общения с чем-то Высшим, с попыткой наладить контакт со своим глубинным Я. В этом и кроются тайна искусства древнего танца, вечная его красота и ценность. Поднимаясь над национальным и фольклорным он становится архетипичным для любого человека, в том числе и современного.

**Выводы.** Трудно в полной мере оценить масштабы описанного феномена, секреты и потенциал его влияния на культуру и музыкально-пластическое искусство народов Крыма. Это та грань проблемы, которая ждет своего исследования в современной философии, искусствознании и этнопсихологии. Однозначным является то, что духовная и художественная культура Крыма во многом замешана на элементах, имеющих непосредственное отношение к суфизму, как в простонародной среде, так и просвещенных кругах. В связи с этим, необходимы исследования, которые бы позволили изучить суфизм как духовный и художественный опыт народов Крыма, включая вопросы музыкально — пластического искусства, подчеркнув в них всё самое значительное, эстетическое и художественно значимое.

#### **Литература:**

1. Бахревский Е. Суфизм в Крыму [Текст] / Е. Бахревский; По материалам «Книги путешествия Эвлии Челеби» // Бахчисарайский историко-археологический сборник. Вып. I. — Ред. — сост. И. Н. Храпунов. — Симферополь: Таврия, 1997. — С. 395-402.
2. Пригарина Н. И. Суфизм в контексте мусульманской культуры [Текст] / Н. И. Пригарина. — М., 1989. — С. 3-4.

3. Эрнст Карл В. Суфизм [Текст] / В. Эрнст Карл // Пер. с англ. А. Горькавого. — Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2002. — 320 с.

4. Усеинов Т. Б. Религиозно — суфийная литература Крымского ханства [Текст] / Т. Б. Усеинов // Культура народов Причерноморья. — 2001. — № 26. — С. 289-291.

5. Успенский П. Д. Новая модель вселенной [Текст] / П. Д. Успенский // Перевод Н. В. фон Бока. — СПб: Издательство Чернышева, 1993. — 560 с.

## Современное музыкальное пространство в контексте массовой культуры

*В. И. Загурский*

*заслуженный работник культуры Украины,  
доцент, декан факультета искусств  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Современная культура, как и образование, не может быть отстраненной от проблем нового времени. Музыка — одно из сильнейших средств эмоционального воздействия — устанавливает целостность внутреннего мира человека, играя значительную роль в формировании современного человека, в выработке системы ценностей, соответствующих духу времени.

Одной из проблем нашего времени является формирование личности средствами массовой музыкальной культуры, или молодежной субкультуры. Ведущим средством, при помощи которого формируются постулаты той или иной молодежной субкультуры, выступала (и продолжает выступать) рок-музыка в её многочисленных жанровых проявлениях. Характеризуя современные течения в рок-музыке, можно использовать ряд музыкальных и немusикальных признаков, таких как: принадлежность к определенным социально-культурным движениям («психоделический рок», связанный с субкультурой хиппи и восточной философией), место в системе художественной культуры (коммерческий «поп-рок»), динамическая интенсивность («тяжелый рок», мягкий рок «), технический уровень (электронный рок), исполнительский состав, взаимодействие с другими музыкальными традициями (джаз-рок, фолк-рок), возрастной ориентир (рок для подростков той или иной возрастной группы) и др.

Распространение массовой музыкальной культуры, как утверждает определенная часть ученых, имеет разрушительные тенденции, поскольку вытесняет музыку высокого искусства, что приводит к упрощению духовного мира, к чисто утилитарному отношению, к проявлениям бездуховности. Представители иного критического направления, напротив, подчеркивают, что развитие массовой музыкальной культуры ведет к повышению общей культуры человека и развитию его самосознания, поскольку у значительного количества людей появляется

возможность ознакомиться с самыми разнообразными жанрами музыкального искусства, что очень важно при оценке явлений современной жизни, выборе поступков

Массовая музыкальная культура связана с проявлениями массовой психологии, способствуя при этом формированию определенных стереотипов мышления, присущих большинству представителей современной молодежи. Этот аспект представляется чрезвычайно важным, поскольку влечет за собой определение культурных приоритетов грядущего поколения. Безусловно, необходимо искать пути преодоления негативного влияния массовой музыкальной культуры на самосознание человека. Однако при этом массовая музыкальная культура требует не борьбы, обуздания, а привлечения ее к решению задач, связанных с обеспечением культурной и информационной безопасности личности и социума, гуманизации образования и воспитания, созданию благоприятных условий для возрождения духовности как целостной системы интеллектуального, нравственного, художественно эстетического, эмоционально-чувственного развития личности.

### Литература:

1. Журкова Д. А. Музыка как фон повседневности: функции и особенности восприятия [Текст] / Д. А. Журкова // Культура и искусство. — М., 2011. — № 4. — С. 66-73. — 1 п. л.
2. Кобозева, И. С. Национально-ориентированное непрерывное музыкальное образование: теоретикометодологический аспект: монография [Текст] / И. С. Кобозева; Мордов. гос. пед. ин-т. — Саранск, 2003. — 181 с.
3. Медушевский В. В. Потребности музыкальной культуры и воспитание музыковедов [Текст] / В. В. Медушевский // Советская музыка. — № 5. — 1979.

## Перспективы развития делового туризма в Республике Крым

*А. А. Зиядинова*

*преподаватель кафедры туризма  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Деловой туризм в Крыму тесно связан с его историей. Первые дачи и виллы полуострова принадлежали знатным лицам Российской Империи и крупным чиновникам. Вывозя на юг свои семьи, они не забывали о важных делах, решая их прямо на курорте — в великолепных условиях Южного берега Крыма. Близость моря влияла на ведение переговоров, которые проходили эффективнее, без конфликтов. Сегодня деловой туризм в Крыму активно развивается. Как правило, участников конференций и массовых заездов поселяют в отелях с предоставлением скидок и доступным сервисом. Деловой туризм в Крыму не подвержен «межсезонью», именно с окончанием летнего сезона на полуострове начинается время делового туризма. Сюда приезжают проводить тренинги, вести переговоры, конференции, решать сложные задачи. Абстрагировавшись от офисной жизни, представители делового мира работают эффективнее, выдавая свежие идеи и предлагая пути решения проблем бизнеса. Известным брендом такого вида туризма является Ялта. Отели и гостиницы этой крымской жемчужины считаются наиболее развитыми в спектре услуг по «организации конференций». Туризм обеспечивает динамичное развитие экономики многих стран, делая существенный вклад в ВВП, увеличивая занятость населения, формируя доходную часть бюджета. В мире одним из значимых и перспективных видов туризма является деловой туризм. Этот вид туризма может позволить загрузить номерной фонд крымских курортов в «невысокий сезон» и дать дополнительную прибыль субъектам туристической индустрии, поскольку «деловые туристы отличаются более высоким уровнем расходов по сравнению с отдыхающими туристами».

Деловой туризм — «это поездки (командировки) сотрудников компаний или организаций с деловыми целями, либо организация корпоративных мероприятий». Деловой туризм объединяет корпоративную трэвел-индустрию (англ. corporate travel industry) и индустрию встреч

(MICE). Деловой туризм включает деловые поездки (командировки) бизнесменов и предпринимателей, конгрессно-выставочный и инсентив-туризм, а также проведение событийных мероприятий. Основными целями деловых путешествий являются: проведение встреч и переговоров с партнёрами; проведение совещаний с руководством и коллегами, представителей филиалов и дочерних структур; инспекция работы представительств и подразделений; установление и налаживание деловых контактов; посещение профессиональных мероприятий (выставок, конференций и т. д.); обучение сотрудников; обращение в государственные структуры различных стран с целью получения сертификатов, лицензий, разрешений и т. д. С нашей точки зрения, в Крыму наиболее привлекательным и перспективным представляется развитие индустрии встреч MICE. Данная область индустрии делового туризма, связана с организацией и проведением различных корпоративных мероприятий. Понятие MICE образуют четыре базовых направления: meetings — корпоративные встречи, презентации, переговоры, incentives — поощрительные или мотивационные туры и программы, обучение персонала, корпоративные праздники, conferences — конференции, конгрессы, съезды, форумы, семинары, exhibitions — выставки, имиджевые мероприятия (фестивали, благотворительные концерты), PR-события. Для развития индустрии встреч MICE необходимы соответствующие оборудование и телекоммуникации, конференц-залы и т. д. Состав и современные требования к ним наиболее полно отражены в единой системе стандартов для отелей Hotelstars Union, к которой присоединились гостиничные ассоциации Австрии, Венгрии, Германии и Чехии. Повышение инвестиционной привлекательности делового туризма в Крыму за счет упрощения процедур регистрации собственности, упрощения системы налогообложения, повышения защиты бизнесменов, позволит привлечь не только отечественных, но и иностранных инвесторов. Для улучшения перспектив развития делового туризма необходимо повысить конкурентоспособность Крыма в сфере делового туризма на российском и мировом рынках за счет инвестиций в строительство и реконструкцию конференц-залов и покупки отвечающим современным требованиям оборудования и телекоммуникаций. Приток инвестиций для развития делового туризма позволит создать условия, соответствующие требованиям современного бизнес-туриста, что в итоге увеличит заполняемость номерного фонда во время уменьшения потока других категорий туристов.

На сегодняшний день Крыму необходимо создать условия для развития делового туризма на достойном уровне. Например, оказывать услуги по принятию выездных конференций с участием от 30 до

2000 гостей. Отели, пансионаты, санатории, расположенные повсеместно на полуострове, должны быть задействованы в таких мероприятиях. Для этого их необходимо оснастить современным оборудованием. Помимо конференц-залов, участникам должны быть предоставлены комнаты для переговоров, круглосуточные бизнес-центры, мультимедийное оборудование, услуги гидов-переводчиков. Захватывающие горные пейзажи, теплое ласковое море и множество вариантов для досуга должны привлечь крупные компании, которые выберут именно Крым для проведения своих конференций и форумов. Крымским турфирмам необходимо разработать весь цикл обслуживания данных мероприятий — от предварительной подготовки до постсобытийного обслуживания. Например, после проведения конференций гостям можно предложить подняться на вершины Демерджи или Ай-Петри, либо отправиться на дегустацию вин в легендарную Массандру.

Таким образом, организация деловых мероприятий позволит сделать Крым центром высококлассного проведения мероприятий сферы делового туризма. Таковыми являются выставки, симпозиумы, съезды, конгрессы, конференции, форумы самого высокого уровня.

#### Литература:

1. Харистонов Д., Никольская Е. Ю. Актуальные проблемы развития туризма в Республике Крым [Электронный ресурс]. — Инновационная наука. — 2015. — №12-1. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-problemy-razvitiya-turizma-v-respublike-krym>.
2. Концепция развития туристско-рекреационного потенциала Крыма [Текст] / под ред. М. Ю. Лайко. — М: Издательский центр «Onebook». — 2014. — 274 с.

## Проблемы менеджмента экотуристической деятельности предприятий сферы туризма

*Э. Э. Ибрагимов*

*доктор экономических наук, доцент,  
заведующий кафедрой туризма  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Туризм в целом, а экотуризм, в частности, считается безальтернативным направлением устойчивого развития региона. Однако для развития экотуризма экономика государства должна быть диверсифицирована. Односторонняя специализация в индустрии туризма не будет способствовать полноценному процветанию данной отрасли. Необходимо отметить, что в пределах горных территорий перспективными являются два типа производств — те, что требуют чистой окружающей среды, и те, что тяготеют к рынкам сбыта.

В наше время, когда природа исчерпала свой ассимилирующий потенциал, для организации целого ряда производств, чрезвычайно привлекательными являются местности с низким уровнем загрязнения окружающей среды. Загрязненная окружающая среда препятствует развитию многих отраслей промышленности, в частности, приборостроительной, оптической, авиационной, фармацевтической и др. В мире стоимость продукции с элементами нанотехнологий, предусматривающих молекулярный уровень производства, достигла миллиардов долларов, а биология и фармацевтика считаются сегодня самыми прибыльными отраслями бизнеса после добычи и реализации нефти. Предприятия таких отраслей вынуждены тратить значительные средства для создания в цехах искусственной среды повышенного качества, но эффект этих мер довольно ограничен. Например, в старых районах развития металлургии в Германии было невыгодно, а иногда и невозможно, развивать производство электронных компонентов из-за сильного загрязнения атмосферы.

О возрастающем значении в современных условиях фактора чистоты окружающей среды свидетельствует и то, что компании по производству фармацевтических препаратов принимают решения о строительстве новых заводов по выпуску лекарственных препаратов, осуществляя поиск подходящего места их расположения. Однако ком-

паниям необходимо отойти от классической процедуры выбора места расположения своих заводов, которая предусматривала ориентацию на пункты потребления продукции, а как перспективные рассматривать экологически чистые районы страны, где определенные ресурсы, например, сырьё из лекарственных трав имеют гарантированное качество. Необходимо отметить, что хорошие природные качества сырья, позволяют избежать дополнительного вмешательства в его природный состав на этапе производства.

Таким образом, чистая окружающая горная среда является привлекательным фактором для размещения в регионе традиционных для него и нетрадиционных видов бизнеса с высокими требованиями к окружающей среде. Кроме того, горные регион, как впрочем, и каждый другой с определенным уровнем спроса на продукцию и услуги, является привлекательным для размещения предприятий тяготеющих к рынкам сбыта. Подобное притяжение происходит, прежде всего, в том случае, когда готовый продукт затруднено перевозить на большие расстояния (хлебобулочные изделия, мука, некоторые кондитерские изделия, молочные продукты, а также серная кислота, энергия ТЭЦ).

На близость к потребителю ориентируются производства, выпускающие продукцию, которая может быстро выйти из моды. Продолжительные жизни многих продуктов постоянно снижается, иногда до нескольких месяцев. Поэтому большую партию товаров долгого хранения для рынка ЕС, например, электронной отрасли следует производить в Азии, а скоропортящиеся товары — в близком к европейским потребителям Польше и Прибалтике. И западноевропейские клиенты за такие товары готовы платить больше, чем за китайский ширпотреб. Об этом свидетельствует тот факт, что до расширения ЕС на долю восточноевропейских стран приходилось почти 20% импортируемой ЕС одежды. Однако есть случаи, когда производители электронной продукции тоже должны ориентироваться на потребителей. Компания DaikinEurope, которая является производителем кондиционеров, предлагает широкий выбор оборудования. Но спрос на кондиционеры меняется, и достаточно трудно делать точные прогнозы, поэтому гибкая своевременная доставка кондиционеров потребителю необходима, чтобы соответствовать требованиям современного рынка. Рынок бытовых кондиционеров быстро развивается, особенно во Франции, Италии и Испании, благодаря активной ценовой политике и жаркой погоде. Вместе с тем, большое количество кондиционеров проданных на Европейском рынке было изготовлено на азиатских заводах Daikin. Поскольку срок выполнения заказа (поставки кондиционеров из Азии) составляет до трех недель, было принято решение построить второй завод Daikin в Европе — в городе Пльзень, в Чехии.

Место для нового завода именно в Чехии было выбрано не случайно. Завод находится всего в 40 км от границы с Германией, обеспечивая, таким образом, быстрый доступ к сети автомагистралей, которая обслуживает южную Европу.

Группу производств, тяготеющих к пунктам потребления, дополняют отрасли, вес (объем) готовой продукции которых значительно превышает вес (объем) основного сырья. Так происходит тогда, когда для получения готовой продукции к основному сырью добавляют компоненты, которые свободно доступны в любом месте территории — воду и воздух. Поэтому, такие виды промышленности, как пищевая, пивоварение, производство прохладительных напитков из концентратов (например, кока-кола) и тому подобные, существенной компонентой которых является вода, имеют ярко выраженную потребительскую ориентацию. Аналогичная ситуация складывается с теплоизоляционными строительными материалами, которые производятся путем обработки горячим воздухом основного сырья (как правило, глины).

Четко выраженную потребительскую ориентацию имеют предприятия по выпуску продукции, территориальная дифференциация затрат на производство которой является незначительной. Это объясняется попыткой сэкономить на расходах по транспортировке готовой продукции до потребителей в условиях невозможности сэкономить на затратах на производство продукции. Строительные материалы являются, как правило, малотранспортабельными, а территориальная дифференциация затрат на их выпуск сравнительно незначительной. Поэтому предприятия по выпуску строительных материалов ориентируются при размещении на потребителей. Количество таких предприятий является значительным: например, в Германии примерно 100 заводов, выпускающих сухие строительные смеси. В Украине, под Харьковом, начал работать завод, построенный немецкой компанией HenkelBautechnik. Эта фирма будет изготавливать на заводе продукцию для строительной отрасли: цементирующие материалы, клеи, системы теплоизоляции и т. п. Более 35% производимой продукции реализуется на ближайших территориях, поэтому местом постройки нового завода должен быть выбран именно близлежащий регион. Продукция нового завода будет также распространяться в этом регионе.

На потребителя ориентируются и производства, где важным является фактор культурной близости с клиентом. Даже в случае компаний, которые не требуют приближенности к потребителю с точки зрения транспортных расходов, происходит ориентация при размещении на потребителей по причине необходимости обеспечить культурную близость. Так, компании, которые занимаются в ЕС розничной тор-

говлей с помощью телефона или Интернета, размещаются в Венгрии и Болгарии, где расходы на ведение соответствующего бизнеса будут больше, чем, например, в Индии, но не будут возникать проблемы существенного отличия в менталитете между работниками и клиентами.

#### **Литература:**

1. Сергеева Т. К. Экологический туризм [Текст] / Т. К. Сергеева. — М.: Финансы и статистика, 2004. — 360 с.
2. Храбовченко В. В. Экологический туризм [Текст] / В. В. Храбовченко. — М.: Финансы и статистика, 2003. — 208 с.
3. Орлова О. С. Управление персоналом современной организации [Текст] / О. С. Орлова. — М.: Экзамен, 2009. — 286 с.

## **Об изучении традиционной инструментальной культуры прибалтийско-финских народов на кафедре музыки финно-угорских народов ФГБОУ ВО Петрозаводской государственной консерватории**

*А. В. Калаберда*

*кандидат культурологических наук,  
доцент кафедры музыки финно-угорских народов  
ФГБОУ ВО Петрозаводская государственная консерватория  
имени А. К. Глазунова*

В 1993 году на базе Петрозаводской государственной консерватории была создана Финно-угорская музыкальная Академия. Один из создателей и идейных лидеров Академии В. Л. Калаберда писал: «Главной задачей деятельности Академии стало формирование межрегионального образовательного научно-исследовательского, методического, творческого комплекса, призванного способствовать возрождению и дальнейшему развитию национальных культур финно-угорских народов и подготовке высококвалифицированных, широко эрудированных кадров специалистов и творческих деятелей в области музыкальной культуры, искусства и образования» [1, 8].

В 1997 году Финно-угорская музыкальная Академия была реструктуризирована в кафедру музыки финно-угорских народов. В настоящее время кафедра осуществляет подготовку специалистов по двум направлениям специализации: «Этномузыкология» и «Традиционное исполнительство», что позволяет сконцентрироваться на формировании не только исследовательских, но и творческих, исполнительских навыков, необходимых востребованному специалисту в современной этнически ориентированной социальной среде.

Кафедру музыки финно-угорских народов ПГК им. А. К. Глазунова существенно отличает то, что на ней изучаются музыкальные культуры всех этносов финно-угорской общности как расположенных на территории России, так и имеющих свою государственность. В данном случае нами будет освещена проблематика, реализуемая в

выпускных квалификационных работах кафедры, посвященная изучению традиционной инструментальной культуры прибалтийско-финских народов.

К прибалтийско-финским народам относятся карелы, финны, вепсы, водь, ижора, финны-ингерманландцы, сету, эстонцы, ливы. Языковая общность прибалтийско-финских народов, их принадлежность к одной ветви финно-угорских языков свидетельствует об общих генетических корнях. Сопредельное расселение и непосредственные контакты определили значительное сходство в различных областях традиционной культуры [2, 10].

Традиционные инструменты прибалтийско-финских народов условно можно разделить на две группы — автохтонные и появившиеся в результате межэтнических взаимодействий со скандинавами, главным образом — шведами. Сложно утверждать какие из межэтнических контактов рельефнее проявились в сфере традиционной культуры прибалтийско-финских народов — славянские или скандинавские. Тем не менее, вторым не было уделено должного внимания в этномузыкологии и органологии в частности.

Автохтонные традиционные музыкальные инструменты прибалтийско-финских народов, имеют широкий ареал распространения, что связано не только с отсутствием яркого проявления этнических черт на ранних этапах истории. Прежде всего, это пастушеские аэрофоны — трубы и рога ареала, так называемого Балтийского пояса, типологическое единство которых обусловлено идентичными климатическими условиями и формами ведения хозяйства, связанными со скотоводством.

Дипломная работа О. Коршуновой «Отражение целостной музыкальной традиции ижор в весенних календарных праздниках» посвящена исследованию музыкально-этнографического комплекса, присутствующего в весенней календарной обрядности ижор, где важным элементом является традиционная инструментальная культура пастухов, зафиксированная А. О. Вайсяненем во время экспедиции по Ингерманландии 1914 года. В публикации «Karjasoitto keräämiä raimensävelmiä inkeristä» финский исследователь поместил информацию по эргологии, морфологии и функциям пастушьих аэрофонов tuohitorvi (использующийся пастухами) и soittu (атрибут подпасков) [4]. В дипломной работе эти важные аспекты в изучении традиционной инструментальной культуры существенно дополнены за счет включения имеющейся информации в публикациях, посвященных традиционной пастушьей культуре эстонцев, карел и мордвы.

Традиционная инструментальная культура карельских пастухов, ставшая предметом исследовательских интересов В. П. Гудкова и

В. Я. Евсеева (1933 г.), А. П. Черепahiной (1978 г.), представлена в нескольких дипломных работах: Е. Фоминой «Инструментальные традиции сегозерских карел», Э. Денежкиной «Традиционные аэрофоны карелов (опыт полевых исследований)», Ю. Евлампиевой «Современное состояние музыкальной традиции северных карел». Посредством изучения традиционного инструментария пастухов и исполняемых наигрышей стало возможным установить аналогии не только в сфере типологического родства музыкального инструментария прибалтийско-финских народов (torvi, tuohitorvi, karjarasun, raimetõru) и скандинавов (raklur, lānglur), но и эргологии, морфологии. В области традиционного музыкального мышления также обнаруживаются параллели, где особо показательными являются мелодии-сигналы. Каждый профессиональный пастух имел одну или несколько своих личных мелодий-сигналов, индивидуальность и узнаваемость проявлялись как раз на уровне стереотипного мотива, помещенного в первом разделе формы наигрыша, а часто и в ряде наигрышей одного исполнителя. В данном случае справедливо предположение У. Хаасма о том, что, как правило, каждый исполнитель имел две-три ритмомелодические формулы, используя которые создавал весь свой репертуар [3,78].

Особую значимость в изучении архаичных музыкальных инструментов прибалтийско-финских и балтских народов приобретают кантелевидные цитры, их типологическое родство иллюстрирует аспект этнической целостности и в сфере мифологического мышления. Реконструкция отсутствующих данных, касающихся функционирования кантеле в качестве культового инструмента в далеком прошлом, возможна с включением информации, имеющейся в родственных финно-угорских культурах. Можно предположить, что подобно саамскому шаманскому бубну (kannus) и обско-угорскому сангультапу кантеле некогда являлось магическим инструментом, непосредственным участником синкретических действий.

На кафедре музыки финно-угорских народов успешно защищены выпускные квалификационные работы, посвященные различным аспектам изучения музыкальных инструментов, появившихся в традиционных музыкальных культурах прибалтийско-финских народов в результате шведских влияний и адаптированных к особенностям отдельных этнических культур в поздний период истории. Среди них волынка (torupill), оказавшая огромное влияние на эстонскую народную музыку, а также смычковая лира (hiikannel, jouhikko), распространенная в традициях эстонцев, карел и финнов, генетически родственная шведской лире (talhagra). Данной проблематике посвящены дипломные работы Д. Козлова «Волынка в Швеции, Финляндии и Эстонии:

история и современность», О. Тереховой «Йоухикко: вопросы истории и исполнительства», Е. Каневой «Традиционная танцевальная культура эстонского побережья Куусалу уезда Харьюмаа».

Таким образом, анализируя процессы, связанные с шведским влиянием в сфере традиционной инструментальной культуры прибалто-финнов, необходимо учитывать их двустороннюю природу, проявляющуюся как диалогическое взаимодействие. Перспективным является изучение механизмов соприкосновения и проникновения тех элементов музыкальной культуры прибалтийско-финских народов и скандинавов, которые воспринялись носителями традиционной культуры как долговременные, транслируемые через поколения элементы наследия.

### Литература

1. Калаберда В. Л. Финно-угорская Музыкальная Академия (Кафедра музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории): десятилетний опыт становления [Текст] / В. Л. Калаберда // Музыкальное финно-угроведение. Актуальные проблемы национального музыкального образования. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2005. — С. 3–8.
2. Прибалтийско-финские народы России [Текст] // отв. ред. Е. И. Клементьев, Н. В. Шлыгина. — Москва: Наука, 2003. — 670 с.
3. Хаасма У. Эстонские наигрыши на козьем роге [Текст] / У. Хаасма // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. — Таллин: Ээсти раамат, 1986. — С. 70–100.
4. Väsaänen A. O. Karjasoitto keräämiä paimensävelmiä inkeristä / A. O. Väsaänen // Toimittanu Likka Kolehmainen. Kansanmusiikki instituuti julkaisuja 15. Kaustinen: Kansanmusiikki instituuti, 1985. — 134 s.

## Педагогические принципы А. Н. Есиповой

*С. Н. Климашевская*

*преподаватель кафедры музыкального искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Анна Николаевна Есипова, которой в 2016 году исполнилось 165 лет, оставила глубокий и яркий свет в истории русского пианизма как исполнитель и педагог.

В развитии и становлении ее творчества можно обозначить три основных периода:

1-й — до 1873 года — это время учебы и развития собственного исполнительства.

2-й — с 1873 по 1892 год — время интенсивной концертной деятельности, которая проходила как в России, так и во многих странах Европы и Америки.

3-й — с 1893 по 1914 год — возвращение в Россию и начало постоянной и плодотворной педагогической работы в качестве профессора Санкт-Петербургской консерватории.

Возглавив свой профессорский класс, Анна Николаевна Есипова стала развивать в студентах те принципы пианизма, которые привил ей педагог — талантливый и яркий пианист Теодор Лешетицкий.

Это, в первую очередь, организованность и дисциплина в занятиях, правильное освоение фортепианной техники, приверженность традициям русской исполнительской школе.

Постепенно, приобретая опыт педагогической работы, Анна Николаевна стала расширять и углублять привитые ей правила преподавания. У нее появились свои методы преподавания, которые вылились в написание большого методического труда: «Фортепианная школа». Хотя этот многолетний труд остался незавершенным.

Какие же основные принципы преподавания игры на фортепиано были изложены в ее «Фортепианной школе»?

1. Это индивидуальный подход к каждому студенту. Музыкальное произведение не должно и не может звучать одинаково у разных исполнителей. У каждого свой стиль, своя индивидуальность, темперамент. И поэтому звучать одна и та же пьеса у разных исполнителей будет неодинаково.



2. Большое значение педагог всегда уделяла развитию качественной фортепианной техники. Это и посадка за инструментом, и постановка рук, и развитие мелкой техники, двойных нот, аккордов, педализации и т. д.

3. Требовательность и постоянное внимание уделялись качеству звука, разнообразному туше, как средству создания музыкального образа.

4. Выбор репертуара. Воспитание профессионального пианиста основывалось, прежде всего, на высокой классике: Л. Бетховен, В. Моцарт, Й. Гайдн. Обязательны были произведения И. Баха. Широко использовалась романтическая музыка: К. Вебер, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шуберт. И, особенно, произведения Ф. Шопена и Ф. Листа. Много пьес игралось из русской классики: А. Аренин, А. Лядов, А. Бородин, М. Балакирев, А. Глазунов, П. Чайковский.

5. Решающая роль отводилась сознательному отношению к занятиям музыкой на любой стадии работы. Осмысленность технических приемов и творческих задач, требовательность к нотному тексту прививалась студентам безукоснительно.

За годы работы в Санкт-Петербургской консерватории в классе Анны Николаевны Есиповой занимались более 260 студентов. Пунктуальная и наблюдательная, несмотря на огромный класс, она ни к кому не ослабляла внимание и вела записи о каждом студенте, описывая вехи его развития. Часто посещала концерты со студентами, помогала им морально и материально. И, в конечном итоге, Анна Николаевна Есипова оставила свой яркий и значительный след в отечественной теории и практике фортепианной педагогики, выстроила целостную систему обучения пианистов-исполнителей, сочетающих в себе общехудожественное и личностное развитие музыканта.

### Литература

1. Алексеев А. Д. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма [Текст] / А. Д. Алексеев // под ред. А. Николаева. — М.—Л.: Гос. муз., 1948. — 314 с.
2. Асафьев Б. В. Критические статьи, очерки, рецензии [Текст] / Б. В. Асафьев. — М. — Л.: Музыка, 1967. — 300с.
3. Баренбойм Л. А. Курс истории и теории фортепианного искусства и его роль в воспитании пианиста [Текст] / Л. А. Баренбойм // За полвека. Очерки. Статьи. Материалы. — Л.: Сов. Композитор, 1989. — С. 99-156.
4. Беркман Т. Л. А. Н. Есипова: Жизнь, деятельность и педагогические принципы [Текст] / Т. Л. Беркман // Под ред. и с предисл. Г. М. Когана. — М. — Л.: Гос муз изд-во, 1948. — 144 с.
5. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве [Текст] / А. Б. Гольденвейзер // Выдающиеся пианисты— педагоги о фортепи-

анном искусстве; В ст. статья, сост..общ. ред. С. М. Хентовой. — М. — Л.:Музыка, 1966. — С. 101–110.

6. Гольденвейзер А. Б. Пианистические школы Ленинграда [Текст] / А. Б. Гольденвейзер // О музыкальном искусстве: Сборник статей; Сост., общ. ред., вступ. статья и комм. Д. Д. Благого. — М.: Музыка, 1975. — С. 302 — 385.

7. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: Учеб. Пособие [Текст] / А. А. Николаев. — М.: Музыка, 1980. — 112 с.

8. Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика 19 века: Исследование [Текст] / М. А. Овчинников. — М.: Музыка, 1987. — 196 с.

9. Рабинович Д. А. Большой путь советского пианизма / Д. А. Рабинович // Советская музыка. — М. 1957. — №11. — С. 78— 82.

10. Сто лет Ленинградской консерватории 1862— 1962 [Текст] // Исторический очерк. — Л.: Гос. муз. изд-во, 1962. — 303 с.

11. Юдина М. В. Статьи. Воспоминания. Материалы [Текст] / М. В. Юдина //Сост., подг. текста и примеч. А. М. Кузнецова, предисл. Г. М. Когана. — М.: Сов. Композитор, 1978. — 416 с.

## Культурные взаимосвязи этносов Крыма в архитектурном декоре периода модерна

*Е. Р. Котляр*

*кандидат искусствоведения,*

*доцент кафедры декоративного искусства*

*ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»*

Крымский полуостров на протяжении многих веков являлся центром пересечения и взаимодействия множества национальных культур, местом встречи Востока и Запада, аккумулируя в пределах своих границ традиции различных народов и этносов. В условиях компактного проживания представителей разных народов на территории Крыма неизбежным стало перетекание и слияние одних культурных традиций с другими, формирование единого культурного ландшафта, что наглядно проявилось в языках, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве и пр. Это, в свою очередь, делает актуальными два направления исследований: изучение собственно «крымского стиля», или синтеза различных культур в отдельных областях прикладной художественной этнографии, и поиск отдельных культурных кодов — основ исторической этнической памяти, вычленение идентичности каждой из национальностей, участвовавших в культурной интеграции. Эти культурные коды, применительно к декоративно-прикладному искусству, выражены как в семиотике отдельных изобразительных и орнаментальных элементов, так и в особенностях их стилистики.

В культурных кодах, являющихся основой исторической памяти народов, издавна проживающих в Крыму, в частности, греков, армян, крымских татар, караимов, крымчаков, прослеживаются очевидные параллели, обусловленные многовековым компактным проживанием на единой территории полуострова. Сходные черты ряда этносов отражены в языке, обычаях, фольклоре, кухне, одежде, некоторых особенностях богослужебной практики. Важным нюансом являются некоторые параллели экзегетики единого сакрального первоисточника — Пятикнижия, а также наличие в культурном коде религий крымских этносов еще более древних, языческих верований. Эти нюансы накладывают отпечаток на сходство трактовки и стилистики того или иного символа в декоративно-прикладном искусстве Крыма, позволяя говорить о едином культурном континууме.

С распространением в конце XIX — начале XX в. в крымской архитектуре стиля модерн, представлявшего собой своеобразную архитектурную эклектику, в конструкциях и декоре особняков и общественных зданий проявились как мировые художественные стили (неоклассицизм, неоготика, необарокко), так и характерные черты национального искусства народов, населявших Крым. Целью данного исследования является идентификация и выявление семантики некоторых характерных элементов декора на примере архитектурных памятников Крыма периода модерна.

Модерн повсеместно был распространен в архитектуре, декоративно-прикладном и изобразительном искусстве как Западной и Восточной Европы, так и России в последней трети XIX — первой трети XX в. Основные отличительные особенности «нового стиля» — обращение к природным криволинейным формам, нарядная декоративизация, распространившаяся не только в декоративно-прикладном искусстве и интерьере, но и в общей конструкции и декоре архитектуры. Как в монументальной росписи, так и в оформлении предметов декоративно-прикладного искусства преобладал орнаментальный тип композиции. Пластика изображений тяготела к подчеркнутой декоративности, представляя собой сплошной либо линейный раппорт из растительных сегментов, в который вписаны более крупные композиционные элементы, например, фигуры людей, животных, птиц, вазоны и т. д., вписанные в овальные, круглые или арочные картуши.

Криволинейные природные формы диктовали выбор необычных композиционных приемов в планировке фасадов зданий, изобилующих омега-образными оконными и дверными проемами, зачастую расположенными ассиметрично относительно фасада; прямолинейные ранее линии карнизов, сводов, и особенно декор фасадов также часто приобретали свободный, криволинейный силуэт. Все здания, спроектированные в этом стиле, отличаются ярко выраженной индивидуальностью, эклектичностью элементов, заимствованных из различных стилей мировой архитектуры, а также, в ряде случаев, региональным и этнонациональным колоритом. К наиболее ярким примерам в этом плане можно отнести Алушкинский дворец, выстроенный в восточном мавританском стиле, дачу «Виктория» С. Крыма в г. Феодосия, изобилующую караимской символикой, и др. В планировке и декоре архитектуры периода модерна в Крыму зачастую прослеживается восточный стиль, представляющий сплав элементов турецкого и арабского зодчества, армянской архитектуры, крымско-татарских мотивов времени Золотой Орды, караимских элементов. Одновременно с этническими, в крымской архитектуре модерна, так же как и в других регионах России и Европы, проявляются элементы

античного классицизма, барокко, готики, в большей или меньшей степени, в зависимости от характера здания и предпочтений заказчика. Однако региональный характер строений Крыма, по словам А. И. Коваленко, почти всегда различим благодаря тому, что: «...для Крыма в данном случае доминантой всегда служил Восток и античная Греция. Вот почему «симбиоз традиций» в архитектурных памятниках Крыма имеет свой неповторимый пластический облик, позволяющий безошибочно опознавать его географическое происхождение».

«Крымский стиль» (по определению Е. А. Айбабиной) в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре полуострова формировался на протяжении веков на основе скифо-сарматского искусства, испытывая влияние тех или иных привносимых в период миграций народов черт, и более позднего сельджукского искусства, «стилевые принципы которого перенесены на крымскую почву армянскими мастерами». «Ряд исследователей считает, что в условиях Крыма декорирование сооружений не зависит от их конфессиональной принадлежности и однотипный декор встречается на памятниках христианского и мусульманского круга».

В круг изображений, сформированных на протяжении веков в крымском (крымскотатарском, караимском, крымчакском) народном искусстве, входили сюжеты, имевшие свое особое смысловое значение, выраженное через символические, аллегорические или метафорические формы. Вследствие религиозных запретов на человеческие изображения, были разработаны группы отдельных сюжетов и мотивов, заменяющих человеческий образ или выражающих человеческие благодетели. Среди них встречались стилизованные изображения символических животных, скевоморфные мотивы — изображения бытовых предметов и предметов культа, однако в основном образно-стилистический ряд изображений представлен значимым растительным и геометрическим орнаментами, ввиду близости и взаимного влияния крымскотатарских аналогов. Большую роль играл орнамент и в греческом, и особенно в армянском декоративно-прикладном искусстве и архитектуре, где изображения людей, животных и птиц встречаются, но их пластика максимально стилизована и подчинена общему ритму орнамента, вследствие чего фигуры воспринимаются лишь как его часть (что впоследствии отвечало пластическому посылу модерна).

Выводы. Анализируя конструкцию и элементы декора крымских особняков и общественных зданий, можно сделать вывод, что при общей характерной для модерна нарядной декоративности, включающей элементы европейской стилистики — барокко, готики, Ренессанса, многие объекты имеют черты региональной крымской пластики. Это и элементы скифо-сарматского искусства, и черты античных полисов

Причерноморья, и традиционное декоративно-прикладное искусство многочисленных народов Крыма. В самобытном и узнаваемом региональном облике зданий крымских городов: Симферополя, Евпатории, Ялты, Феодосии воплотился этнокультурный синтез многовекового наследия искусства Крыма.

#### Литература:

1. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн / Е. А. Борисовна, Г. Ю. Стернин. — М.: Советский художник, 1990. — 359 с.
2. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера / В. С. Горюнов. — СПб.: Стройиздат, С. — Петербургское отделение, 1992. — 360 с.

## Театр как фактор формирования гражданственности

*О. А. Кочнова*

*кандидат культурологии,  
доцент кафедры театрального искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

С того момента, как в Древней Греции зародился театр, его тут же стали использовать сильные мира сего для своих политических целей. Например, при Перикле малоимущим гражданам из государственной казны выделялись средства для посещения театра. Вряд ли это делалось только из любви к искусству. Часто театральные подмостки использовались как место для политических баталий. В целом же театр и политика все время шли рука об руку. Но не только «сильные мира» использовали театр в своих целях. Театр можно рассматривать и как средство народной борьбы, как источник гражданской позиции, гражданского общества, в конце концов.

Возникшая из аттического космоса, комедия V в. до н. э. была политической по своему содержанию. Она постоянно затрагивала вопросы политического строя, внешней и внутренней политики Афинского государства, вопросы воспитания молодежи, литературной борьбы. Такая комедия могла существовать только в условиях афинской рабовладельческой демократии. К сожалению, вместе с упадком эллинской свободы, в упадок пришел и эллинский театр. На долгие годы из театра ушла его гражданственность. На ее возрождение были потрачены века.

В Италии — родине европейского гуманизма, основной идеей была борьба с идеологией феодального мира. Опираясь на античное наследие, итальянский гуманизм поверг феодальную систему, но у итальянских гуманистов мировоззрение носило аристократический характер. Таким образом, одновременно сосуществовали две культуры — аристократическая и крестьянская. Итальянскому гуманизму не хватало демократичности и, следовательно, гражданственности. Процесс демократизации начался в итальянской художественной литературе и постепенно шагнул в театральную драматургию.

Вся деятельность величайших драматургов Мигеля Сервантеса, Франсуа Рабле, Уильяма Шекспира была направлена на то, чтобы внести гуманистические, гражданственные ноты в национальную драматургию. Шекспир понимал, что городская народная жизнь — великий источник его вдохновения.

В эпоху Нового времени в театральную драматургию приходят Лопе де Вега, Мольер и другие. В творчестве каждого из них красной нитью прослеживаются гуманистические традиции и гражданская позиция.

**Актуальность** данного исследования не требует особых подтверждений, так как вышеперечисленные факты уже свидетельствуют о вечной гражданской роли театра.

**Цель исследования:** используя исторические факты, свидетельства известных драматургов, режиссеров, актеров, показать, что театр является важной составляющей гражданского общества.

На протяжении полутора веков с момента своего основания отечественный театр был трибуной общественной мысли, сценой-кафедрой, утверждавшей высоту нравственного идеала и бичевавшей социальные язвы, воспитывавшей патриотизм и уважение к личности. Не случайно в XIX в. московский Малый театр называли вторым университетом. Позднее таким же очагом культуры стал МХАТ.

Приветствуя Малый театр в 1924 году, в год его столетия, Константин Станиславский прислал коллективу письмо с такими строками: «Мы, внуки великого деда, несем тебе то, что получили от тебя, милый, дорогой Малый театр... В нашей жизни ты занимаешь всегда первое почетное место. В детстве ты был нашей мечтой и радостью... В период отрочества ты являлся нашим наставником и руководителем. Это неправда, что я получил свое воспитание в гимназии, за школьной партией. Свое воспитание я получил здесь, в стенах Малого театра. Здесь меня научили смотреть и видеть прекрасное, на котором воспитываются эстетические чувства человека. В период юности, когда пора любви настала, — здесь я влюблялся в тебя, во всех твоих артисток... В более зрелый период ты мудро отвечал на наши запросы в общественной, духовной и умственной жизни и разъяснял чувством то, что не могли нам объяснить умом». Из слов великого режиссера рождается вывод — главная миссия театра — отвечать на запросы «общественной, духовной и умственной жизни» современников.

По словам режиссера Г. Товстоногова, «гражданственность самого Станиславского проявлялась в первую очередь в режиссерской и педагогической работе. Высокие идеи пьесы и спектакля самыми тончайшими, казалось бы, незримыми, средствами претворялись в образы людей, в их поступки. Сверхзадача, идеал, гражданский пафос

Станиславского соединялись с глубочайшей психологической и художественной правдой образа. Высокая идейность и тончайшее мастерство — это и есть главное условие творчества художника-реалиста. Театр, учил Станиславский, призван показывать «жизнь человеческого духа»».

О гражданской роли театра сказал Николай Гоголь, когда были поставлены пьесы «Недоросль» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова: «...двинулись общественной причиною, а не собственной, восстали не против одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги...».

Удивительно, но в 20-е гг. XIX в. культурная и политическая жизнь Российской империи была потрясена двумя событиями: декабристским восстанием и ... появлением комедии А. Грибоедова «Горе от ума». Это была не просто театральная пьеса, а, прежде всего, величайший политический и художественный документ эпохи, где нашло выражение общественное брожение, в обстановке которого формировался декабризм. Грибоедов не принадлежал к тайному обществу, но разделял многие воззрения участников движения, с некоторыми из них он был лично знаком. И это нашло место в его комедии.

В XIX веке театр являлся единственной публичной трибуной, А. Островский считал его признаком «совершеннолетия нации».

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Во-первых, театр — отражение общественных процессов. Конечно, можно согласиться с утверждением, что вся история человечества — это рождение, жизнь и смерть, о чем свидетельствует одинаковая фабула многих пьес. Но только развитие общества, новизна некоторых общественных процессов смогли дать начало таким явлениям, как античный театр, «новая драма», «эффект двойного действия» и др.

Во-вторых, если рассматривать театр как институт гражданского общества, можно допустить выполнение им ряда функций гражданственности. Например, способность выступать гарантом прав и свобод человека (драматурга, режиссера, актера), умение обеспечить социализацию и воспитание граждан. Также театр выполняет коммуникационную функцию.

И, в-третьих, можно ошибиться в процессе репетиций, но не жить проблемами и идеями, которые волнуют нынешнее общество, народ, нельзя. Забывая об этом, можно превратиться в ремесленников, неспособных создать ничего принципиально нового и общественно значимого.

#### Литература:

1. Андреева И. М. Театральность в культуре [Текст] / И. М. Андреева. — Ростов н/Д, 2002. — 180 с.
2. Гасанов З. Т. Цели, задачи и принципы патриотического воспитания граждан [Текст] / З. Т. Гасанов // Педагогика. — 2005. — № 6. — С. 59 — 63.
3. Князева М. Л. Театр студентов сегодня [Текст] / М. Л. Князева, Г. В. Вирен, В. М. Климов. М.: Знание, 1980. — 64 с.
4. Макаров В. В. Право называться гражданином [Текст] / В. В. Макаров. — Волгоград: Ниж-Волж. кн. изд-во, 1989. — 112 с.

## Опыт проведения интенсивного модуля «Театр Шекспира» в рамках программы обучения студентов по специализации «Режиссура театра»

*Н. Н. Крыгин*

*преподаватель кафедры режиссуры  
театрализованных праздников и представлений  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Одним из основных этапов обучения студентов-режиссёров является работа над драматическими отрывками. В процессе ее происходит теоретическое и практическое освоение всех этапов преобразования литературного произведения (театральная пьеса) в сценическое. Однако существует проблема отрыва информации, полученной во время изучения теоретических предметов, таких как история литературы и театра или теория драмы, от практической работы студентов.

Со стремительным прогрессом в области высоких технологий и входом в информационную эру возникает насущная необходимость активного внедрения в традиционное театральное образования новых форм обучения. В данной работе будет предложен опыт применения в работе режиссёрского курса блока активного погружения в творчество одного автора, т. е. периода, когда все студенты курса работают над разнохарактерными драматическими отрывками одного драматурга, активно изучая его творчество, биографию, эпоху, историю и практику экранизаций и постановок его пьес на сцене. Задачей этого интенсивного модуля является овладение культурой мышления, накопление и практическое осмысление максимального количества информации за минимальный промежуток времени, приобретение навыков критического мышления и умения применить её в своей практической режиссёрской работе.

Подобная практика уже применяется в работе актёрских курсов профессора К. А. Райкина в Школе-студии МХАТ. Занятия по актёрскому мастерству второго семестра II курса полностью посвящены работе над произведениями А. Н. Островского. В английских театральных школах традиционно присутствует отдельный модуль, по-

священный работе с текстами У. Шекспира. Во всех случаях речь идёт об обучении актёров на основе лучшей национальной драматургии.

В течение четырёх недель курс кафедры театрального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (специализация «Режиссура театра») работал с драматургией Уильяма Шекспира. Шекспир, признанный гений мировой драматургии, по выражению известного советского театрального режиссёра и педагога А. Д. Попова, «обрёл в Советском Союзе вторую родину» [1, с. 132]. До сего дня Шекспир остаётся одним из самых популярных авторов на российской сцене.

По мнению К. А. Райкина, наряду с драматургией Островского, студенты должны пройти и через драматургию Шекспира [4]. Профессор Российского государственного института сценических искусств (г. Санкт-Петербург) В. М. Фильштинский также придерживается точки зрения, что в дипломном репертуаре курса должен быть спектакль по пьесе Шекспира [5, с. 123].

Каждому из студентов специальности «Режиссура театра» была дана одна пьеса Шекспира и поставлены следующие задачи:

1. Пройти образовательные онлайн-курсы на интернет-портале Университет Arzamas «Театр английского Возрождения» кандидата искусствоведения М. Ю. Давыдовой и «Весь Шекспир» профессора А. В. Бартошевича.

2. Познакомиться с историей постановок пьес Шекспира за последние сезоны в России и за рубежом, подготовить на эту тему обзорную работу.

3. Посмотреть видеозаписи экранизаций и спектаклей по своей пьесе и несколько определяющих спектаклей и фильмов по самым известным пьесам Шекспира из заданного списка.

4. Подготовить индивидуальные доклады на заданные темы.

5. Подготовить в письменном виде режиссёрский анализ пьесы, включающий определение авторской темы и идеи произведения, его актуальности, формулирование сверхзадачи, раскрытие основного конфликта, событийного ряда и сквозного действия, краткую характеристику персонажей.

Т. е. студенты разносторонне изучали творчество Шекспира и готовили к показу драматические отрывки с использованием полученных знаний.

По итогам работы показано семь законченных драматических отрывков, в которых студенты, в попытке преодолеть возникшие трудности, продемонстрировали новые грани своей творческой индивидуальности. Выходное тестирование показало, что наиболее активные студенты легко восприняли всю основную информацию. Менее активные студенты, большей частью, также с интересом работали во время этого блока, показав заметно лучшие результаты по сравнению с другими периодами обучения.

Первой проблемой, возникшей у большинства студентов, стало затруднение в понимании сюжетов пьес, в том числе, определение основных событий, вывод темы и идеи произведения. Действительно, для пьес Шекспира характерно обилие действующих лиц и запутанность многочисленных сюжетных линий. Для решения проблемы внятного пересказа сюжета и фабулы и формулирования конкретных темы и идеи разбирались примеры из практики советских режиссёров и педагогов, в частности, Г. А. Товстоногова в работе над спектаклем «Генрих IV», А. Д. Попова в работе над «Укрощением строптивой», С. М. Михоэлса в работе над «Королём Лиром».

Другой серьёзной проблемой стала непосредственно режиссёрская работа с текстом. Поэтический, насыщенный образами и аллюзиями, с одной стороны, многословный, со сложными оборотами, с другой, он труден для выстраивания острого конфликта по принципу действия-противодействия и, соответственно, для работы над действенным словом. И если в показе отрывков основные элементы режиссёрского анализа в большинстве работ были проявлены, то глубина и эмоциональная сила шекспировской поэзии остались непроработанными в полной мере, что особенно сказалось в монологах. Очевидно, что в будущем здесь потребуется дополнительная работа в рамках предмета «Сценическая речь».

В целом, интенсивность этой работы положительно отразилась на формировании профессиональных качеств студентов, хотя и стало понятно, что четырех недель оказалось недостаточно. Проведение подобных интенсивных блоков, посвящённых и другим темам, например, творчеству А. Н. Островского или А. П. Чехова, может стать важным этапом в подготовке будущих режиссёров как для профессиональных, так и для любительских театров.

### Литература

1. Попов А. Д. Творческое наследие: избранные статьи, доклады, выступления [Текст] / А. Д. Попов. — М.: ВТО, 1980. — 480 с.
2. Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи [Текст] / С. М. Михоэлс. — М.: Искусство, 1964. — 792 с.
3. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены [Текст] / Г. А. Товстоногов // Кн. 2: Статьи. Записи репетиций. — Л.: Искусство, 1980. — 311 с.
4. Райкин К. А. Театр должен иметь успех [Электронный ресурс] / К. А. Райкин. — Режим доступа: <http://www.rus-shake.ru/menu/news/5789.html>, (дата обращения: 02.11.2016).
5. Фильштинский В. М. Открытая педагогика [Текст] / В. М. Фильштинский. СПб. — : Балтийские сезоны, 2014. — 448 с.

## «Не музей, а дыхание жизни...» (к вопросу о музеях XXI века)

*И. А. Курьянова*

*кандидат философских наук,  
доцент кафедры культурологии  
и религиозоведения философского факультета  
Таврической академии ФГАОУ ВО «Крымский  
федеральный университет им. В. И. Вернадского»*

В современном мире музей как социальный институт приобретает новое место и становится в ряд с такими значимыми для жизни человека институтами как Дом, Храм, Университет. Современный музей перестаёт быть местом хранения пыльных артефактов и постепенно возвращает себе миссию, предписанную ему самим наименованием. «Мусейон» (с др. греч) — святилище, место обитания и почитания муз, в древнем мире — научный, культурный и религиозный центр жизни просвещённых греков. Конечно, далеко не каждый музей уже стал Храмом Муз, местом культурного общения. Но есть положительные примеры. И один из них — Дом Поэта Максимилиана Волошина в Крыму в Коктебеле, самый посещаемый из мемориальных музеев Крыма.

В Коктебеле, на самом берегу живописной бухты, между древнейшим вулканом планеты Карадагом и киммерийскими холмами стоит, а лучше сказать «живет», необыкновенный Дом, хранящий множество реалий и легенд XX столетия. Дом, раскрытый для всех и «навстречу всех дорог» (М. Волошин. Дом Поэта, 1926), специально созданный М. Волошиным для дружеского общения и творчества, ставший культурным центром не только России, но и Европы, по мнению часто бывавшего здесь Андрея Белого.

У этого Дома-музея интересная судьба. Строил его в 1903 году Макс Волошин по собственным чертежам, с учетом гармонии золотого сечения, на деньги, полученные в наследство. Крым того времени, а особенно его западное побережье, был пустынен и не обжит. Сухая полынная степь, кряж потухшего вулкана Кара-Даг и необъятное море. Хозяин, в то время уже известный поэт, художник и критик искусства, ему 26 лет, он вдоволь «набродился» по миру, учился и жил в Москве, Париже и Петербурге, но осознанно выбрал Коктебель как место для жизни и творчества. В 1912 году Волошин пристроил к дому

мастерскую — пятигранную башню, с плоской крышей-балконом, на которую можно подняться и с высоты ее взглянуть вниз. Вид открывается не на землю, а на бескрайнее море, и Дом становится скорее похожим на корабль, рассекающий своей рострой синь морского залива.

Сбросив с себя «цивилизационные вериги» («асфальтов, рельсов, платьев»), столиц поэт-философ стал жить в полудиком степном краю, в своем необычайно гостеприимном доме, ставшем центром коктейбельского пейзажа, одеваясь в простой хитон и самодельные сандалии, украшая буйные кудри полынным венком, окружив себя книгами, собирая вокруг себя талантливых людей и собак.

С высоты коктейбельский залив похож на лиру, он и стал лирой Волошина. Здесь написаны его лучшие поэтические и живописные произведения. Но гениальнейшим произведением Волошина стал сам Дом — спасительный ковчег и для людей (независимо от их политических пристрастий), и для культуры, которую они продолжали здесь творить, несмотря на совсем неподходящее для творчества время (голод, холод, разруха, революции, гражданская война). В голодное неуютное время и здесь не благоденствовали, но всегда в этом доме складывалась атмосфера жизни творческой, насыщенной и интересной, что так не вязалось с общей атмосферой тревоги и страха, в которой жила вся остальная страна. Литературные споры, поэтические состязания, театральные представления и шуточные мистификации, обормотство и нудизм, совместные прогулки и чаепития с беседами, вечерние собрания на крыше Дома, где под коктейбельскими звездами читали только что написанные стихи, пели песни, танцевали — все это создавало желанную атмосферу творчества. Такой вот «пир во время чумы».

Макс Волошин, как истинный Теург, в условиях хаоса нестабильного времени смоделировал маленький гармоничный мир, пригодный не только для выживания, но и для творческой жизни, для жизни Культуры. Именно поэтому этот Дом, построенный, по словам самого поэта, в «забытом Богом» «скудном» Коктебеле, куда и добираться надо было от железной дороги целый день «на певучей арбе по дебрям восточного Крыма» (М. Цветаева), стал одним из духовных центров России.

Крым, Коктебель — не возможны без Волошина. И эта связь закреплена самой крымской природой — мистическое, необъяснимое и действительно существующее совпадение профиля скалы Кок-Кая на западе коктейбельской бухты с профилем поэта. Похоронить себя Волошин завещал на восточном мысе коктейбельской бухты, завершив тем строительство своего Коктебеля.

Заданная хозяином-творцом функция сохранения и созидания культуры выполняется этим Домом до сих пор. Первый в стране Дом

Творчества, созданный Волошиным, остается излюбленным местом отдыха и вдохновенного труда для творческой интеллигенции, местом паломничества и дружеских встреч, выставок и фестивалей, научных конференций и съездов, вполне оправдывая определение, данное ему — Дому — А. Белым: «Не музей, а дыхание жизни».

После смерти Волошина дом, по завещанию поэта, перешёл Союзу писателей. В августе 1984 года Дом Волошина получил статус музея, а в 2001 году был включён на правах отдела в Коктебельский республиканский эколого-историко-культурный заповедник «Киммерия М. А. Волошина». В Доме Поэта сегодня находится мемориальный музей, в котором воссоздана реальная его обстановка, открыты для посетителей сохранившиеся личные комнаты поэта, его библиотека, которая до сих пор считается самой большой в стране личной библиотекой книг на иностранных языках, архив.

Дом-музей продолжает славные волошинские традиции в Коктебеле. Широкую известность во многих странах получили научные «Волошинские чтения», начало которым было положено в 1970 году, и с тех пор они проходят регулярно в мае, ко дню рождения поэта. В рамках чтений проводятся кинопоказы, музеологический семинар.

Ежегодным событием стал Международный творческий симпозиум «Волошинский сентябрь», который включает в себя: литературный Волошинский конкурс, литературный фестиваль имени М. А. Волошина, художественный пленэр «Коктебель», с вручением Международной Волошинской премии, научно-культурологическую конференцию «Киммерийский топос: мифы и реальность», молодежные литературно-практические семинары.

Дом Волошина по-прежнему остается площадкой для дружеских встреч, обмена опытом, участия в творческих вечерах и дискуссиях, театральные представления, мастер-классах по поэзии, прозе, критике, художественному переводу, драматургии, театральному искусству, видеопоззии, живописи.

Традицией Коктебеля стал и знаменитый ежегодный фестиваль «Джаз Коктебель». Может показаться, что это никак не связано с Волошиным, но место выбрано не случайно: Волошин собирал у себя творческих людей разных талантов: поэты и художники, писатели и музыканты, планеристы и кинематографисты... список можно продолжать. Так что, не только Дом, но и весь творческий Коктебель — создание Волошина.

И «обормотов» до сих пор можно наблюдать под холмом с бывшим склепом первого коктейбельца Юнге, где они устроили нудистский пляж и придумывают себе всякие развлечения: то обмазываются с ног до головы киллом, то щеголяют в боди-арте, расписанные с ног до



головы всеми цветами спектра. У всех, кто любит Волошина принято приезжать в Коктебель на день смерти Поэта (11 августа) и посещать его могилу, чтобы отнести туда камешек зеленой коктебельской гальки, почитать и послушать там стихи и песни.

Творчество Волошина удивительно и бесконечно. Его Дом и через сто лет остается Домом Творчества и Вдохновения, а его поэзия и жизненная философия и сегодня актуальны и интересны людям. Волошин вошел в историю не только и не столько как автор прекрасных произведений искусства, а, прежде всего, как Личность, творившая судьбы людей, страны и культуры. Николай Бердяев такое умение создать собственную судьбу и личность, чтобы существование её становилось значимым для современников и потомков, назвал «святостью». Дом Поэта в Коктебеле — воистину святое место для всех творческих и духовных людей.

#### Литература:

1. Берестовская Д. С. Синтез искусств как принцип создания крымского пейзажа [Текст] / Д. С. Берестовская // Культура народов Причерноморья. — 1999. — № 7. — С. 61-66.

2. Волошин М. А. Собрание сочинений [Текст] / сост. В. П. Купченко, А. В. Лавров; ред. С. И. Субботин; РАН; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). — М.: Эллис Лак. — Т. 1: Стихотворения и поэмы 1899-1926. — 2003. — 608 с. 800 экз.; Т. 2: Стихотворения и поэмы 1891-1931. — 2004. — 768 с.

**Т. 6. Кн. 1: Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии** / сост. А. В. Лавров, Е. Л. Белькинд, А. М. Березкин, Ю. М. Гельперин, С. С. Гречишкин, А. А. Долинин, П. Р. Заборов, Л. А. Иезуитова, К. А. Кумпан, В. П. Купченко, Н. В. Лощинская, В. А. Мануйлов, Т. Л. Никольская, М. В. Толмачев, Р. П. Хрулева. — 2007. — 896.

3. V международная научно-культурологическая конференция «Киммерийский топос: мифы и реальность» 19–25 сентября 2016 г. в Доме-музее М. А. Волошина в пгт Коктебель [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://xn8sbfkobckofaskby8kve.xn--plai/index.php/muzejnaya-zhizn/voloshinskij-sentyabr/kimmerijskij-topos/publikatsii-2016-goda>.

## Профессиональная подготовка музыкантов-педагогов в дискурсе синкретического воспитания

*Л. П. Лабинцева*

*кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры теории, истории музыки  
и инструментальной подготовки  
Института культуры и искусств  
ГУ ВПО «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко»*

Проблемы профессиональной подготовки музыкантов-педагогов в системе высшего образования отражают постоянную трансформацию социума, которая определяет политику воспитания. Идеалом воспитания становится гармонично развитый, высокообразованный гражданин, способный к саморазвитию и самосовершенствованию.

Каждый человек стремится быть здоровым, сильным, психически уравновешенным, что дает основу для становления его как творческой личности. Здоровье — важнейшая ценность в жизни человека. «Береги здоровье смолоду», — гласит народная пословица. Физическое развитие является одним из интегративных показателей состояния здоровья, биологической зрелости всех систем организма. Поэтому актуальным вопросом системы образования и воспитания становится обеспечение сохранения, укрепления и восстановления здоровья детей. Использование здоровьесберегающих музыкальных технологий является одним из способов улучшения психического состояния и физического здоровья школьников. Терапия музыкальным искусством может стать методом лечения школьных неврозов, улучшить состояние сердечно — сосудистой системы, органов дыхания.

Одной из причин сложившейся ситуации в сфере музыкальной педагогики является наличие глубокого социального противоречия между мощным оздоровительным потенциалом музыкального искусства и неподготовленностью музыкантов-педагогов к использованию музыкально — терапевтического влияния на здоровье детей.

В связи с этим, большое значение приобретает подготовка квалифицированных специалистов, призванных осуществлять такую

работу, распространять высокохудожественные образцы музыкального искусства, активно влиять на сознание детей музыкотерапией для сохранения их здоровья. Заметим, что хотя термин «музыкотерапия» имеет греко-латинское происхождение и в переводе означает «лечение музыкой», но мы предлагаем использовать методы влияния музыки не в медицинских целях, а, скорее, в воспитательных и профилактических.

Независимо от того, станут ли в будущем ученики профессиональными музыкантами, музыкальное искусство должно стать неотъемлемой частью их жизни. Реализация поставленных задач будет полноценной, если учитель понимает значение музыки для развития человеческой индивидуальности, рассматривает музыкальные занятия как средство формирования здорового образа жизни в разнообразных видах деятельности. Музыка помогает, когда ее слушают. Поэтому именно развитие слуховой чувствительности способствует пробуждению здоровых механизмов защиты организма и дает оздоровительный и воспитательный эффект.

В работах Л. Гаркави, А. Квакиной, Т. Кузьменко показано, что музыкальные произведения, построенные на основе «золотого сечения» (шедевры классической музыки), действуют по принципу информационных действий и поддерживают сверхстойкость биологической системы на клеточном уровне в организме.

Физиологическое действие музыки на человека основано на том, что нервная система, мускулатура обладают способностью усвоения ритма (А. Осипов). Музыка, как ритмический раздражитель, стимулирует физиологические процессы организма, происходящие ритмично.

В работах Н. Фудина, А. Тараканова, С. Классиной доказывается положительное влияние музыки на состояние стресса, повышение тонуса головного мозга, активизацию целенаправленной деятельности. Интерес представляют исследования И. Темкина, в которых показываются изменения вегетативных реакций организма в зависимости от характера музыки.

Однако большинство диссертационных работ и научных трудов сосредоточено на решении тех или иных аспектов проблемы, что слабо влияет на реализацию воспитательных задач, всех компонентов многоуровневой системы воспитания школьников. К сожалению, вопросы исследования влияния музыки на здоровье детей в общеобразовательных учреждениях в условиях современной модернизации системы образования освещены недостаточно.

Поэтому целью нашего исследования является рассмотрение профессиональной подготовки музыкантов-педагогов в дискурсе синкретического воспитания.

В нашем понимании «синкретическое воспитание» обучающихся опирается на принципы: фасцинации (положительное отношение к действительности); синкретичности (единство интеллекта, здоровья, духовности с музыкальным искусством); творческой направленности (мотивация к познанию музыки как фактора здоровья). В связи с этим, мы предлагаем разработать пути синкретического воспитания детей, результатом которого видим личность, которая сочетает в себе духовное богатство, моральную чистоту, интеллект, интеллигентность и физическое совершенство. Синкретическое воспитание будет способствовать обеспечению наиболее эффективных условий для физического развития ребенка, осознанию влияния музыки на здоровье учащейся молодежи, их взаимодействия в формировании духовно богатой нации.

На современном этапе внедрения технологий и инноваций в образовательный процесс особого внимания заслуживает музыкотерапевтическая технология. Предпосылкой использования музыкотерапии в практике деятельности педагогов-музыкантов стали психофизиологические исследования чувственно-эмоциональных реакций личности на музыку В. Бехтерева, С. Лазарева, Ю. Цагарелли и др.

Известным является тот факт, что музыка с ритмом 60 ударов в минуту — как медитация — замедляет бета-волны в головном мозге, и мозг в таком расслабленном состоянии прекращает испытывать стресс и стабилизируется. Именно поэтому прослушивание музыки с таким ритмом позволяет избавиться от нервозности и тревоги, улучшить трудоспособность и внимательность, нормализовать общее состояние и вернуть чувство умиротворения.

Общение с музыкой совершенствует духовную организацию человека и повышает его общую эмоциональность, что положительно сказывается на состоянии здоровья личности. Очень точно о назначении музыки сказал П. Чайковский: «Цель музыки — возбудить душевное волнение. Никакое другое искусство не пробуждает столь возвышенным образом благородные чувства в сердце человека».

Таким образом, профессиональная подготовка музыкантов-педагогов в дискурсе синкретического воспитания предполагает использование здоровьесберегающих музыкальных технологий, что является одним из способов формирования здоровых физически и духовно детей. Расширение и развитие эмоциональной сферы, переживание радостных состояний ведет к формированию оптимистического мировоззрения, что является основой концепции синкретического воспитания. Счастливый человек живет в согласии с окружающим миром и с самим собой. Чувственную основу нравственности составляют любовь и доверие к близким людям, ощущение порядка, красоты, гармонии, душевного равновесия, эмоционального и телесного комфорта.

### Литература:

1. Гинзбург М. Е. Универсальность как социальная характеристика выпускника вуза: социологический анализ: дис. канд. социологических наук [Текст] / М. Е. Гинзбург. — Екатеринбург, 2005. — 168 с.
2. Круглова М. Г. Профессиональная подготовка музыканта широкого профиля как проблема современного музыкального образования // *Universum: Психология и образование* : электрон. научн. журн. 2016. № 8 (26). — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://7universum.com/ru/psy/archive/item/3466>.
3. Рапацкая Л. А. Культурологический подход как методологическая основа подготовки педагога-музыканта широкого профиля [Текст] / Л. А. Рапацкая // *Вопросы музыкальной культуры и образования*. — Сборник научных трудов. — М.: РИЦ МГГУ им. М. А. Шолохова, 2010. — Вып. 7. — С. 3-8.

## Диалог культур в Крыму как важная составляющая вектора межнационального согласия (социально-философский анализ)

*М. В. Масаев*

*доктор философских наук, профессор;  
кафедры философии и социальных наук  
Гуманитарно-педагогической академии (филиал)  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет  
имени В. И. Вернадского» (г. Ялта)*

Межнациональное согласие в обществе имеет весьма важное значение во многих аспектах. Оно обеспечивает гармоничное развитие социума и на основе синергии согласия народов в обществе способствует процветанию государства, которое, имея должный уровень межнационального согласия, может развиваться более быстрыми темпами и в экономике, и в политике, и в культуре.

В данном контексте диалог в многонациональном Крыму — не только необходимость жизненная. Здесь культурный диалог — неизбежность, поскольку обеспечение такой формы взаимопонимания в социуме Крыма несёт с собой один из важных элементов в структуре отношений межнационального согласия.

Вне диалога культур не может полноценно развиваться ни одно многонациональное, поликонфессиональное и, в целом (скажем нейтрально), сложное общество. Межнациональное согласие, вне всякого сомнения, обеспечивается также положительной динамикой диалога культур.

Таким образом, весьма важным представляется мнение известного культуролога В. С. Библера о том, что в XX веке «...типологически различные «культуры» (целостные кристаллы произведений искусства, религии, нравственности) втягиваются в единое временное и духовное «пространство», странно и мучительно сопрягаются друг с другом, почти по-боровски «дополняют», то есть исключают и предполагают друг друга». При этом, культуры Европы, Азии и Америки как бы «толпятся» в одном и том же сознании. То есть, их невозможно расположить по так называемой «восходящей» линии, когда одни

культуры считаются вышестоящими, а другие — наоборот («выше — ниже, лучше — хуже»). При этом следует намек на так называемую «состоятельность», «равноправность» культур. Учёный подчёркивает, что «одновременность различных культур бьёт в глаза и умы», и в итоге оказывается реальным феноменом повседневной жизни человека современной цивилизации. Кроме того, полагает В. С. Библер, «... вместе с тем сейчас как-то странно совмещаются исторические, этнографические, археологические, искусствоведческие, семиотические формы понимания и определения того, «что есть культура». Однако этот факт — свидетельство того, что и в этом плане в одном логическом «месте», ареале, происходит совмещение понимания культуры как «средоточия духовной деятельности человека и как некоего среза целостной и, может быть, в первую голову материальной, вещной его деятельности».

Таким образом, В. С. Библер, признавая втягивание типологически различных «культур» в единое временное и духовное «пространство», по сути, подводит читателя к мысли о том, что в этом пространстве должны присутствовать и межкультурный диалог, и межнациональное согласие как важнейшие составные компоненты, взаимно комплементарные друг другу.

Известный крымский ученый Д. С. Берестовская подчёркивает, что всяческое сбережение бесспорно великого историко-культурного национального наследия нашего Отечества — России, так называемая «трансляция» культурных ценностей — религиозных, моральных, этических, художественных, которые объединены понятием Русского мира, — являются одной из приоритетных, насущных задач современной социокультурной ситуации. Исследовательница говорит о том, что решение этой проблемы — составная часть государственной культурной политики России. Она подчеркивает, что наследие надо рассматривать «как ресурс развития (и сохранения. — М. М.) человеческого потенциала» российских регионов. При этом очевидным представляется тот факт, что особенное «значение сохранения духовного наследия приобретает в поликонфессиональном, межэтническом обществе», а его функционирование «должно быть обусловлено принципами толерантности, взаимного уважения, признания многообразия проявлений культуры в ее целостности и всеобщности». И можно согласиться с мнением о том, что именно таким является крымское сообщество, которое по известной характеристике репрезентует «Евразию в миниатюре».

Нельзя не согласиться и со следующим глобальным выводом профессора Д. С. Берестовской о том, что культурное наследие и богатейший тысячелетний опыт многих народов Крыма, характерные при-

знаки, свойства, традиции — это подлинное богатство нашей истории, «социальная и культурная значимость которого неисчислима». Впрочем, акцентирует внимание Д. С. Берестовская, «...наследие становится реальным социокультурным фактором только при условии его актуализации, освоения современными поколениями крымчан». Поэтому реален вопрос о том, каковой является схема этого процесса. «Этот процесс, — говорит Диана Сергеевна, — должен проходить на основе социокультурных ценностей, сочетающих национальные традиции и реалии современности — России XXI века, российской цивилизации как особого феномена всемирной истории».

Таким образом, диалог культур в Крыму с точки зрения социально-философского анализа должен включать в себя многие компоненты. Однако на первый план этого культурного диалога с необходимостью и жизненной потребностью должно выходить построение системы межнационального согласия.

#### Литература:

1. Берестовская Д. С. Диалог культур: Восток и Запад [Текст] / Д. С. Берестовская // Культура народов Причерноморья. — 2007. — № 114. — С. 10-13.
2. Библер В. С. От науко-учения — к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век [Текст] / В. С. Библер. — М., 1990.

## Государственная политика развития инновационной инфраструктуры в сфере туризма

*З. Х. Мухамедова*

*кандидат экономических наук,  
старший преподаватель кафедры туризма  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Актуальность предлагаемой темы исследования обусловлена рядом причин и закономерностей. Обеспечение устойчивого роста и повышение уровня конкурентоспособности экономики любой страны зависит от способности генерировать и использовать инновации. В связи с этим возникает задача интенсификации инновационных процессов на национальном уровне. В то же время, конкуренция в сфере инноваций постоянно ужесточается. Это повышает требования к условиям, которые государство должно создать для результативной инновационной деятельности в частном и государственном секторах.

Цель исследования: выделить основные направления по формированию государственной политики развития инновационной инфраструктуры в сфере туризма.

Необходимо выделять следующие основные характеристики инноваций: кумулятивность, цепной характер, обобщенность, длительность, неопределенность, неравномерность, коллективность и др. Помимо этого, надо учитывать возрастание затрат на инновации и уровни риска. Эти характеристики определяют условия, которые должны быть созданы для инновационной деятельности (доступ к ресурсам, знаниям, потребность в различных услугах). Создание этих условий связывается с формированием и развитием инновационной инфраструктуры в сфере туризма. В Федеральном Законе РФ «О науке и государственной научно-технической политике» инновационная инфраструктура определена как совокупность организаций, способствующих реализации инновационных проектов, включая предоставление управленческих, материально-технических, финансовых, информационных, кадровых, консультационных и организационных услуг [1]. В современной парадигме необходимость такой инфраструктуры рассматривается как объективная. Она должна обеспечить комплекс-

ную поддержку инноваций и инновационных предприятий индустрии туризма, способствовать организации инновационных процессов, сотрудничеству различных субъектов, а также реализации регулирующего влияния государства. В работах А. Битлева [2] исследовано состояние такой инфраструктуры в Российской Федерации и обоснована необходимость ее дальнейшего развития.

Важность формирования инновационной инфраструктуры в сфере туризма должна исследоваться на основе: теории инноваций, систем, конкуренции, регионализации и размещения производительных сил, а также концепции инновационных систем. Инновационную инфраструктуру в сфере туризма в целом интерпретировать необходимо как совокупность взаимосвязанных учреждений (образований), которые обслуживают инновационно активные предприятия (организации) в сфере туризма.

Инновационная инфраструктура в сфере туризма должна рассматриваться как система (социальная, экономическая, институциональная, организационная), имеющая свойства интегрированности и полицентричности. Формирование инновационной инфраструктуры происходит различными путями (в странах с переходной экономикой — имитационным) и различными методами на основе учета потребностей инноваторов (предприятий).

Учитывая большую роль инновационной инфраструктуры, ее развитие является отдельным направлением государственной инновационной политики. Формирование такой политики основано на учете особенностей и типа развития инновационной инфраструктуры как системы. Акцент делается на самоорганизации и постоянном контроле за эффективностью государственной инновационной политики, которая должна охватить структуру и функции инновационной инфраструктуры в сфере туризма, компенсировать «провалы рынка», а также обеспечить качественное регулирование.

Учитывая эволюцию инновационной инфраструктуры в сфере туризма в разных странах и новые реалии, необходимо усовершенствовать концептуальный подход к ее развитию. В качестве императивов развития инновационной инфраструктуры в сфере туризма необходимо выделить: модернизацию функций и институтов, авторегуляцию и саморазвитие, ориентацию на решение социальных проблем, повышение качества инновационной культуры, развитие территорий и неоиндустриализацию, экономию финансовых ресурсов, синергию на макро— и микроуровне. Концептуальный подход предполагает совершенствование регулирования инновационной инфраструктуры, в том числе, ее пространственного и информационного развития. Целесообразно использовать рыночно-институциональную матрицу развития

инновационной инфраструктуры в сфере туризма, а также выделять международный аспект. Концепция развития инновационной инфраструктуры в сфере туризма направлена на ее модернизацию и предполагает проведение разнообразных реформ (отраслевых, региональных, пространственных).

Таким образом, инновационная инфраструктура является важнейшим фактором активности в сфере инноваций. Качество этой инфраструктуры позволяет решать широкий круг задач, связанных с инновациями, а также с поддержкой предпринимательства, содействием территориальному и социальному развитию. Особое значение инновационная инфраструктура имеет для стран с переходной экономикой, в частности, для становления в этих странах рынка знаний. Современные реалии обуславливают необходимость формирования целостной политики развития инновационной инфраструктуры в сфере туризма. Она должна базироваться на ряде новых принципов и соответствовать предложенным императивам.

Учитывая специфику транзитивной экономики и практические особенности в развитии инновационной инфраструктуры в сфере туризма, целесообразно использовать интегрированный и инклюзивный подходы. Они предполагают системные преобразования соответствующих учреждений, создание гибридных структур, акцент на сетевые взаимодействия и самоорганизацию, а также согласование мер развития сферы услуг, системы образования, научных учреждений.

#### Литература

1. Федеральный Закон Российской Федерации «О науке и государственной научно-технической политике» [Электронный ресурс] / Режим доступа: [innogos.ru/zakonodatelstvo](http://innogos.ru/zakonodatelstvo).
2. Битлев А. А. Состояние и перспективы инновационной инфраструктуры России [Электронный ресурс] / А. А. Битлев // Режим доступа: [cyberleninka.ru/article/n/sostoyanie-i-perspektivy-razvitiya-innovatsionnoy-infrastruktury-rossii](http://cyberleninka.ru/article/n/sostoyanie-i-perspektivy-razvitiya-innovatsionnoy-infrastruktury-rossii).

## К проблеме развития музейной сети Крыма: приоритет литературно-художественной экспозиции

*Н. В. Николаенко*

*кандидат исторических наук,  
доцент кафедры музеологии  
и библиотечно-информационной деятельности  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Проблема развития музейной сети региона никогда не теряла своей актуальности. Процесс создания новых музейных экспозиций — явление постоянное, зависящее от различных факторов. В данном случае рассмотрены некоторые теоретические и методологические аспекты построения литературно-художественной экспозиции, получившей в последнее время известное развитие, в том числе и в Крыму.

Поиск новых форм и выявление новых объектов понимается как основное движение по расширению музейной сети. При этом, должны учитываться как сложившаяся на данный момент музейная карта, так и местные традиции. Создание типологической (не мемориальной и не архитектурной) литературно-художественной экспозиции представляется наиболее перспективным, так как локализация места и умелое использование пространства (прежде всего с применением художественных средств) не означает обширной классической экспозиции. Мемориальная среда (как понятие) предполагает развитие произвольных сюжетов, определенную творческую свободу, что позволяет активно использовать научно-вспомогательный материал.

Значительную роль в создании новых экспозиций по-прежнему играют профильные музеи — выставка-эксперимент занимает в их работе ведущую роль (Гурзуф, Старый Крым). На очереди выставки (с перспективой на филиал), посвященные И. А. Бунину, В. В. Набокову, А. И. Куприну. Известные российские литературные музеи (скажем, бунинский в Орле, набоковский в Санкт-Петербурге) могут оказать неоценимую помощь в создании предложенных проектов (что потре-

бует принятия определенных организационных решений на начальном этапе).

Литературно-художественная экспозиция — не конкурент мемориальной: она лишь призвана расширять наши интересы и познания. Современная организация культурно-просветительской и исследовательской деятельности, планы комплектования в контакте с профильным музеем, обращение к позитивному опыту, поиски новых форм и творческих решений — основные критерии. Выступая в роли определенного дополнения, постоянно развиваясь и модернизируясь, такая временная экспозиция имеет серьезные перспективы занять достойное место в музейной сети региона.

#### Литература:

1. Дом-музей М. А. Волошина (филиал музея-заповедника «Киммерия М. А. Волошина», Феодосийский р-н, пгт. Коктебель) // Историко-культурный, мемориальный музей-заповедник «Киммерия М. А. Волошина»: официальный сайт. — [Феодосия], 2012–2013. — Режим доступа: <http://voloshin.crimea.ua/zapovednik/dom-muzej-mavoloshina.html>.
2. Феодосийский литературно-мемориальный музей А. С. Грина // Романтический мир Гринландии : Феодосийский литературно-мемориальный музей А. С. Грина: официальный сайт. — Феодосия, 2011–2014. — Режим доступа: <http://grinworld.org/>.

## Intimum Сведенборга и Voces intimae Сибелиуса: опыт выражения невыразимого

*В. И. Нилова*

*доктор искусствоведения, доцент,  
заведующая кафедрой истории музыки  
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория  
имени А. К. Глазунова»*

Струнный квартет «Voces intimae» — самый известный из четырех струнных квартетов, созданных Сибелиусом. На титульном листе партитуры, изданной Eulenburgs kleine Partitur Ausgabe No. 294, слова «Voces intimae» даны в скобках после указания тональности. В The Works of Jean Sibelius Фабиана Дальстрёма слова «Voces intimae» также даны в скобках, как подзаголовок квартета.

Квартет был написан в 1909 году в не самый благоприятный период жизни композитора, после операции по удалению опухоли горла (1908). Непосредственным предшественником квартета в воплощении темы смерти была музыка к пьесе Арвида Ярнефельта «Смерть» (1903), включающая знаменитый Valse triste, новую редакцию которого Сибелиус сделал в 1904 году.

Состояние здоровья Сибелиуса в конце 1900-х годов стало поводом к интерпретации сочинения в аспекте влияния личных событий на характер музыки. Между тем, трудно представить, что Сибелиусу не было известно содержание переписки его родственника Арвида Ярнефельта со Львом Толстым по вопросам христианской веры и текста Писания. В частности, Ярнефельт описал Толстому свое состояние и состояние жены после похорон маленькой дочери Ярнефельта, когда «как будто страх перед самой смертью уменьшился».

Исследователи рассматривали подзаголовок Voces intimae как «подсказку», требующую интерпретации с целью постижения скрытого смысла этого сочинения. На самом деле, Сибелиус дал несколько подсказок. Первая из них — слова Voces intimae, вторая — восьмитактовое Andante в начале квартета, третья — пронизанность ткани частей квартета музыкально-риторическими фигурами и мотивами, производными от тем Andante. Все три «подсказки» имеют отношение

к смерти как к возможной реальности для самого Сибелиуса в годы, последовавшие за операцией.

Из всех трех «подсказок» легче всего на слух опознаются музыкально-риторические фигуры («изобразительные» и «выразительные»), органично «вживленные» в сеть мотивов частей квартета. Вторая «подсказка» — мелодия начального *Andante* — вызывает ассоциации с интонациями барочных и классических тем, но может быть идентифицирована только в результате анализа песнопений лютеранской мессы. Весь тематический материал квартета является производным от хоральной мелодии, поющей со словами *Kyrie eleison*, что вызывает аналогии с техникой мадригальных месс Палестрины.

Первая из названных «подсказок» побуждает к разным гипотезам с разной степенью приближения к достоверности. С самого начала исследовательская инициатива автора доклада была направлена на поиски текстов, в которых раскрывался смысл латинского *intimum* (сокровенный). Такой текст имеется у Эмануэля Сведенборга, шведского учёного и теософа. В главе «О мире духов и состоянии человека по смерти его» читаем: «...у человека есть (чего нет у животного) духовный тайник (*intimum*), или самое внутреннее духовное начало, доступное наитию Божества, которое возносит это начало до себя и к себе его присоединяет. Посему и дано человеку, а не скоту, мыслить о Боге, о Божественном в небесах и церкви, и любить Бога, присоединяясь к нему этим постижением, а что может соединиться с Божеством, то не разрушимо, разрушается только то, что не может соединиться с Божеством» (Э. Сведенборг. *О небесах, о мире духов и об аде*. — Київ, 1993. С. 226).

Постижение смысла сочинения, связанного с областью сокровенного через обнаружение и описание «подсказок» в самом музыкальном тексте (начиная с *Andante*), предполагает использование наиболее подходящего к этому случаю аналитического инструментария. В отличие от традиционного анализа квартета, предусматривающего характеристики цикла и отдельных его частей, автор доклада на основе индуктивного метода следует за текстом, комментируя те элементы, толкование смысла которых рождено «музыкально-смысловым слухом» (А. Кудряшов). В докладе выявляются звукокомплексы, напрямую или опосредованно связанные с музыкально-риторическими фигурами барокко. Также отмечается преобладание мотивов над темами; мотивно-тематическое развитие на основе принципа вариационности (идущее у Сибелиуса от Вагнера, от «искусства перехода» в «Тристане и Изольде») и использование имитационной техники и остинато; рост формы из интонаций начальной темы и высокая степень непрерывного развития. На основе анализа темы начального *Andante* и ее

трансформаций показано удаление тематического материала от первоначального речевого прообраза (аналогичного отказу от точного изображения предмета в живописи). Указывается, что такая стилистика квартета была свидетельством эволюции Сибелиуса в направлении Веберна. Такой вывод опровергает существующее представление о том, что квартет Сибелиуса — это «великолепное лирическое сочинение с развитой квартетной фактурой и пленительной песенной полифонией. Сибелиус остался в стороне от новых течений, рождавшихся у него на глазах» (Л. Раабен).

#### Литература:

1. Карху. Э. Г. Финская лирика XX века [Текст] / Э. Г. Карху. — Петрозаводск: Карелия, 1984. — 319 с.
2. Карху Э. Г. Переписка Арвида Ярнефельта с Л. Н. Толстым [Текст] / Э. Г. Карху // *Общение культур и народов. Исследования и материалы по истории финско-карельско-русских культурных связей XIX — XX веков.* — Петрозаводск: Институт языка, литературы и истории: КарНЦ РАН, 2003. — С. 172 — 208.
3. Порфирьева А. Эстетика австро-немецкой поэзии начала XX века и камерное вокальное творчество Веберна [Текст] / А. Порфирьева. // *Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки.* Сборник научных трудов. — Л.: ЛГИТМиК, 1980. — С. 71 — 86.
4. Порфирьева А. Лейтмотив и логические основы тематической работы Вагнера. «Тристан и Изольда» [Текст] / А. Порфирьева. // *Аспекты теоретического музыкознания. Сборник научных трудов. Серия Проблемы музыкознания. Вып. 2.* — Л.: ЛГИТМиК, 1989. — С. 79 — 94.
5. Сведенборг Е. Про небеса, про світ духів і про пекло [Текст]. — К.: Видавництво «Україна», 1993. — 336 с. — Рос. мовою.



## Роль и место инноваций в процессе обучения игре на фортепиано

*Е. В. Новицкая*

*старший преподаватель кафедры музыкального искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Центральной задачей российской образовательной политики является модернизация системы образования, направленная, в том числе, и на внедрение инновационных технологий обучения в учебно-воспитательный процесс.

Среди многообразия инновационных методов обучения выделим следующие активные и интерактивные методы: case-study или кейс-метод, баскет-метод, метод мозгового штурма, контекстное, проблемное и индивидуализированное обучение, игра (ролевая, деловая, имитационная), обучение на основе опыта, междисциплинарное обучение, тренинг, уроки и лекции различных типов (конференция, открытие и др.) и т. д.

Следует внести ясность в понятия интерактивные методы и активные методы обучения. Существует мнение, что перечисленные выше принципы взаимодействия субъектов образовательного процесса носят схожий характер. Однако данная позиция ошибочна. Цели и задачи интерактивных методов обучения состоят не только в привлечении обучающихся к учебному процессу, где они выступают в качестве равных участников и организаторов учебно-воспитательной среды (что характерно именно для активных методов воздействия), но и в создании соответствующих условий для формирования инициативы, внутренней мотивационной направленности и самостоятельности обучающихся.

К основным условиям, обеспечивающим действенность методов воздействия, относятся: понимание сущности возрастных, психофизиологических, психологических и личностных особенностей обучающихся, а также дифференцированный подход в обучении с учетом направленности учебной и/или профессиональной деятельности последних.

Популяризация музыкального исполнительства требует пересмотра приёмов и методов, используемых преподавателями профиль-

ных дисциплин в системе непрерывного музыкального образования (предпрофессиональное – среднее специальное — высшее профессиональное образование). Использование пассивных методов обучения («копирование», «метод проб и ошибок», «натаскивание» и т. д.) не соответствует современным принципам образования, которые имеют целью формирование самостоятельной и творческой личности, способной не только разбираться в узкопрофессиональных вопросах музыкального исполнительства.

Конкретизируем методы обучения и особенности их применения в процессе обучения игре на музыкальных инструментах.

1. Метод или технология case-study — направлена на анализ реальных проблемных ситуаций, имеющих место в соответствующей области деятельности, и поиск возможных вариантов решений. В сфере музыкального обучения использование данного метода сопряжено с выявлением как проблемной темы, так и возможных сложных ситуаций, имеющих место в процессе организации исполнительского аппарата, работы над музыкальным произведением и т. д. (технически сложные эпизоды, виды техники, сложные в образном прочтении эпизоды, разделы формы и т. д.). Для решения поставленных вопросов и задач преподаватель предлагает обучающимся проанализировать ситуацию, предложить возможные варианты решений (даже с самым низким коэффициентом полезного действия — далее КПД). В ходе дискуссии, в процессе выдвижения аргументированных предложений находится решение поставленного вопроса. Дополнительно стимулируются сферы музыкального воображения, музыкально-слуховых и двигательных представлений, творческая инициатива обучающихся. Применение метода в адаптированной форме возможно с первых уроков обучения игре на музыкальных инструментах.

2. Игра — это ролевая имитация обучающимися реальной учебно-воспитательной деятельности с выполнением функций преподавателя, наставника, консультанта, аккомпаниатора, создателя музыкального опуса, путешественника и т. д. в процессе работы над музыкальными произведениями, подготовки к сольным концертным выступлениям, урокам-лекциям, тематическим концертам. Учащимся предлагается провести урок, репетицию, лекцию по теме, выбранной вместе с преподавателем. Ученик/студент самостоятельно может подготовить материал, а затем вместе с преподавателем скорректировать его форму и/или содержание. По окончании учебно-воспитательного мероприятия проводится обсуждение.

В младшем школьном возрасте возможно внедрение метода на уроках аккомпанемента (в качестве иллюстратора), в ходе проведения тематических концертов, концертов-лекций. Следует учитывать свой-

ства и качества личности в процессе применения данного метода на практике (конформизм, уязвимость, авторитарность, авторитет и т. д.)

3. Проблемное обучение — стимулирование обучающихся к самостоятельному приобретению знаний, умений и навыков, необходимых для решения конкретной задачи. Выявляются темы, проблемное поле и вопросы, наиболее интересующие обучающихся. Преподаватель предлагает субъекту самостоятельно обдумать возможные варианты решения задачи, активизируя, тем самым, сферу музыкально-слуховых представлений, воображения, формируя и развивая стратегическое мышление и критичность мышления, способность к анализу и самоанализу деятельности, навыки поэтапного формирования умственных действий, которые экстраполируются на процесс формирования двигательных, психомоторных навыков. Возможно применение навыка в процессе подготовки небольшого сообщения в рамках подготовки к концерту-лекции, тематическому концерту в качестве лектора.

4. Контекстное обучение — мотивирование обучающихся к усвоению знаний, основанное на выявлении связей между конкретным знанием и особенностями его применения на практике. Преподавателю необходимо выявить соотношение между требованиями, предъявляемыми обучающимся, и показателями развития сферы музыкальных способностей последних. Важно учитывать зону ближайшего развития учащихся (далее ЗБР).

При изложении учебно-методических рекомендаций диагностируется уровень осведомленности обучающихся в данной сфере, показатели развития умений и навыков в области изучаемого вопроса, непосредственно демонстрируется возможность применения навыка на практике, формируется внутренняя направленность на процесс обучения.

5. Обучение на основе опыта направлено на активизацию познавательной деятельности обучающихся за счет ассоциации собственного опыта с предметом изучения. В ходе предварительной процедуры диагностирования респондентов, преподаватель выявляет показатели развития последних, наличие знаний об опыте других. В процессе обучения формируется самостоятельность, избирательность, критичность мышления, расширяется арсенал приёмов работы над произведениями.

6. Индивидуальное и индивидуализированное обучение — выстраивание обучающимися собственной образовательной траектории, содействие в формировании индивидуальной программы развития музыканта с учетом интересов субъекта, его ЗБР, возрастных, психофизиологических, личностных особенностей. В ходе освоения учебного материала обучающийся выявляет интересующие его вопросы, стилевые направления, творческие воззрения композиторов, анализи-

рует ощущения, возникающие от исполнения различных двигательных формул, и углубленно изучает интересующие его аспекты.

В процессе организации учебного процесса преподаватель может переориентировать взгляды обучающихся, заинтересовать его новыми видами деятельности, направлениями в сфере музыкального исполнительства, скорректировать учебно-воспитательный процесс для перспективных учащихся и заинтересовать тех, кто использует недействительные внешние мотивационные принципы.

7. Междисциплинарное обучение — использование субъектами образовательного процесса знаний, умений и навыков из разных областей науки, культуры и искусства, их группировка и концентрация в контексте решаемой задачи. Для обсуждения выносятся определенная тема и выявляется ее взаимосвязь с другими сферами знаний (музыкальное исполнительство, музыкальная литература, теория музыки и основы музыкальной формы, история, литература и т. д.).

Не менее действенными является использование: адаптированной стратегии развития творческих способностей КАРУС (автор стратегии В. А. Моляко), направленной на развитие навыков аналогизирования, комбинирования, реконструкции, систематизации знаний, умений и навыков в процессе решения музыкально-исполнительских задач различного уровня на всех этапах обучения игре на музыкальных инструментах; метода саморефлексии, связанного с анализом показателей развития как психомоторного аппарата исполнителя в целом, так и отдельных уровней развития двигательной сферы: рубро-спинального, таламо-паллидарного, пирамидо-стриального, теменно-премоторного и уровня тонких мышечных коррекций (Н. А. Бернштейн); а также средств технического обслуживания, помогающих обучающимся осознать особенности собственной исполнительской концепции.

Таким образом, динамика модернизация системы музыкального образования зависит, прежде всего, от уровня профессиональной компетенции преподавателя, способного воспитать всесторонне развитую личность: культурного человека, самостоятельного исследователя, чуткого музыканта и истинного виртуоза.

#### Литература:

1. Даутова О. Б., Крылова О. Н. Современные педагогические технологии в профильном обучении. Учеб.-метод. Пособие для учителей / Под ред. А. П. Тряпицыной. СПб.: КАРО, 2006. — 176 с.
2. Полат Е. С. Современные педагогические и информационные технологии в системе образования : учебное пособие для студ. вузов / Е. С. Полат; М. Ю. Бухаркина — 2-е изд., стер. — М: Академия, 2008. — 368 с.

## Антон Веберн в зеркале сериализма

*Е. Г. Окунева*

*кандидат искусствоведения,  
доцент ФГБОУ ВО Петрозаводская государственная консерватория  
имени А. К. Глазунова.*

В истории музыки найдётся немало примеров, когда творчество композитора, неизвестное при жизни или полностью забытое после смерти, заново открывалось потомками. Джезуальдо, Вивальди, Сати... — список может быть продолжен ещё немалым количеством имён. Фигура Антона Веберна занимает в этом ряду особое место. Скромный ученик и последователь великого Шёнберга, писавший предельно афористичную, ускользающую в своей прозрачной хрупкости музыку, в послевоенный период был возвеличен композиторами-авангардистами, поставившими его на высшую ступень музыкального искусства.

Посмертную славу композитора и особенно ту скорость, с которой он приобрёл культовый статус, объяснить непросто. Сочинения его довольно редко исполнялись после войны, а печатные партитуры его произведений были труднодоступны. Путь к постижению лежал через кропотливое аналитическое изучение музыки, которое раскрыло перед молодым поколением в первую очередь технические новшества композитора. В докладе предпринята попытка проследить, как формировался новый взгляд на Веберна и какие импульсы дало его творчество европейским композиторам-сериалистам.

Изменение отношения к Веберну в послевоенный период во многом было спровоцировано книгой влиятельного французского музыковеда и композитора Рене Лейбовица «Шёнберг и его школа» (1947), в которой содержалось глубокое аналитическое исследование музыки композитора, а также оценивалась его роль для будущего музыкального искусства. Веберн рассматривался как «воплощение самой радикальной стороны Шёнберга» [4, с. 210], как музыкант, который взялся «за решение самых фундаментальных проблем развития музыки» [3, с. 251]. Показательно, что аналитические штудии Лейбовица акцентировали в первую очередь конструктивные элементы веберновской техники и свойства музыкального материала.

В 1949 году в Германии вышла книга Теодора Адорно «Философия новой музыки», воспринятая многими как апология 12-тонового мето-

да. Отношение Адорно к Веберну отличалось от лейбовицевского, но скорее лишь в оценке достижений, а не их существо. Философ усмотрел в веберновских сочинениях излишнюю фетишизацию материала, полагая, что композитор в поздний период вообще перестал создавать музыкальные образы, увлечшись «чистой сущностью» рядов. Серийную систему, учреждённую как средство контроля хроматического письма, Веберн, по мнению Адорно, превратил в самоцель, достигнув полной «неотличимости ряда от композиции» [1, с. 191].

Значение трудов Лейбовица и Адорно для сериалистов было огромно — в обеих книгах содержалась попытка отделить Веберна от Шёнберга, и дальнейшие усилия в этом направлении привели к кардинальной эстетической переориентации, способствовавшей свержению «учителя» и вознесению «ученика».

Технико-стилистический аспект веберновского творчества достаточно отчётливо обозначился в 1953 году, когда в Дармштадте был организован концерт по случаю 70-летнего юбилея композитора. Инициаторами мероприятия выступили В. Штайнеке и Г. Аймерт, предложившие молодому поколению обсудить музыку Веберна.

К. Штокхаузен представил аналитический разбор I части Концерта для 9 инструментов ор. 24. Скрупулёзный анализ концентрировался на особенностях музыкального материала. Исследуя функционирование трёхзвучных групп в сочинении, Штокхаузен указал на автономность различных параметров и их серийное использование. Новаторство Веберна, по его мнению, определили: 1) отказ от принципа тематической серии; 2) опора на «универсальное родство» элементов, представляющее собой серию пропорций для трёх измерений (высот, длительностей, громкостей), которая обуславливала «морфологию» постоянно меняющихся образов; 3) создание нового звука, характер которого определяется пропорциями времени и пространства.

В докладе П. Булеза подчёркивалась исключительная роль А. Веберна в открытии нового способа музыкального бытия. По сути, то, что получило негативную оценку у Адорно — единство серийной структуры и композиции, Булез, напротив, расценивал как важнейший момент в истории развития музыкального языка. Веберну удалось соединить функции интервалов с общей структурой, вывести архитекtonику из самого ряда, разрешив при этом противоречия между грамматикой и стилистикой. Изложенные мысли в конспективной форме повторяли суждения, высказанные в написанной годом ранее статье «Шёнберг мертв». Позиция Булеза была декларативной: структура должна стать результатом материала, его продуктом, нельзя ввести материал в готовую структуру без катастрофических последствий для единства как конструкции, так и музыкального выражения.

В докладе К. Гуйвартса предлагались идеи, созвучные рассмотренным, однако в то же время акцентировалась иная сторона музыкального мира Веберна. Семь столетий музыкальное искусство, по мнению Гуйвартса, развивалось под знаком индивидуализма, представляющего произведение как напряжённый звуковой комплекс. Разрушение тональности в «Тристане» и разложение ритма в «Весне священной» способствовали уничтожению динамических потенций. Но Веберн был первым, кто отринул индивидуалистическое посредством установления чистой в своём бытии структуры. Он использовал звуковой материал «как средство для реализации структурных сплетений» и музыкальная структура у него постепенно «очистилась от всех ощущений» [2, с. 138]. Согласно Гуйвартсу, новая точка зрения на материал, предложенная Веберном, основывалась на стремлении к полнейшей объективации.

Позиция Л. Ноно резко отличалась от мнений коллег. В своём докладе композитор указал на опасность исключительно рационального понимания Веберна, полагая, что никакие таблицы и схемы не смогут раскрыть подлинную суть его творческой силы. То, что ценил Ноно в Веберне, была ясность музыкального мышления, обнажающая сущность самой музыки.

Предпринятый обзор докладов показывает, что хотя для всех молодых композиторов-сериалистов музыка Веберна послужила в определённом смысле эталоном, каждый нашёл в ней отзвуки прежде всего собственных идей и мыслей. Так, концепция нового звука, реализуемого при помощи электроники, а также идея музыки как упорядоченных во времени пропорций получили дальнейшее развитие в музыкальной практике и теоретических работах Штокхаузена. Веберновские поиски «связующей структуры» высотного ряда послужили отправной точкой для концепции генерирующей серии — специфического метода, характеризующего многие сочинения Булеза. Гуйвартса заинтересовали в веберновских сочинениях прежде всего те приёмы, которые были способны пространственно зафиксировать, остановить время. Стремление к объективации, отказ от собственного Я, чистота структуры привели композитора, жаждущего запечатлеть неподвижность бытия, к идее «абсолютной музыки». «Лирическому» темпераменту Ноно оказались близки понятия тишины и поиски нового звука, определившие акустическую концепцию его позднего творчества. Таким образом, при видимом общем рациональном фундаменте каждый нашёл в музыке Веберна нечто отличное, сообразное собственным интересам. Парадигма нового музыкального бытия, обнаруженная в веберновских сочинениях, дала импульс индивидуальным траекториям композиторского развития в эпоху второго авангарда.

## Литература

1. Адорно Т. Философия новой музыки. [Текст] / Т. Адорно. — М.: Логос, 2001. — 352 с.
2. Goeyvaerts K. Selbstlose Musik. Texte — Briefe — Gespräche [Texte] / K. Goeyvaerts // Eingeleitet und herausgegeben von Mark Delaere. — Köln: Edition MusikTexte, 2010. — 560 s.
3. Leibowitz R. Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music [Texte] / R. Leibowitz. — New York: Da Capo Press, 1975. — 303 p.

## Система музыкальной культуры общества и взаимодействие её основных уровней (по исследованиям А. Н. Сохора)

*И. С. Семухина*

*преподаватель кафедры музыкального искусства  
ГБОУВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Неотъемлемой частью высокоразвитого общества является музыкальная культура. Понятие «музыкальная культура» очень широко и глубоко охватывает жизнь общества. «Музыкальная культура общества есть единство музыки и ее социального функционирования», — так определил в своем трёхтомном фундаментальном исследовании А. Н. Сохор «Вопросы эстетики и социологии музыки».

Исследуя сложный путь становления музыкальной культуры общества, А. Н. Сохор, обобщив все данные, смог привести их в стройную и в то же время сложную систему, отобразив её в виде схемы музыкальной культуры.

В схему входят:

- 1) музыкальные ценности, создаваемые или сохраняемые в данном обществе;
- 2) все виды деятельности по созданию, хранению, воспроизведению, распространению, восприятию и использованию музыкальных ценностей;
- 3) все субъекты такого рода деятельности вместе с их знаниями, навыками и другими качествами, обеспечивающие ее успех;
- 4) все учреждения и социальные институты, а также инструменты и образование, обслуживающее эту деятельность.

Схема музыкальной культуры общества А. Н. Сохора отображает ее системную организованность в вопросах взаимодействия 5 структурных уровней:

- 1) творчества,
- 2) исполнительства и распространения,
- 3) восприятия,
- 4) музыкознания;
- 5) управления.

Все уровни образуют целостный, но сложный механизм. Все уровни взаимодействуют между собой: исполнительство невозможно без творчества, но и творчество теряет смысл без исполнительства; оба они не мыслимы без восприятия, которое не может существовать без первых двух.

Важнейшим элементом творчества являются композиторы, учреждения, способствующие их творческой деятельности, и результаты этой деятельности — музыкальные ценности.

В современной высокоразвитой музыкальной культуре надо различать композиторов пяти типов: профессионалы письменной традиции, профессионалы устной традиции, неорганизованные любители, организованные любители (участники самодеятельности) и фольклорные авторы. Различаются они между собой условиями деятельности, положением в обществе (социальным статусом), системой социальных ролей.

В творчестве рождаются ценности двоякого рода: духовно-материальные и чисто духовные (творческие идеи, нормы стиля и жанра, музыкально-эстетические идеалы).

Те произведения, которые используются в текущий момент современниками, т. е. исполняемые и воспринимаемые в данный момент, образуют то, что принято называть актуальной культурой. Остальную часть культуры можно назвать сохраняемой.

До XIX века в концертной и театральной деятельности исполнялись произведения только современных композиторов. В XIX веке наряду с актуальной музыкой стали исполняться произведения предшествующей эпохи — Гайдна, Моцарта и частично Баха. И только в XX веке, в нашу эпоху, особенно начиная с 50-х годов, в актуальную часть европейской музыкальной культуры вошли образцы наследия почти всех эпох, в том числе далеких и многих географически отдаленных культурных регионов.

Исполнительский блок занимает специфическое место в музыкальном искусстве. В то время как в других видах искусства (изобразительное, архитектура, письменная литература) его нет.

Исполнитель, воссоздавая в своем истолковании музыки авторское содержание, частично пересоздает его, то есть осмысливает по-своему и преобразует. Исполнительство есть сотворчество по отношению к первичному творчеству — деятельности композитора.

Социальная обусловленность исполнительского сотворчества подтверждается бесчисленными примерами эволюции трактовок одного и того же в разные эпохи, в зависимости от меняющихся исторических условий.

Таким образом, выявляется одна из двух главных социальных ролей исполнителя: он является участником создания музыкальных цен-

ностей, в какой-то степени соавтором. Как и композитор, он выступает в качестве исследователя жизни, а именно духовного мира людей. У исполнителя есть и другая, не менее существенная роль — распространителя музыки, ее пропагандиста, посредника между творцами и слушателями.

Исполнительство занимает в музыкальной культуре срединное положение между творчеством и распространением музыки, частично перекрещиваясь и с тем и с другим.

Общими у него с творчеством являются композиторы-исполнители, учреждения по подготовке кадров (музыкальные учебные заведения).

С распространением — основные исполнительские учреждения и социальные институты (музыкальные театры, концертные организации, коллективы самодеятельности, фольклорные коллективы, фирмы звукозаписи, радио и телестудии) вместе с формами их деятельности и ее материально-техническими средствами (инструменты, помещения, декорации, костюмы, акустическая аппаратура, ноты и т. д.).

Основные элементы распространения музыки совпадают с элементами исполнительства, так как выполняют ту же социальную роль посредников между музыкой и публикой, музыкантами и всем остальным обществом. Но здесь есть и собственные субъекты деятельности — административные и технические работники названных исполнительских учреждений. Есть и свои особые учреждения — учебные заведения по подготовке такого рода работников.

Блок восприятие так же пересекается с предыдущими, так исполнительские учреждения входят частично и в него своими формами и средствами деятельности. Субъекты восприятия — слушатели. Восприятие музыки, подобно ее созданию и исполнению, есть социальный акт.

Таким образом, на всех своих стадиях музыкальное восприятие обнаруживает социально-историческую обусловленность.

#### Литература:

1. Бялик М. Г. Сохор А. Н. [Текст] / М. Г. Бялик // Музыкальная энциклопедия [под ред. Ю. В. Келдыша]. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. — Т. 5.
2. Сохор А. Н. Музыка / А. Н. Сохор // Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: «Советская энциклопедия», 1990.

## Классификация средств размещения в Крыму как основа конкурентоспособности крымского туристского продукта

*Е. А. Тропина*

*преподаватель кафедры туризма  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Классификация средств размещения является объективной необходимостью для стран и регионов, делающих ставку на развитие туризма. В настоящее время в мире отсутствует единая классификация средств размещения. Это связано, прежде всего, с отличиями в экономической, культурной и законодательной сферах различных стран. Тем не менее, попытки создать единую систему классификации средств размещения предпринимались. В 1989 г. Всемирная туристская организация (ЮНВТО) разработала «Рекомендации по межрегиональной гармонизации критериев гостиничной классификации на основе стандартов, одобренных региональными комиссиями». В соответствии с предложенным документом, все гостиницы делятся на 5 категорий, которые обозначаются «звездами», а все требования к ним разделены на 2 категории. Первая категория требований предъявляется ко всем классам гостиниц и содержит необходимые условия для безопасности гостя, а вторая обозначает требования к определенному классу гостиниц, к качеству сервиса и ассортименту предоставляемых услуг.

На данный момент классификация гостиниц по системе «звезд» представляется наиболее распространенной. Она является официальной во Франции, России, Австрии, Египте и ряде других стран. Кроме того, в странах, где приняты иные системы обозначений уровня комфорта классификации гостиниц (баллы, короны, бриллианты и др.) для международной унификации гостиничных услуг наряду с национальными обозначениями используются «звезды».

Россия относится к числу стран, в которых нормы, стандарты и процедуры категоризации гостиниц устанавливаются государственными органами. В законодательстве Российской Федерации классификация понимается как экспертная оценка соответствия объекта размещения, по итогам которой объекту присваивается категория звездности.

Как было сказано ранее, в России используется система звезд, но при этом имеет место категория «без звезд». Таким образом, классификация отелей осуществляется по шести категориям. Кроме того, проходить классификацию могут не только гостиницы, но и пансионаты, санатории, виллы и иные коллективные средства размещения.

Процесс классификации гостиниц осуществляется в соответствии с Порядком классификации объектов туристской индустрии, включающих гостиницы и иные средства размещения, горнолыжные трассы и пляжи (Приказ Министерства культуры Российской Федерации от 29.04.2015 №1215).

Классификация гостиниц и иных средств размещения в России является добровольной, кроме случаев, предусмотренных отдельными нормативными документами. Так, в период проведения зимней Олимпиады в 2014 г., обязательная классификация коснулась туристских объектов, вовлеченных в прием и обслуживание туристов в городе Сочи. Классификация средств размещения осуществлялась в соответствии с положениями федерального закона ФЗ №310-ФЗ «Об организации и о проведении XXII Олимпийских зимних игр и XI Паралимпийских зимних игр 2014 года в городе Сочи, развитии города Сочи как горноклиматического курорта и внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации».

В рамках подготовки к чемпионату мира по футболу, который пройдет в 2018 г. обязаны пройти классификацию все средства размещения в 11 городах России.

В республике Крым на 25.10.2016 г. прошли классификацию 60 средств размещения, из которых категория «5 звезд» присвоена 5 объектам, «4 звезды» — 15, «3 звезды» — 26, «2 звезды» — 10, «без звезд» — 4. По данным Министерства курортов и туризма в Республике Крым, на начало июня 2016 г. функционировало 408 средств размещения, соответственно 14,7% из них прошли классификацию. Классификацию осуществляют аккредитованные организации. Министерством курортов и туризма на 17.10.2016 г. аккредитовано 5 организаций:

1. ГУП РУ «Крымский туристский центр» (г. Симферополь).
2. ООО «Крым-Курорт-Стандарт» (г. Симферополь).
3. ООО «Крымский центр сертификации и качества» (Ленинский район, пгт Ленино).
4. ООО «Крым отель Эксперт» (г. Алупка).
5. Общественная организация «Объединение граждан по защите прав потребителей «Курортный Крым» (г. Симферополь).

При этом классификацию объектов туристской индустрии могут проводить организации, аккредитованные в любом субъекте Российской Федерации.

В будущем классификация станет обязательной для всех объектов размещения, так как разработан законопроект, предусматривающий проведение обязательной поэтапной классификации на территории всей России. Объекты размещения более чем 50 номеров должны будут в обязательном порядке пройти классификацию до 1 января 2018 года, а объекты размещения менее 50 номеров — до 1 января 2020 года.

Планируется, что проведение классификации позволит повысить уровень обслуживания в средствах размещения и сделать гостиничные услуги более конкурентоспособными и клиентоориентированными.

Размещение (проживание) является значимой частью туристского продукта, и уровень удовлетворенности клиента на этом этапе нередко определяет конкурентоспособность всего комплекса услуг. Материально техническая база крымских средств размещения и уровень сервиса нуждаются в совершенствовании, что вполне осуществимо благодаря классификации.

#### Литература:

1. Береснева М. А., Новикова Д. С., Фербей Г. Г. Исследование рынка потребителей крымского турпродукта [Текст] / М. А. Береснева, Д. С. Новикова, Г. Г. Фербей. — Симферополь: Издательство ТНУ, 2003. — 68 с.
2. Зорин И. В., Каверина Т. П., Квартальнов В. А. Туризм как вид деятельности [Электронный ресурс] / И. В. Зорин, Т. П. Каверина, В. А. Квартальнов // Глава 7. Обеспечение качества туристского продукта. — Режим доступа: [http://tourlib.net/books\\_tourism/zorin07.htm](http://tourlib.net/books_tourism/zorin07.htm).

**Георгий Свиридов**  
**«Три стихиры для мужского хора»**  
**(монастырские)**  
**из цикла «Песнопения и молитвы»**

*А. Ю. Умнов*

*доцент кафедры хорового дирижирования  
ФГБОУ ВО Петрозаводская Государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова*

Русская духовная музыка — величайший пласт русского искусства, который имеет длинную историю развития. Интерес к духовной музыке уже много веков не ослабевает со стороны композиторов.

В конце XX столетия, после нескольких десятилетий забвения, вновь возникает интерес к духовной культуре. Появляется так называемое «Новое направление» — стиль композиторов Московской школы. Музыка «Нового направления» стала посредником между строгостью Богослужбной практики и светским концертным искусством. Многие композиторы перестают экспериментировать с духовными сочинениями, и обращение именно к церковным богослужбным текстам знаменует новый период творчества.

Так, духовные сочинения Г. Свиридова стали новым, значимым этапом его творческого пути.

В произведениях этого периода можно отследить аналогии и цитаты из богослужбных книг, интонации знаменного распева, исполнение многих произведений хором *a cappella*. Отсюда идет начало к вершинному этапу композитора, в основе которого лежит религиозное начало. Главные черты этого периода — господство текста над музыкой, отсутствие внешних эффектов, подчинение ритма слову, одновременное произнесение партиями слов текста, умеренный темп, использование естественных голосовых регистров.

Последнее сочинение композитора — цикл «Песнопения и молитвы» — занимает особое место и по праву считается кульминацией творчества Георгия Васильевича Свиридова.

В состав цикла «Песнопения и молитвы» входят «Три стихиры (монастырские) для мужского хора»: Заутренняя песнь, Кондак о мытаре и фарисее, Господи, воззвах к Тебе.

Этот окончательный вариант композиции части сформировался не сразу. Композитор меняет порядок номеров и их количество (изначально цикл назывался «Четыре стихиры для мужского хора»), были сомнения и по составу исполнителей, но в итоге останавливается на варианте, который дошел до нас.

Уже название «монастырские» погружает в характер произведения — воздержанный, строгий, отрешенный. Налицо обращение к традициям древнерусской певческой культуры. Стилистика первых двух номеров близка знаменному распеву. Известно, что для Г. В. Свиридова монастыри — хранители вековых традиций древнерусского церковного пения.

«Заутренняя песнь» — воспевание Славы Господа и обращение к нему, прошение о новом дне, наполненного верой, надеждой и любовью.

Композитор не цитирует церковные напевы, а создает свои, близкие по стилистике знаменному. С самого начала налицо одна из традиций церковного пения — сольный запев:

бесплотная мелодия, лишенная напряжения, поразительно точно следует тексту, отражая самую суть монастырского обихода, суть покаянного текста. Соло баритона в «Заутренней песни» погружает в молитвенное состояние, которое постепенно развивается до торжественного славления.

Весь номер, достаточно сложный с точки зрения формы, требует от исполнителей колоссальной концентрации и внимания. Начиная от первой (Заутра Услыши глас мой) и до последней фразы (Великолепие Твое) — состояние не требующее, но торжественно — восхваляющее. По мнению автора главные слова в этом номере приходятся не на кульминацию (Славу Твою), а на слова — «стопы моя направи по словеси Твоему». Это главная идея цикла, суть монашеской жизни.

«Кондак о мытаре и фарисее» раскрывает Евангельскую притчу об образе истинной молитвы. В церковной традиции «кондак о мытаре и фарисее» связан с Богослужением воскресного дня и начинает читаться за три недели до начала Великого поста.

Георгий Васильевич использует в своем сочинении три строки кондака, бережно сохраняя канонический текст, изменяя лишь слово «высокоглаголения» (в переводе со старославянского — похвальба, хвастовство) на «многоглаголения». Но, несмотря на это, суть фразы не меняется.

Музыкальный образ произведения более динамичен, насыщен и ярк, что связано с краткостью самого песнопения.

Как и в первом номере, композитор использует в музыке прототип знаменного распева. А именно один из его элементов — попевки на основе терцовых согласий.



Первая, «фарисеева», фраза распета нарочито призывно, секвентное развитие, внутрислоговый распев басов имитирует то самое «многослоголание».

Образ «мытаря» — тихая неспешно разворачивающаяся мелодия. Подобно знаменной мелодии она складывается из небольших интонационных попевок.

Лаконичный по написанию второй номер очень сложен для исполнителей. Композитор задействует здесь почти весь рабочий диапазон мужского хора. Долгие аккорды в окончании фраз требуют от хора очень тонкого и проникновенного звучания, чуткого слышания и понимания музыки, чтобы не разрушить образ «мытаря», молящегося не на показ, а внутри себя, в противовес «фарисею», образ которого передается зычным унисоном басов с пометкой *riasege*.

Третий номер — «Господи, воззвах к Тебе».

В данном хоре композитор использует начальный отрывок из 140 псалма царя Давида, звучащего на каждом вечернем Богослужении.

Этот номер наиболее близок к каноническим традициям. Как и предполагает жанр псалма, с первых тактов неторопливое развертывание, сосредоточенное состояние создает образ таинственного моления.

Практически без изменения текста Г. В. Свиридов повторяет ключевые фразы: «услыши мя» и «жертва вечерняя». При чем, «жертва вечерняя» повторяется пять раз (этот традиционный прием возник еще в XVII веке), но каждый раз по-новому. Варьируются звуковысотность мелодии, гармония, динамика, фактура, ритмика. Принцип варьирования показывает многозначность и многогранность фразы. Пятикратное повторение позволяет судить о том, что именно тут заложен смысловой центр всего псалма.

Образ вознесенной молитвы в прозрачном, фальцетном, почти ангельском звучании теноров заканчивает весь цикл, говоря об очищении и возвышении души над всем мирским.

Итак, мы видим, что первый и третий хоры имеют смысловое сходство — обращение ко Господу о ниспослании молитвы. Второй же хор — о сути молитвы. Сам композитор очень много говорил и писал о простоте, о ее важности и ценности, и именно это мы и видим в «Трех стихирах» — строгость, минимум слов и средств в музыкальном воплощении молитв.

В данном цикле можно проследить как близость древнерусскому пению, так и отличие от него. Сохранив основные его элементы (диатоника, свобода метра, нерегулярная ритмика, плавность мелодии, выделение ключевого слова распевом и другое), композитор в некоторых моментах отступает от канонической модели знаменного пения. В первом и втором хоре он использует семиступенный звукоряд (зна-

менная мелодия опирается на гексахорд), натуральный минор (d-moll и e-moll). В хоре «Кондак о мытаре и фарисее» завуалированно прослеживается свобода метра, характерная для знаменных мелодий, при выставленном размере 4/4 в одном такте реально размещены десять четвертей. Используя элементы знаменного пения, композитор обращается и к традициям строчного пения. Это мы видим в плавности голосоведения, линейности хоровой фактуры.

Главное отступлением композитора — обозначение динамики, темпа и характера. Это сделано для предельно точной передачи замысла композитора, смысла, который раньше передавали сами крюковые обозначения.

Но, безусловно, древнерусская, монастырская и современная культура и традиции здесь слились как отражение духовности русского народа и его православного верования.

#### Литература:

1. Белоненко А. С. *Метаморфоз традиций: Книга о Свиридове* [Текст] / А. С. Белоненко. — М., 1983. — 166 с.
2. Белоненко А. С. *Хоровая «Теодицея» Свиридова* [Текст] / А. С. Белоненко // Полное собрание сочинений Георгия Свиридова в тридцати томах. — Том 21. — Национальный Свиридовский фонд. — 2001. — 73 с.
3. Бровина И. В. *Песнопения и молитвы Г. В. Свиридова в контексте древнерусской и современной культуры* [Текст] / И. В. Бровина // Вестник Санкт-Петербургского университета. — 2006. — сер. 2. вып. 1.
4. Ведерников А., Золотов А. *Знаки жизни. Неизвестный Свиридов* [Текст] / А. Ведерников, А. Золотов. — М.: Центр книги Рудомино, 2014. — 160 с.

## Проблема внимания в процессе обучения в детском хореографическом объединении

*Е. Ю. Филимонова*

*преподаватель кафедры хореографии  
ГУ ВПО «Луганский национальный университет  
имени Тараса Григорьевича Шевченко»*

Ребенок наиболее восприимчив к проявлениям прекрасного в различных видах искусства — музыке, танце и др. И это позволяет рассматривать хореографическое воспитание как важный и необходимый процесс развития детей. Как известно, занятия танцами способствуют не только развитию физических данных, но и психических процессов детей, к которым относятся, в первую очередь, внимание и память.

Внимание — один из наиболее важных вопросов, связанных с уровнем психической готовности детей к восприятию учебного материала. Процесс обучения, как и процесс усвоения нового материала, невозможен без приоритетной направленности и концентрации внимания на определенное действие или предмет.

Одним из условий, облегчающих ребенку процесс познания, является наличие такого качества, как направленность психической деятельности на определенный объект или действие, т. е. способность быть внимательным при выполнении того или иного задания, что очень важно как в общеобразовательном учебном процессе, так и в танцевальной учебной деятельности, направленной на хореографическую подготовку.

В психологии есть различные определения внимания. Так, М. Бехтерев и другие авторы (К. Корнилов, Л. Выготский) сводили внимание к приспособительным рефлексам или приспособительным движениям. Но, как считает Н. Добрынин, можно смотреть и не видеть, слушать и не слышать, поэтому сущность внимания не столько в приспособительных движениях, сколько в избирательных движениях. Избирательность психической деятельности объясняется всем развитием личности. В определенных условиях личность зависит от этих условий. Психическая деятельность личности направлена на то, что имеет для нее в данный момент большую значимость и большую интенсивность.

Внимание — процесс и состояние настройки субъекта на восприятие приоритетной информации и выполнение поставленных задач.

Внимание не имеет своего особого содержания, как считает Л. Рубинштейн, но при наличии внимания процессы мышления, анализа, обобщения протекают быстро и правильно.

Согласно идеям И. Павлова и А. Ухтомского, явления внимания связаны с повышением возбудимости и доминированием определенных мозговых структур. В результате взаимодействия процессов возбуждения и торможения, считал И. Павлов, в коре головного мозга имеется участок, характеризующийся наиболее благоприятными оптимальными условиями для возбуждения. Возбуждения связаны с повышением мышечного тонуса и возникновением его от проприорецепторов мышц, информация от которых поступает через спинной мозг в кору головного мозга. Таким образом, в кору головного мозга, пишет английский балетный анатом и физиолог С. Спанджер, сигналы поступают из спинного мозга, который активизируется мышечным тонусом.

В психологии внимание подразделяется на произвольное и непроизвольное и имеет психологические свойства, такие как: устойчивость, колебание, переключение, объем, интенсивность, сосредоточенность. Непроизвольное внимание возникает без предварительной постановки цели — как реакция на сильный звук, яркий свет, новизну предмета. Предметом непроизвольного внимания становится любой раздражитель — это кратковременное внимание. Произвольное внимание нередко требует проявления волевых усилий, для того чтобы сохранить объект сосредоточения.

Одной из главных задач педагога в танцевальной учебной деятельности является воспитание навыка активизации мышечного тонуса, который достигается путем физического укрепления скелетных мышц. Одновременно укрепление скелетных мышц способствует укреплению физиологических свойств воли.

Большое значение для понимания физиологических механизмов внимания имеет принцип доминанты. По мнению А. Ухтомского, доминантой является устойчивый очаг возбуждения, который позволяет удерживать длительное интенсивное внимание. Особенность доминанты — способность «притягивать» к себе слабые возбуждения и благодаря этому усиливаться за их счет и еще больше доминировать над ними.

Возникшие в центрах с повышенной возбудимостью благоприятные условия для мозговой деятельности, которые определяют высокую эффективность всех познавательных процессов, могут удерживать внимание в течение более длительного времени. Эти условия возможно создать путем чередования физической и умственной деятельности.

Устойчивость внимания не постоянна, так как одной из его динамических особенностей являются колебания. Это произвольные изменения степени интенсивности внимания в сторону ослабления или усиления. Такие колебания не оказывают существенного влияния на эффективность деятельности и связаны с предохранительными функциями организма. Не следует в младшем возрасте перегружать внимание детей большим количеством движений в одной комбинации, так как объем внимания еще невелик и ребенок не может распределить его на несколько объектов, тем более что он уже связывает движения с музыкой и координирует их с руками и головой. Гораздо полезнее повторить одну короткую комбинацию несколько раз, чтобы сохранить степень концентрации внимания. Но опять же, бесконечно однообразное повторение одной и той же комбинации снижает внимание, если педагог не предлагает ученику новых вариантов исполнения.

Первоначальное вхождение в работу, умение быстро сосредоточиться — это навык либо приобретенный, либо не приобретенный в младшем возрасте. Динамика внимания должна проявляться в стадиях сосредоточенности или устойчивости в течение длительной работы.

Большое влияние на состояние внимания оказывают индивидуально-типологические особенности человека, такие как интроверсия и экстраверсия. Экстраверты, в силу их большей подвижности, при выполнении задания часто делают установку на скорость выполнения, что иногда отрицательно сказывается на точности, правильности и, в целом, на качестве исполнения. Интравертам более свойственна установка на точность выполнения.

Техническое исполнение отличается большой точностью, отсутствием ошибок и неточностей, это требует концентрации внимания. Для танцора очень важно уметь концентрировать внимание и повышать его устойчивость, так как во время исполнения технически сложных движений колебания внимания могут привести к травматизму. Поэтому для воспитания самостоятельной концентрации внимания необходимо на уроке давать задания и сочинять специальные комбинации.

В заключение необходимо сделать акцент на том факте, что трудоспособность и внимание имеют различные длительности, поэтому педагогу при подготовке к уроку и выстраиванию его последовательности необходимо грамотно чередовать предполагаемые физическую, умственную и эмоциональную нагрузки. Педагогу поможет прием чередования пауз и нагрузок, направленный на достижение конечного положительного результата, который будет способствовать удержанию внимания на более длительное время и достижение более продуктивной деятельности за счет повышения трудоспособности, при этом, не перегружая физически учащегося.

#### Литература:

1. Полонский В. В. Методика работы с хореографическим коллективом [Текст] / В. В. Полонский // Учебное пособие для средних специальных и высших учебных заведений. — Смоленск. — 2002.
2. Пуртурова Т. В., Беликова А. Н., Кветная О. В. Учите детей танцевать [Текст] / Т. В. Пуртурова, А. Н. Беликова, О. В. Кветная // Учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования. — М.: Владос. — 2003.

## Развитие технических навыков у обучающихся игре на домре в младших и средних классах

*Ю. И. Цурикова*

*преподаватель кафедры музыкального искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Народные инструменты занимают прочное положение в музыке, они приобрели широкую популярность в жанре сольного и ансамблевого исполнительства, стали неотъемлемой частью оркестра русских народных инструментов. Народно-инструментальное искусство является важнейшим и необходимым компонентом российской культуры, а также важными факторами нравственного и художественно-творческого воспитания подрастающего поколения. Совершенствование процесса обучения игре на домре, достижение современного уровня педагогических и исполнительских требований в подготовке музыкантов, создание условий для творческого развития детей — это основная задача педагогов на сегодняшний день.

Исполнительская техника — это совокупность сформированных специальных навыков и умений, а также координация слухомоторных действий и образов движений, активно участвующих в процессе звукоизвлечения. Развитию техники, в узком смысле слова, способствует систематическая работа над упражнениями, гаммами и этюдами, т. е. «чем больше профессионально-технических средств имеет в своём распоряжении художник, тем больше найдёт он им применение» (Ф. Бузони).

Правильное планирование работы с учащимся и точный выбор репертуара в соответствии с индивидуальностью ученика, в том числе верно сбалансированное соотношение учебно-педагогического и художественного материала — это показатель педагогического мастерства, от которого напрямую зависит развитие исполнительской техники учащегося.

Часто возникает ситуация, когда ученик хочет играть быстро, а пальцы не слушаются, и попытка заставить их двигаться быстрее ведёт к зажатию аппарата. Это происходит из-за отсутствия или не-

достаточности развития необходимых технических навыков у учащегося. Выход из этой ситуации достаточно простой: педагогом определяется, какой конкретно технический навык необходимо развить ученику, и подбирается соответствующее специальное упражнение. Каждый педагог хорошо знает комплекс упражнений, охватывающий основные домровые приёмы, их сущность и градацию — от простейшего до виртуозного. Главное правильно их использовать. Правильность заключается в своевременной подаче и предложению данного материала, который способствует плавному и быстрому развитию учащегося. Пальцы «бегают» быстро, когда они «знают» своё место на грифе. Упражнения Г. Шрадика и Т. Вольской как нельзя лучше подходят для этого.

Скорость игры повышается, если ребёнок владеет свободным скольжением левой руки по грифу — сменой позиций. Во время этого движения нужно следить за большим пальцем, он должен двигаться параллельно с остальными и после смены позиции останавливаться напротив фаланги среднего пальца. Много сил и времени уходит, чтобы выработать у ученика одинаковую силу в пальцах левой руки во время прижатия струны к ладу. Упражнения по хроматическому тетрахорду — благодатный для этого материал. Четкой фиксации пальцев на ладах в левой руке способствуют трелеобразные упражнения. Такие упражнения хороши и для координации рук.

Работой мышц называется их попеременное сокращение и расслабление. Сокращение мышц сопровождается окислением питательных веществ, поступающих через кровь. Энергия, которая освобождается при этих реакциях, используется мышцей для очередных сокращений. При окислении участвует кислород, который поступает по дыхательным путям в кровь и разносится ею по всему организму. Если мышца не работает, то для циркуляции крови раскрыта лишь небольшая часть капилляров, но как только мышца начинает сокращаться, большинство из них раскрывается. При этом резко увеличивается скорость оттока крови, таким образом при «разыгрывании» музыканта происходит включение в работу необходимого количества капилляров, которые приводят мышцы «в боевую готовность». И потепление рук — лишь результат этой готовности. Следовательно, работа мышц связана с обменом веществ, кровообращением, дыханием и, прежде всего, с деятельностью центральной нервной системы.

В игровом аппарате музыканта-исполнителя основную роль играют мышцы-синергисты и мышцы-антагонисты. Синергисты обеспечивают совместные согласованные движения в заданном направлении. Антагонисты — мышцы противоположного синергистам действия. В зависимости от характера движения мышцы могут заменять друг

друга. Например, при сгибании руки сокращаются мышцы-сгибатели и расслабляются разгибатели, а при разгибании — наоборот, сокращаются разгибатели и расслабляются сгибатели. Поскольку синергисты тянут в одну сторону, тормозящее противодействие антагонистов необходимо.

Развитие технических навыков учащихся зависит от множества факторов: мастерства преподавателя при подборе конструктивного материала, от системности занятий этим материалом, а также от психофизических способностей учащегося: скорости мышления, скорости звукоизвлечения, координации движения рук на инструменте. Главный фактор — трудолюбие и выносливость учащегося. При подаче конструктивного материала учащемуся педагог должен учесть несколько моментов:

- Любое упражнение должно быть осознано исполнителем, как необходимое.
- Необходимо тщательно контролировать не только точность технического выполнения задания и достижения задуманного звукового результата, но и состояние игрового аппарата учащегося.
- Следует располагать задания в последовательности от простого к сложному.
- Вовремя заменять выученное учащимся упражнение на более сложную версию, т. к. заученный до высокой степени автоматизма прием может стать непреодолимым препятствием в художественном произведении, где все непрерывно изменяется во времени, имеет своё логическое развитие.

#### Литература:

1. Аппликатура начального этапа обучения домриста: Методическая разработка для преподавателей ДМШ [Текст] // Сост. В. Чунин. — М. — 1988.
2. О пластике движений домриста (техника правой руки) [Текст] // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. — Вып. — 95. — М., 1987.
3. Пересада А. Справочник домриста [Текст] / А. Пересада. — Краснодар, 1993.
4. Развитие художественного мышления домриста: Методическая разработка для педагогов ДМШ и ДШИ [Текст] / Сост. В. Чунин. — М. — 1988.
5. Свиридов Н. Основы методики обучения игре на домре [Текст] / Н. Свиридов. — Л., 1968.

## Перспективы развития событийного туризма в Крыму

*М. Е. Чеглазова*

*кандидат географических наук,  
доцент кафедры туризма  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Доля событийного туризма в структуре внутреннего российского турпотока занимает незначительное место. Хотя по оценкам международных экспертов, за последние 10 лет одним из наиболее развивающихся видов туризма является именно событийный туризм, мировой оборот которого возрос с десятков до сотен миллиардов долларов. Однако доля России составляет в данном виде туризма всего 2%.

Под событийным туризмом в большинстве стран мира понимается туристская деятельность, связанная с разнообразными значимыми общественными событиями, а также редкими природными явлениями, привлекающими своей уникальностью, экзотичностью, неповторимостью большие массы соотечественников и туристов из зарубежных стран.

Крым — особое место для любителей событийного туризма. На полуострове ежегодно проводится множество фестивалей, большинство из которых имеют статус международных.

В Республике уже проводятся фестивали, которые стали традиционными. Музыкальные фестивали, кинофестивали и другие мероприятия посещают туристы из разных стран и многих регионов России. Стоит отметить, что туристов привлекают не только культурные события, но и спортивные соревнования, гастрономические фестивали и исторические реконструкции.

Одним из ярких примеров исторического фестиваля является международный рыцарский фестиваль «Генуэзский шлем» в Судак. Сейчас «Генуэзский шлем» считается одним из лучших рыцарских фестивалей на постсоветском пространстве. Количество гостей, посетивших фестиваль в 2016 году, составляет около 7 тыс. человек.

Конкурс античного искусства «Боспорские агоны» проводится в Керчи в античном Пантикапее. Это единственный в своем роде фестиваль античного искусства на всем постсоветском пространстве. Он

построен по принципу древнего соревнования — агона, а его программа составлена по образцу древнего праздника в честь бога Диониса. В его программу входят постановки античных боёв, театрализованные шествия, праздничные фейерверки и выступления театральных трупп. В 2016 году фестиваль посетило 4 тыс. человек.

Крым является родиной многих международных конкурсов и фестивалей искусств. Начиная с 1999 года, на полуострове проходит международный конкурс «Жемчужина Крыма», в котором детские творческие коллективы из России, Украины, Беларуси, Китая, Польши и других стран демонстрируют вокальное мастерство и хореографию, инструментальный жанр и рисование.

«На волнах Евпатории» — это международный фестиваль искусств, который проводится на одном из евпаторийских пляжей. На протяжении многих лет организаторами конкурса выступают крымское отделение «Национального союза хореографов» и «Европейская международная лига». В конкурсе участвуют не только подростки, но и профессиональные исполнители. Номинаций три: «Вокальное искусство», «Хореографическое искусство» и «Оригинальное искусство».

«Звёздная волна» — ещё один международный конкурс искусств на побережье Черного моря в п. Межводное Черноморского района. Организаторы позиционируют «Звёздную волну» как мероприятие по эстетическому и культурному воспитанию детей и молодёжи, а также пропаганду активного досуга.

В Крыму также проходит летний фестиваль искусств «Война и мир». Участвуют в нём военные музыканты, танцоры, певцы и художники из разных европейских стран. В оргкомитет фестиваля входят городская администрация Севастополя и организация «Херсонесские игры».

«Понтийская арена» — мероприятие для цирковых и эстрадных коллективов. Конкурс проводится в Севастополе и собирает детские и юношеские коллективы из стран СНГ и ближнего зарубежья. В течение десяти дней на сцене Матросского клуба показывают спектакли и проводят конкурсы. Попробовать себя на сцене могут также профессиональные исполнители и танцоры.

Фестиваль «Джаз Коктебель» известен далеко за пределами Крыма. Музыкальный праздник, ранее известный как Koktebel Jazz Festival, уже 13 лет проводится в поселке Коктебель у подножья горы Кара-Даг. Сменив в 2014 году название на Koktebel Jazz Party, фестиваль сохранил масштабность и уникальную атмосферу, которая прославилась его далеко за пределами полуострова. На двух сценах ежегодно собираются лучшие джазовые музыканты России и мира. В 2016 году в Коктебеле фестиваль посетило около 7 тыс. туристов.

Спортивные события представлены двумя международными соревнованиями. Международные соревнования по воздухоплаванию «Воздушное братство» проводятся под Коктебелем. Для определения лучшего воздухоплатателя владельцы аэростатов собираются на лётном поле Кара-Гоз.

Спортивные соревнования «Прайм Ялта Ралли» считается одним из главных событий в автомобильной жизни России. С 2002 года лучшие гонщики со всего мира приезжают в Ялту, для того чтобы продемонстрировать своё мастерство на сложных участках ялтинских дорог.

Праздник Ивана Купала у Красных пещер — обрядовый славянский праздник, знаменующий середину лета, проводится ежегодно в июле в Симферопольском районе. Фестиваль объединяет древние языческие традиции и культуры различных народов Крыма.

Бал хризантем в Никитском Ботаническом Саду — самое яркое событие крымской осени. В течение месяца (проходит ежегодно в ноябре) посетителям предоставляется возможность увидеть коллекцию этих осенних цветов. В 2015 году бал посетило более 10 тыс. туристов. В мае здесь проводится весенний Парад Тюльпанов.

Однако, несмотря на множество фестивалей, выставок, спортивных мероприятий и т. д., проводимых на территории Республики Крым, существует ряд обстоятельств, препятствующих как развитию туризма в целом, так и событийного туризма, в частности. Среди них: нестабильная политическая и экономическая ситуация в стране; недостаточно развитая туристская инфраструктура Крыма; недостаточное внимание местных властей к событийному туризму; дефицит квалифицированных кадров в сфере туризма; проблемы переходного периода, вызванные недавним вступлением Крыма в состав РФ; нарушение транспортного сообщения с Украиной, а также отсутствие сухопутной границы с Россией; трудности с пересечением границы; санкции, введенные США и ЕС в отношении РФ и непосредственно в отношении Республики Крым.

#### Литература:

1. Найдина Е. И., Григорьева Т. А., Ваулина Ю. С. Перспективы развития туризма в Западном Крыму / Е. И. Найдина, Т. А. Григорьева, Ю. С. Ваулина // Культура народов Причерноморья. — 2012. — №227. — С. 54-55.
2. Путеводитель по курортам Крыма «Крым как на ладони» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.allkrim.ru/zapadnyi-krum>.
3. Совет министров Автономной Республики Крым: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ark.gov.ua/blog/tag/zapadnyj-region-kruma/>.

## Сохранность средневековых христианских памятников в Крыму на примере Архангельской церкви в с. Кудрино: к постановке проблемы

*О. С. Янина*

*кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии и библиотечно-информационной деятельности  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

Архангельская церковь расположена рядом со средневековым кладбищем на северо-западной окраине с. Кудрино (бывшее Шуры, Шуру, Шурю) Бахчисарайского района, Республика Крым. Взята на государственный учёт постановлением СМ УССР от 06.09.1979 №442.

Церковь представляет собой одноапсидный храм, вытянутый по оси юго-запад/северо-восток. Внешняя длина храма с апсидой составляет 9,5 м, ширина — 5,8 м, общая площадь 52 кв. м. Внутренние размеры церкви без апсиды — ширина 4,43–4,59 м, длина — 6,86 м. Толщина стен 0,65–0,70 м, в апсидной части она достигает 0,97 м. До нашего времени восточная и северная стены церкви сохранились на высоту от 1,2 до 2,6 м. Южная стена — на высоту 3,15–3,4 м, западная — 3,6 м.

В восточной стене расположена пятигранная с внешней стороны и полукруглая с внутренней стороны апсида. По предположению Н. И. Репникова, алтарь отделялся от центральной части храма деревянным иконостасом. В северной части его расположена ниша-жертвенник.

Внутренний панцирь (за исключением угловых частей сооружения и южной стены с апсидой) сложен из среднего и мелкого камня, фрагментов надгробий, архитектурных деталей, которые являются результатом многократных ремонтов и перестроек.

Снаружи церковь облицована штучным тесаным камнем. На стенах храма сохранилось множество монограмм, крестов, надписей на новогреческом языке, солярных знаков.

Крыша храма не сохранилась, она была сооружена на два ската по деревянным балкам, которые были установлены на фронтонах. А. Л. Бертъе-Делагард свидетельствует об отсутствии крыши уже в начале XX в.

Памятник описывал и упоминал в своих трудах ряд исследователей.

В частности, профессор Ю. А. Кулаковский, А. Л. Бертъе-Делагард и М. И. Скубетов сделали эстампажи и кальки с некоторых греческих надписей на блоках «церкви Архангелов» и надгробий рядом с храмом. Они любезно предоставили их В. В. Латышеву, который опубликовал сами тексты и их перевод в ряде своих работ. Письмена на стенах церкви в основном являются монограммами, интерпретация которых затруднительна. В. В. Латышев отмечает их безграмотность и утверждает, что они не представляют собой единого эпиграфического памятника, так как процарапывались разными почерками в течение продолжительного времени. Из некоторых сохранившихся на стенах дат следует, что записи относятся ко второй половине XVII — началу XVIII в. Тексты надгробных памятников представляют большой интерес, так как некоторые из них сохранили даты погребений (1622, 1630, 1668, 1735).

Наиболее интересными среди опубликованных В. В. Латышевым являются греческие тексты с двух камней, вставленных недалеко друг от друга в наружный панцирь южной стены храма. Копии их были предоставлены исследователю А. Л. Бертъе-Делагардом. Один из текстов гласит: «Почила раба Божия Калана месяца 25 августа, лета 6836» (1328 г.). Из него явствует, что блок, вставленный в кладку храма, является надгробием. Вторая надпись свидетельствует: «Возобновлен храм божий архангелов Михаила и Гавриила лета 7102 месяца апреля» (1594 г.) Из этой надписи до нас доходит название храма, кроме того, ценным является сведения о ремонтно-восстановительных работах в нем в конце XVI в.

Данные тексты дали исследователям повод для осмысления даты строительства памятника. Эта проблема уже ставилась нами ранее, поэтому здесь мы не будем вдаваться в подробное описание дискуссии на предмет даты основания церкви.

На основе анализа источников установлено, что храм был построен в конце XIV–XV вв. В конце XVI в. он был реставрирован и пришел в запустение к концу XVIII в.

В настоящее время церковь находится в аварийном состоянии. Верхние ряды кладок утрачены под влиянием природных и антропогенных факторов. Наблюдается выветривание раствора из швов, вывалы каменных блоков и разрушение перевязи панциря с забутовкой. Полностью разрушены перекрытия крыши и полуциркульное крепление апсиды. Кладка апсиды частично отошла и кое-где вывалилась из стены. Большие потери наблюдаются в центральной части внешнего панциря.

Помимо самой церкви, требуется благоустройство прилегающей к храму территории.

В связи с этим, Бахчисарайским историко-культурным и археологическим музеем-заповедником подготовлены все необходимые для ремонтно-реставрационных работ документы. Требуется как можно быстрее их начать.

#### Литература

1. Бертъе-Делагард А. Л. К истории христианства в Крыму [Текст] / А. Л. Бертъе-Делагард // Записки Одесского общества истории и древностей. — Т. XXVIII. — Одесса, 1910. — С. 1–108.
2. Латышев В. В. Сборник греческих надписей христианских времен из Южной России. СПб., 1896. С. 64–67.
3. Латышев В. В. Новые надписи из деревни Шурю [Текст] / В. В. Латышев // ИТУАК, 1910. — №44. — С. 1–5.
4. Репников Н. И. Материалы к археологической карте юго-западного нагорья Крыма [Текст] / Н. И. Репников // Архив ИИМК РАН. — Ф. 10. — Д. № 1, 1939–1940. — С. 295–296.
5. Яшная К вопросу о датировке церкви архангелов Михаила и Гавриила в с. Шуры (Кудрино) / О. С. Яшная // IV Бахчисарайские научные чтения памяти Е. В. Веймарна; Тезисы докладов и сообщений. — Бахчисарай, 2016. — С. 24–25.

## КРУГЛЫЙ СТОЛ АСПИРАНТОВ И СОИСКАТЕЛЕЙ «НАУКА МОЛОДЫХ»



## Музыкальные педагогические школы на Дону: истоки и современность

*А. М. Коккезова*

*аспирант кафедры истории музыки  
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова»*

Страницы полувековой истории Ростовской консерватории хранят огромный массив интересных фактов, громких имен профессоров и выпускников, творческих свершений, которые изучаются и будут еще изучаться. Но не менее любопытны и события из далекого прошлого — истории музыкальных учебных заведений, предшествовавших этому ВУЗу. В частности, речь пойдет о Ростовском музыкальном училище Императорского Русского музыкального общества (далее ИРМО), об образовательных традициях, сложившихся в нем, дошедших и сохраняющихся поныне уже в Ростовской консерватории. Несмотря на громадный разрыв во времени, преемственность всё же прослеживаются.

Музыкальное училище ИРМО, в которое были преобразованы открытые в 1896 году музыкальные классы, стало первым профессиональным учебным заведением на Дону. Учреждение в городе местного отделения ИРМО, являвшегося главной просветительско-образовательной организацией того времени, и появление классов явилось значимым событием, которое имело поворотное значение и ознаменовало начало новой эпохи в музыкальной жизни Ростова-на-Дону. Инициатором и организатором этого большого предприятия был Матвей Леонтьевич Пресман (1870–1941) — уроженец Ростова, один из крупных музыкантов своего времени.

Пресман был превосходным педагогом, пианистом, просветителем, редактором сочинений различных композиторов. Это была многогранная и неординарная личность, признанная и высоко оцененная такими выдающимися мастерами, как А. К. Глазунов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. С. Аренский, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин. В течение многих лет Матвей Леонтьевич был бессменным директором основанного им Музыкального училища, которое его стараниями стало не только образцовым учебным заведением, одним из лучших в стране, но фактически — солидной концертной организацией, а го-

род Ростов превратился в один из крупных музыкальных центров России.

Музыкальное училище ИРМО претерпело впоследствии достаточно много преобразований, являясь в разные периоды консерваторией, институтом, техникумом. Важно то, что во все времена это учебное заведение отличалось достаточно солидным педагогическим составом. Позже ученики этих педагогов будут преподавать уже в Музыкально-педагогическом институте и консерватории нашего времени, продолжив тем самым образовательные традиции, заложенные у истоков, переняв эстафету у зачинателей профессионального образования на Дону.

Стоит отметить, что в различных отзывах об училище всегда особо отмечался профессионализм преподавателей как важная составляющая его блестящей репутации. В числе педагогов Ростовского музыкального училища были выпускники Московской, Санкт-Петербургской, Венской, Болонской, Пражской, Брюссельской консерваторий. Такая довольно обширная география школ подразумевала множественность творческих традиций. Однако в этом многообразии выделялись линии русской музыкально-педагогической школы. Так, на отделении фортепиано преподавали воспитанники таких великих мастеров, как В. И. Сафонов, П. Л. Пабст, К. Н. Игумнов, А. И. Зилоли, А. С. Скрябин, А. Н. Есипова и другие. Отделение скрипки составляли выпускники профессоров И. В. Гржимали, Л. С. Ауэра, основателя русской скрипичной школы. Класс виолончели «уходил корнями» к К. Ю. Давыдову, его ученику А. В. Вержбиловичу, а отделение пения — к самому К. Эверарди, преподававшему в Петербургской консерватории.

Многие из преподавателей училища ко времени переезда в Ростов уже имели за плечами и артистический, и педагогический опыт и рекомендовали себя как видные деятели провинции. Свою артистическую деятельность они продолжали и в Ростове, успешно совмещая ее с преподаванием. Среди таких педагогов музыкального училища: пианисты М. С. Высотская, В. П. Михайлова, В. П. Малевинская-Чабан, Э. К. Гартмут, скрипачи О. И. Чабан, И. А. Зелихман, А. Г. Мец, виолончелисты И. К. Горский, П. П. Федоров, вокалисты А. М. Додонов, Е. К. Ряднов, Л. М. Образцов. Великолепные артисты и исполнители, замечательные педагоги они были известны не только в своем городе, но и далеко за его пределами.

Наиболее значимой фигурой в жизни Ростовских классов и училища был педагог вокала Лев Михайлович Образцов. Певец обучался у прославленного Камилло Эверарди, воспитавшего целую плеяду русских певцов, затем выступал на провинциальных сценах и разных оперных театрах страны. В его педагогической карьере вокалиста Ро-

стов стал первым городом, здесь он проработал около 20 лет — до 1929 года. Позже преподавал в Ленинградской консерватории.

Продолжателем его профессиональных традиций уже в новой консерватории стал певец Александр Павлович Зданович — видный педагог, основатель и первый заведующий кафедрой сольного пения нашего учебного заведения (1967 г.). Зданович учился в классе Образцова с 1929 по 1936 год. Созданная им в 1967 году кафедра сольного пения Ростовской консерватории сразу же стала одной из самых заметных в институте. Среди выпускников класса Александра Павловича — заслуженные и народные артисты, заслуженные деятели искусств, профессора и доценты консерваторий, солисты музыкальных театров и концертно-филармонических организаций. Из нынешних преподавателей консерватории учениками Здановича являются заслуженный артист России, профессор Валентин Мостицкий, заслуженный деятель искусств Казахстана Валентина Зеленова. Те же, в свою очередь, воспитали множество прекрасных певцов, которые на сегодняшний день блистают на сценах российских театров.

Аналогичные «древа», соединяющие педагогические школы Ростовского музыкального училища ИРМО и Ростовскую консерваторию, прослеживаются и на кафедре струнных инструментов.

В числе первых преподавателей училища ИРМО был виолончелист Петр Федоров, у которого обучался одаренный мальчик Александр Штример, будущий известный виолончелист, один из основателей советской виолончельной школы. По приглашению А. К. Глазунова, Штример в 1923 году покинул Ростов, чтобы занять место профессора в Петроградской консерватории. В числе его знаменитых учеников — Эммануил Григорьевич Фишман и Юрий Александрович Фалик. Именно у этих двух музыкантов учился профессор нашей консерватории Михаил Николаевич Щербаков — заведующий кафедрой струнных инструментов, концертмейстер группы виолончелей Ростовского симфонического оркестра. По такому интересному стечению обстоятельств, через своих петербургских педагогов, Щербаков явился продолжателем образовательных традиций, заложенных еще в Ростовском училище ИРМО в начале прошлого столетия.

Подытоживая, стоит сказать, что многие педагоги Ростовского музыкального училища ИРМО, стоявшие у истоков зарождения музыкального образования в Ростове-на-Дону, в дальнейшем продолжали свою деятельность в известных учебных заведениях страны. Наверняка, среди множества имен и фамилий во многих городах и ВУЗах можно найти еще немало связей между педагогическими школами Ростовского училища ИРМО и Ростовской консерватории, обнаружить

немало свидетельств, подтверждающих преемственность образовательных традиций этих двух учебных заведений Ростова-на-Дону.

#### Литература:

1. Данилов А. С. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова // Науч. мысль Кавказа. — 1998. — № 4. — С. 80–84.
2. Ростовский государственный музыкально-педагогический институт в документах и материалах (1973–1977) / публ. О. Ермак // Юж.-Рос. муз. альманах. — 2005. — Ростов н/Д. — 2006. — С. 323–352.

## Влияние классической хореографии на формирование художественной культуры личности

*Е. А. Никулина*

*аспирантка 3-го курса кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин, преподаватель кафедры хореографии ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*О. А. Грива*

*Научный руководитель, доктор философских наук, профессор кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

Всё большее внимания в последнее время уделяется культуре личности, важнейшим элементом которой является художественная культура. Художественная культура личности — цельная характеристика личности, которая оказывает наибольшее влияние на её предпочтения и аспекты деятельности в сфере потребления культуры. Формирование ее зависит от образованности, понимания и способности оценки достоинства произведений искусства, широты интересов в этой сфере. Воспитание художественной культуры личности состоит в приобщении к общечеловеческим ценностям в образах искусства и культурным нормам. Искусству отводится корректирующая и обогащающая роль.

Танец является массовым искусством. Хореографическое искусство в процессе формирования художественной культуры личности — один из важнейших аспектов эстетического воспитания. Хореография — мир искусства и красоты движения. Ее основные задачи: воспитание подрастающего поколения, всесторонне и гармонически развитой личности, формирование ценностей, идеалов, вкусов, отношения к себе, коллективу и жизни.

В решении этих задач большая роль принадлежит классической хореографии. Занятия классическим танцем не только воспитывают и развивают художественные навыки исполнения, но и вырабатывают привычки и нормы поведения. Кроме физического развития, классическая хореография обогащает духовно. Годами воспитываются такие свойства характера, как дисциплинированность, трудолюбие, терпение. Эти качества необходимы не только в хореографическом классе, но и в быту. В жизни они помогают и определяют успех во многих делах. Занятия классической хореографией также способствуют развитию аккуратности, которая выражается и в хореографическом исполнительстве, и в опрятности формы, и во внешнем виде вообще. Дисциплинированность, чувство ответственности помогает двигаться вперед.

В профессиональном искусстве эстетическая функция является главной. Системный, долгодлительный тяжелый труд лежит в основе хореографического воспитания. Для преодоления этих трудностей необходимы: упорство, выносливость, стремление к самосовершенствованию, самоконтроль, а главное — любовь к танцевальному искусству. Ведущей функцией самодеятельного искусства — привлечение к занятиям классической хореографией, знакомство с классическим наследием. Оно направлено на художественное и эстетическое развитие, воспитание нравственной культуры, формирование мировоззрения, способствуя образованию всесторонней и гармонично развитой личности, ее морального облика. А. М. Столяренко, акцентируя внимание на «формировании», подразумевает именно его содержательное обогащение, которое сопровождается возникновением, изменением и оформлением проявляющихся внешне особенностей. Как коллективное искусство, хореография сплавляет, развивает чувство требовательности, принципиальности, ответственности. Большое воспитательное значение классического танца позволяет ему оказывать положительное влияние на эстетическое развитие человека, на рост общей культуры.

Хореографическое искусство, активизируя объединение людей, развивая чувство общности, потребность в хранении, общении и передаче опыта, способствуя развитию творческого потенциала человека, его личностных качеств, приобщая его к знаниям и культурному наследию, способствует более успешной социализации личности. Классическая хореография, развивая способность человека любить, ценить и эмоционально отзываться на прекрасное — делает его жизнь более яркой, богатой и содержательной.

### Литература:

1. Андреева И. М. Театральность в культуре [Текст]/ И. М. Андреевна. — Ростов н/Д., 2002. — 4 — 344 с.
2. Антонова Л. Е. Диалог как основа инкультурации личности [Текст] / Л. Е. Антонова. — [диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии]. — Улан-Удэ, 2006. — С. 85.
3. Психология детства: Практикум [Текст] / Под ред. А. А. Реана — М.: ОЛМА — ПРЕСС, 2004.
4. Пуляева Л. Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе [Текст] / Л. Е. Пуляева // Учебное пособие. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2001.

## Театрализация как культурный феномен

*Э. В. Попович*

*аспирантка кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. А. Кочнова*

*Научный руководитель, кандидат культурологии,  
доцент ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Отсутствие единой и четкой терминологии по отношению к такому явлению, которое принято обозначать как «театрализация», осложняет понимание ряда театроведческих проблем.

Понятия театрализованный концерт, праздник — всеобъемлющие, но, в то же время, претендующие на определённую конкретность. Когда говорят о театрализации, то всегда имеют в виду явление, принадлежащее области искусства, связанное с образным решением. Имеют в виду обращение к эмоциональной сфере человеческого восприятия — важнейшее качество художественного творчества. В связи с недостаточным количеством научных теоретических разработок в этой области со словом театрализация обращаются слишком вольно.

Существует множество областей использования термина «театрализация». Например, под «театрализованным мышлением» художники-авангардисты, такие как Пабло Пикассо, Амадео Модильяни, Наталья Гончарова, и украинские поэты-модернисты 80-х годов XX века (Оксана Забужко, Иван Малкович, Игорь Римарук) понимают использование театральных мотивов в своих произведениях. В психологии выражение «театрализованное поведение» используется как аллюзия на сценическое существование актёра на подмостках. В культурологии Николаем Николаевичем Евреиным разработана концепция «театрализации жизни», согласно которой всему человечеству присуща «воля к театру», то есть игра как способ преображения действительности. В этой связи феномен театрализации следует рассматривать через призму исследований, посвященных игре.

Фридрих Шиллер — немецкий поэт, философ, теоретик искусства и драматург, родоначальник игровой концепции культуры — считал, что игра — творческое отношение к действительности, творящее начало, рождающее мир культуры. Впоследствии его концепция разрабатывалась нидерландским философом, историком и исследователем культуры Йоханом Хёйзинги, по мнению которого игра — это не биологическая функция человеческого организма, а явление культуры.

В книге «Театр, как сновидение» Максимилиан Волошин сравнил игру актёра с игрой детей, детские игрушки — с театральными декорациями. Волошин утверждал, что декорации будут убедительными только тогда, когда актёр будет относиться к ним как ребёнок к игрушкам. Ребёнку интересна такая игра, которая преображает реальный мир, в которой он является главным действующим лицом. Преображённая действительность должна давать ребёнку достаточно свободы для полёта фантазии: хорошая игрушка не та, которая в уменьшенном виде точно воспроизводит реальный предмет, а та, которая оставляет простор его творческой воле.

Таким образом, «театр для себя» оказывается гораздо важнее театра, в который люди ходят за деньги. Ведь в реальной жизни люди постоянно играют, преображают действительность и, как следствие, приобретают новый мир. В таком случае театрализация как способ преобразования неудовлетворяющей человека действительности выступает в качестве психического феномена.

Понятие «театрализация» наиболее близко понятию «театральность». Однако, несмотря на созвучность, они не тождественны по смыслу. «Театральность» обозначает свойства уже имеющиеся у того или иного предмета, благодаря которым предмет можно отнести к театру или сравнить с театральной постановкой. «Театрализация» же характеризует собой процесс, во время которого тот или иной предмет, напрямую не связанный с искусством театра, приобретает свойства театральности, то есть игровые и ролевые черты.

В Малом академическом словаре русского языка термин «театрализация» означает «внесение элементов драматического действия в какое-либо произведение». По выражению Аскольда Коновича, сценариста и режиссёра массовых театрализованных праздников и обрядов в СССР, «театрализация — это организация в рамках праздника материала (документального и художественного) и аудитории (вербальная, физическая и художественная активизация) по законам драматургии на основе конкретной событийности, рождающей психологическую потребность коллективной общности в реализации праздничной ситуации».

Термин «театрализованный» имеет широкую область использования в области режиссуры. Театрализованным бывает концерт, праздник, представление, обряд, конкурс-игровая программа.

Театрализованные представления имеют в своей основе все признаки театра — действующих лиц и зрителей, активное действие, яркость и образность внешней атрибутики: костюмы, грим, парики, бутафорию и реквизит. И все же это весьма специфичное театрализованное действие со своими признаками и особенностями, которые следует определить:

1. В основе сценария театрализованного действия всегда лежит документальный материал. Например, театрализованное представление «Скифская мистерия», приуроченное к 227-летней годовщине города Симферополь, соединило в себе воспроизведение исторических фактов правления царя Скилура, основания Неаполя, культуры, искусства и обрядов скифов.

2. Театрализованное действие подразумевает не создание психологии вымышленных героев (персонажей), но создание психологии ситуаций, в которых действуют и развиваются реальные (документальные) силы. Например, в театрализованном представлении, посвященном Дню Победы, зрителя интересует не психология конкретного героя, участника войны, а психология ситуации. В театральном же спектакле на первый план выступает именно психология героя, важные его переживания, вызванные конкретными, а не обобщёнными обстоятельствами. В спектакле «Вишнёвый сад» по пьесе А. П. Чехова нас интересует отношение каждого героя к продаже вишнёвого сада, важные внутренние мотивировки.

3. Театрализованное действие — полифункционально и решает следующие задачи: дидактическую (назидательную), информационную (познавательную), эстетическую, этическую, гедонистическую (получение удовольствия) и коммуникативную.

4. Театрализованное действие, как правило, одноразово и определяется единством места, времени и символа. Например, нельзя ещё раз показать Церемонию закрытия Олимпиады 80, театрализованное представление, посвящённое открытию празднования 850-летия основания Москвы, так как эти театрализованные действия определены единством места, времени и символа.

5. Театрализованное действие отличается многообразием пространственных и стилевых форм.

6. В театрализации, как в особом виде искусства, на первый план выступает важнейший компонент массового представления — зритель, коллективный герой. Он жаждет такого массового действия, которое заставило бы его, ассоциативно восстанавливая в памяти факты

и события собственной жизни, быть участником представления, включаться в него.

Массовое действие всегда тяготеет к театрализации. Образное решение темы есть суть театрализации, которая помогает возникновению у каждого участника действия ассоциаций, близких к его собственным жизненным впечатлениям. Это способствует активизации участников.

Итак, режиссура массовых представлений и праздников, базируясь на общем фундаменте режиссуры, имеет свою специфику в сценарно-режиссерской обработке с помощью театрализации реальных эпизодов жизни, подчинении их сценарно-режиссерскому ходу и обязательному включению зрителей в действие. В этом театре жизни всегда герой масса, а не просто зритель.

#### Литература:

1. Андреева И. Театральность в культуре [Текст] / И. Андреева. — Ростов н/Д, 2002.
2. Генкин Д. М. Театрализация как творческий метод культурно-просветительской работы / Д. М. Генкин. — Ленинград : Изд-во ЛГИК, 1983
3. Горнфельд А. Дузе, Вагнер, Станиславский // Театр. Книга о новом театре. Сб. ст. М., 2008. С. 56-78.
4. Рубекина И. В. Развитие творческого потенциала студенческой молодежи средствами театрализации / И. В. Рубекина // Культура и образование. — Декабрь 2015. — № 12 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://vestnik-rzi.ru/2015/12/3780> (дата обращения: 10.11.2016).
4. Фисюк Т. Т. Театрализация как социально-культурный феномен: историко-технологический аспект (20–90-е годы XX века): монография / Т. Т. Фисюк; Алтайская государственная академия культуры и искусств. — Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2009.

## Несовместимые категории ценностей личности

*Э. А. Шарбатов*

*аспирант кафедры Гуманитарно-педагогической академии  
ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского» (г. Ялта)*

*О. А. Мирошников*

*Научный руководитель, д-р. филос. наук,  
профессор кафедры философии  
Гуманитарно-педагогической академии (г. Ялта)  
ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»*

Восприятие одной и той же ценности психикой разных личностей неоднозначно, поэтому злоупотребление привычными для нас идеалами может ввести в тупик попытки определить реальные мотивы таких действий и достоинство его участников (особенно, если субъектами выступаем мы сами). Поэтому каждая личность должна осознавать свой выбор, а также идеалы с ним несовместимые.

Сообщение предполагает раскрытие концептов категорий ценностной и исследование их совместимости, на основе чего определяется общая модель злоупотребления идеалами и каждой основной ценностью в отдельности.

Проанализируем проблему соотношения категорий ценностей. Характер взаимоотношения проявлений психических процессов структуры ценностей определённого субъекта сохраняется в отношении к проявлениям психических процессов других лиц. В основе многих социальных проблем лежит нежелание людей осознать особенности принципов взаимодействия психических процессов представителей «чужих» культур и применение к ним ценностных норм своей культуры, что подтверждают труды А. К. Якимовича.

Если особые характеры соотношения психических процессов структуры построения ценностей определённых двух категорий противоречат друг другу, то смешивание идеалов этих категорий приводит к самым деструктивным последствиям. Приводим несовместимые категории ценностей:

## Классификация моделей злоупотребления ценностями личности

1. Трудящиеся — разрушители.
2. Коллективисты — индивидуалисты.
3. Консерваторы — реформаторы.
4. Агрессоры — миротворцы.

В табл. 1. приведены 48 основных идеалов личности, разделённые на соответствующие категории. На рис. 2 перечислены соответствующие

Таблица №1

## Категориальная классификация личностных идеалов

№	Типы ценностных ориентаций			
	Трудящиеся	Коллективисты	Консерваторы	Агрессоры
1	Альтруизм	Прощение	Правосудие	Возмездие
2	Забота	Принятие	Присяга	Преданность
3	Оптимизм	Надежда	Закон	Доблесть
4	Конструктив	Воздержание	Достаток	Дар
5	Лояльность	Смирение	Послушание	Превосходство
6	Служение	Покровительство	Интеллигентность	Защита
№	Типы ценностных ориентаций			
	Разрушители	Индивидуалисты	Реформаторы	Мирные
1	Мсть	Риск	Самопожертвование	Самоотверженность
2	Признание	Увлечение	Понимание	Сострадание
3	Неистовство.	Любопытство.	Идея.	Очищение.
4	Трофей.	Утонченность.	Рационализм.	Равенство.
5	Героизм.	Одиночество.	Реформа.	Ответственность
6	Отчаянность	Независимость.	Творчество.	

щие модели злоупотребления идеалами несовместимых по структуре категорий (см. табл. 2).

В рамках аксиопсихологии объективное понятие зла можно определить как осуждение ценностей определённой категории относительно ценностных норм любой другой, а понятие добра, как суждение ценностей при условии их маргинальности. При изучении соотношений ценностей следует учитывать, что каждая категория ценностей основана на наиболее уместной и согласованной в рамках её собствен-

№	Типы ценностных ориентаций			
	Трудящиеся	Коллективисты	Консерваторы	Агрессоры
1	Неволя	Угроза	Гонение	Разбой
2	Неправоспособность.	Привязанность	Эгоизм	Раболепие
3	Самодурство	Оправдание	Принуждение	Насилие
4	Истощение	Накопительство	Стяжательство	Расточитель-ство
5	Унижение	Лесть	Рабство	Высокомерие
6	Праздность	Диктаторство	Невменяемость	Вседозволен-ность
№	Типы ценностных ориентаций			
	Разрушители	Индивидуалисты	Реформаторы	Мирные
1	Увечье	Суицид	Казнь	Убийство
2	Деспотизм	Сладострастие	Измена	Пытка
3	Злонамерен-ность	Жажда	Предательство	Фанатизм
4	Ущербность.	Хищение	Нищета	Опустошение
5	Неучтивость	Изоляция	Дискриминация	Уравнивание
6	Вредитель-ство	Нарушение	Вольнодумство	Трусость

ной культуры логике. Т. е. точек зрения в такой схеме должно быть столько же, сколько и категорий для сравнения.

Можно выделить четыре основных типа людей, исходя из основных моделей отношения к личному выбору:

1) идеалисты, которые стремятся к оптимизации собственной культуры;

2) конформисты, чья деятельность направлена на угнетение ради личного субъективного блага;

3) антагонисты, стремящиеся привести к упадку собственную культуру;

4) реабилитологи, чей путь направлен на оптимизацию идеалов чужого выбора, от злоупотребления которыми они пострадали.

Таким образом, были выделены четыре пары категорий психологических ценностей, которые нельзя совмещать. При их совмещении ценности каждой категории становятся моделью злоупотребления противоречивых по структуре идеалов чужой категории.

#### **Литература:**

1. Большой психологический словарь [Текст] / под редакцией Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. — Санкт-Петербург: Прайм — ЕВРОЗНАК, 2007. — 672, — С. 6.
2. Кондратьев М. Ю., Ильин В. А. Азбука социального психолога-практика [Текст] / М. Ю. Кондратьев, В. А. Ильин. — М.: ПЕР СЭ, 2007. — 464 с.
4. Психология А-Я: словарь-справочник [Текст] / Перевод с английского К. С. Ткаченко. — МФАИР — ПРЕСС, 1999. — 448 с.
5. Шарбатов Э. А. Значение ценностей межкатегориальной структуры в аксиопсихологии [Текст] / Э. А. Шарбатов // Проблеми сучасної педагогічної освіти, 2013 г. — Серія: педагогіка і психологія. — Випуск 41. — Частина 3. — С. 368-375.
6. Шарбатов Э. А. К вопросу о новых категориях в аксиологии [Текст] / Э. А. Шарбатов // «Дні науки філософського факультету — 2013» матеріали доповідей та виступів, 2013. — С. 209-211.
7. Шарбатов Э. А. Перечень основных ценностей в аксиопсихологии [Текст] / Э. А. Шарбатов // Проблеми сучасної педагогічної освіти, 2013 г. — Серія: педагогіка і психологія. — Випуск 41. — Частина 1. — С. 113-119.
8. Шарбатов Э. А. Перечень психологических ценностей конформистов [Текст] / Э. А. Шарбатов // Проблемы современного педагогического образования, 2014г. — Серія: педагогіка і психологія. — Випуск 45(1). — С. 397-406.
9. Шарбатов Э. А. Ценностная логика Г. Д. Левина [Текст] / Э. А. Шарбатов // Культура народов Причерноморья. — Симферополь, 2013 г. — №246. — С. 165-168.
10. Якимович А. К. «Свой-чужой» в системах культуры [Текст] / А. К. Якимович // Вопросы философии, 2003. — №4. — С. 48-60.

## **КРУГЛЫЙ СТОЛ МАГИСТРАНТОВ «НАЧИНАЮЩИЕ УЧЕНЫЕ»**



## Стилистические особенности и разновидности графического искусства Н. С. Самокиша

*В. А. Бахтызова*

*студентка 1-го курса магистратуры направления подготовки  
«Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»  
ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»*

*В. Г. Шевчук*

*Научный руководитель, кандидат философских наук,  
доцент кафедры декоративного искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»*

**Постановка проблемы.** Современная художественная критика уделяет недостаточное внимание творческой и преподавательской деятельности выдающегося художника, особенно в области графики, которая занимала значительное место в искусстве Н. С. Самокиша. В настоящее время художника знают больше как живописца-баталиста, который в совершенстве владел умением изображать лошадей и военные сюжеты, но Самокиш как график мало известен и в Крыму. В искусствоведческой литературе встречаются поверхностные описания графических работ Н. С. Самокиша, нет обстоятельного анализа разновидностей его графического искусства. Николай Семенович был прекрасным рисовальщиком, даже его живопись имеет графические свойства.

**Анализ литературы.** Библиографической ценностью является труд известного искусствоведа А. И. Полканова «Николай Семенович Самокиш» (1960), в котором представлены биография художника и анализ его творчества в целом [2]. Редкое учебное пособие Н. С. Самокиша «Рисунок пером», находящееся в библиотеке Крымского художественного училища, названного именем художника, представляет научный интерес для анализа его графики [3]. Заслуживает внимания монография Г. С. Аксеновой «Русская книжная культура на рубеже XIX–XX вв.», в которой отдельная глава посвящена анализу книжного творчества Н. С. Самокиша [1].

Все эти вышеназванные труды явились основой для выявления графических особенностей в творчестве Николая Семеновича Самокиша, а также для обоснования книжной графики как произведения искусства.

**Изложение основного материала.** Н. С. Самокиш (1860–1944) был не только живописцем, но и выдающимся графиком. Обращение к некоторым источникам биографии и творческой атмосфере художника позволяет судить о появлении у него интереса к графическому искусству.

Перед поступлением в Академию художеств молодой Самокиш жил с 1877 по 1878 г. у своего дяди в г. Луцке — одном из самых старинных украинских городов. Дядя был преподавателем географии и истории в городском училище и заведовал там библиотекой. Он поручил Самокишу работу в библиотеке, в которой было немало старинных рукописей, украшенных цветными миниатюрами, и сочинений: исторических, философских, по естествознанию, искусству и античной тематике. Эти иллюстрированные труды произвели большое впечатление на будущего художника, в т. ч. гравюра (на меди, дереве), тогда же состоялось его знакомство с жанрами живописи и графики и появилась любовь к книжной графике и гравюре.

В Луцке Самокиш познакомился с молодым художником Рудницким, выпускником Петербургской Академии художеств, благодаря которому Николай стал по-новому воспринимать окружающий мир: «Я начал видеть и чувствовать красоту контура, красок и светотени» [Цит. по: 2, с. 13]. По дороге в Россию Самокиш побывал в Польше, где был восхищен творчеством современных польских художников.

Самокиш вовремя учебы в Академии художеств в Петербурге был потрясен музеем лучших дипломных работ, произведениями русского и западноевропейского искусства в Эрмитаже. Во время учебы в Академии он серьезно увлекся офортом, технике которого он обучался у профессора Л. Е. Дмитриева-Кавказского.

В академические годы Н. С. Самокиш сблизился с украинским художником С. И. Васильковским, ставшим его другом на всю жизнь, а также с Я. Ф. Ционглинским, российским художником польского происхождения. Самокиш был знаком со студентами Академии — будущими выдающимися живописцами — Валентином Серовым и Михаилом Врубелем.

В 1880-х годах Самокиш, еще не окончивший Академию, успешно участвовал в выставках. Его картину «Прогулка» приобретает меценат П. М. Третьяков, ныне она находится в Третьяковской галерее. В газетах того времени стали появляться положительные отзывы о творчестве Самокиша, в которых обратили внимание на его рисунки с натуры, «ловко» набросанные пером. Его жанровые рисунки с лошадьми и охотничьими сценами стали систематически появляться в

журнале «Новь». Николаю Самокишу было 29 лет, когда получил звание академика.

Из огромного графического наследия Самокиша обращает на себя внимание ряд рисунков (456 листов) для оформления книги «23000 миль на яхте “Тамара”» (1890–1891). Исследователи отметили самобытность и композиционное разнообразие этих графических работ: виньетки, заставки, концовки, рисунки на полях, в которых художник проявил «изысканность вкуса и изобретательность». Художественное оформление этого издания является «одним из лучших технически совершенных образцов книжной графики своего времени» [1].

Поражают творческое трудолюбие и неутомимость Н. Самокиша. Следующая его крупнейшая книжно-графическая работа — иллюстрации (173 листов) к изданию четырехтомника известного историка Н. И. Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси» (1892–1911), посвященная памяти императора Александра III. Сюжет о чудесном спасении царя Алексея Михайловича во время охоты на медведя Самокиш нашел отражение в его иллюстрациях, являющихся частью великолепной рукописной книги. В ее композицию также входят разнообразные заставки, миниатюры, инициалы, маргинальные рисунки, обрамляющие рукописный стихотворный текст «Избавитель» Л. Мея. Кроме Н. С. Самокиша в иллюстрировании этого четырехтомника участвовали известные художники, например, Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, братья Васнецовы, И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. А. Серов, Ф. А. Рубо и другие. Но именно на Самокиша было возложено оформление всего издания «Охоты», которое принесло художнику славу анималиста и признание его графического таланта.

В этих иллюстрациях художник великолепно использовал всевозможные выразительные графические и живописные средства (линия, штрих, тон, цвет) и материалы (тушь, перо, акварель), умело используя их синтетические возможности. Сравнительный анализ двух иллюстраций Н. Самокиша из издания «Охоты» — «Великий князь Владимир Всеволодович Мономах на охоте» (илл. 1) и «Явление св. Саввы Сторожевского» (илл. 2) — дает возможность охарактеризовать синтетический характер графического творчества художника. В первой работе им использованы красно-коричневые линии орнаментальных заставок, подсвеченных золотом, черной тушью тонко обрисованы лошадь со всадником, обозначенные кое-где светотенью и штриховкой — темное пятно зверя, контрастирующее со всей плоскостью листа. Для равновесия и «нарядности» Самокиш окрасил сдержанно-голубым цветом большую орнаментальную вставку внизу, в обрамлении листа. Обращает на себя внимание лаконичное исполнение этой филигранной работы с минимальным использованием цвета.

Во второй работе — «Явление св. Саввы Сторожевского» — художник отразил сюжет акварелью, используя многообразие ее цветовой гаммы. Очень интересное композиционное решение листа с текстом, в котором элементы декоративного оформления и действие персонажей соединены: медведя, испуганного царя и спасение его святым. Орнаментальное обрамление вокруг пейзажа со святым обрывается на половине листа, растворяясь в сюжете сидящего на земле царя и медведя, контуры фигур их смягчены и плавно переходят в плоскость листа. Тут также использован контраст, но цветовой: желтый нимб святого на темно-синем фоне притягивает к себе внимание, выделяя таким способом композиционный центр. Рукописный стихотворный текст безупречно вписан в композицию листа красным цветом в древнеславянском духе.

Исследователь русского книжного творчества Г. С. Аксенова, указывая на глубокое знание Н. Самокишем истории русского декоративно-прикладного и ювелирного искусств, комментирует: «Для создания заставок и концовок художник переосмыслил и использовал геометрические и растительные мотивы орнаментов рукописных книг XVI–XVII вв. Строгие геометрические многоцветные орнаменты XVI в. перемежаются с киноварными геометрическими и широколиственными и разнотравными многоцветными орнаментами XVII в. <...> Н. С. Самокиш умело сочетал стилизованные листья и ветки, шишечки, султаны, цветки, указывая и при помощи орнаментов на время и значимость происходящих событий» [1, с. 6].

Из описания оформления последнего четвертого тома «Охоты», отличающегося изяществом исполнения, мы можем судить



Илл. 1. Н. С. Самокиш.  
Великий князь Владимир  
Всеволодович Мономах  
на охоте



Илл. 2. Н. С. Самокиш.  
Явление  
св. Саввы Сторожевского.  
Илл. к стихотворению  
Л. А. Мея «Избавитель»

о декоративном характере книжного творчества Н. Самокиша — это пурпурный переплет с золотым тиснением, решенный художником в стиле «ампир», золоченый обрез, полихромные иллюстрации-вклейки, шелковое ляссе.

Четырехтомник «Охоты» был издан и на французском языке, тут Самокиш изменил только названия томов, используя стилизацию под готический шрифт.

На примере анализа двух вышеназванных графических работ орнаментального характера, столь различных по стилиобразованию, мы можем говорить о неистощимой творческой фантазии Самокиша, который сумел добиться «конструктивной легкости, простоты» и в то же время «монументальности». Это только малая часть его огромного творческого наследия в графической области. Художник также является автором многотысячных книжных и журнальных иллюстраций, в том числе произведений А. С. Пушкина («Полтава»), Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, Марко Вовчка и др. Альбомы по истории Украины (1898–1900) проиллюстрированы Н. Самокишем совместно с С. Васильковским («Из украинской старины», сорок таблиц для альбома «Мотивы украинского орнамента» и др.). Среди других знаменитых работ Николая Самокиша выделяется серия рисунков (456 листов!), выполненных пером, сепией, тушью и акварелью, для издания Г. И. Радде, иллюстрирующих путешествия великих князей в Индию. Художник создавал многочисленные графические произведения по заказу императорского дома. И это только неполный перечень графических трудов мастера. Его учебное пособие «Рисунок пером» переиздавалось несколько раз.

В данной работе мы коснулись только графического творчества Н. Самокиша. Но хотелось бы отметить графичность его живописи. Интересным представляется описание А. Полканова, свидетеля процесса живописной работы художника: «Николай Семенович прежде всего на основании эскиза, обычно акварельного, делал на холсте набросок углем общее расположение фигур. Затем тушью выполнял тщательный, детально отработанный подготовительный рисунок. <...> было жаль видеть, как замечательный рисунок постепенно исчезает под слоем краски» [2, с. 67]. Художник Беседин, ученик Самокиша, назвал его подготовительный рисунок самостоятельным творением искусства [Цит. по: 2, с. 67].

**Вывод.** Эпоха русской культуры XIX–XX вв. ознаменовалась расцветом книжного печатного искусства. Большую роль в его уникальности сыграли выдающиеся русские художники, воплотившие в своих произведениях традиции древнерусского и западноевропейского книжного искусства. Средитех, кто обратился к книжной графике, выделяется творчество Николая Самокиша.

В этот период в России работало несколько издательств (например, И. Н. Кнебеля), выпускавших уникальные книги, изысканно оформленные в древнерусских традициях. Среди них выделяется красочное издание «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси» — многотомный сборник очерков, автором которых был историк Н. И. Кутепов. Оформление этого издания и другие многочисленные графические работы принесли Н. Самокишу славу непревзойденного мастера декоративного искусства в графике.

Книжная графика Н. Самокиша выделяется именно синтетической направленностью — в книге органично взаимодействуют графические и живописные свойства и средства, создающие уникальный образец композиции графического листа. В его декоративном оформлении художник использовал разновидности иллюстративной графики — хромолитография, заставки, виньетки, различные концовки и другие виды, создав целостный ансамбль, удачно сочетавшийся с текстом. Можно согласиться с определением Полканова о синтетическом искусстве мастера: «Как в графике Самокиша имеются элементы живописи во все периоды творчества, так и в его живописи содержатся элементы графики» [2, с. 67].

Мы определили, что огромное влияние на формирование мироощущения и художественной манеры Самокиша-графика оказали следующие факторы: знакомство в Луцкой библиотеке со старинными рукописями и сочинениями, украшенными цветными миниатюрами и гравюрой; традиционная древняя русская культура с ее философским восприятием мира; древнерусское книжное искусство и изучение средневековых орнаментов. Вобрав все это в свое мировосприятие, Н. Самокиш вырабатывает свой неповторимый творческий почерк.

Разносторонняя графическая деятельность российского, украинского и крымского художника Н. С. Самокиша в области книжной графики, изографии и книгописания требует дальнейшего исследования.

#### Литература:

1. Аксенова Г. В. Художник «Царской охоты» Н. С. Самокиш 1860 — 1944 / Г. В. Аксенова // Русская книжная культура на рубеже XIX–XX вв.: монография [Электронный ресурс]. — М.: Прометей, 2011. — С. 4–7. — Режим доступа: <http://profilib.com/chtenie/58425/galina-aksenova-russkaya-knizhnaya-kultura-na-rubezhe-xix-xx-vekov.php> (дата обращения 10.11.12).
2. Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. (К столетию со дня рождения) 1860–1960 [Текст] / А. И. Полканов. — Симферополь: Крымиздат, 1960. — 120 с.
3. Самокиш Н. С. Рисунок пером [Текст] / Н. С. Самокиш. — М.: Академии художеств СССР, 1959. — 24 с.

## Мюзикл как феномен французской современной сцены

*Н. В. Белаиш*

*студентка 1-го курса магистратуры направления подготовки «Режиссура театрализованных праздников и представлений» ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*О. А. Кочнова*

*Научный руководитель, кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

**Феномен и актуальность** французского мюзикла состоит в том, что этот своеобразный жанр достиг во Франции особого расцвета и признания. Возникший на подмостках американского Бродвея, «мюзикл» постепенно внедрился в театральное искусство Парижа. Набирая силы и обороты, этот уникальный и богатый по своим синтетическим особенностям жанр получил своё особое место среди не только изысканной французской публики, но и зрителей всего мира, завоевав признательность не только заядлых театралов, но и профессиональных критиков, деятелей искусств Европы и России. Стремительное развитие жанра «мюзикл» началось во Франции, после появления культового спектакля «Нотр-Дам де Пари», принесшего колоссальный успех своим создателям. Слава о нём разнеслась еще задолго до премьеры, состоявшейся 16 сентября 1998 года в Париже. Благодаря этому проекту оригинальный «французский мюзикл» выделился из пафосного и яркого американского мюзикла. Как известно, предшественниками мюзикла во Франции стали интерлюдии (промежуточные музыкальные пьесы) драматического характера в сочетании со знаменитым варьете и французским балетом, на стилистику этих представлений сильное влияние оказали такие жанры, как водевиль, оперетта, бурлеск, комическая опера. Современные, созданные в Па-

риже музыкальные спектакли, отличаются особой лиричностью, глубиной, душевностью, детально проработанной внутренней стороной роли, хотя по внешним эффектам не уступают классическим американским шоу и в настоящее время с успехом несут свой триумф по всему миру, в том числе и в странах Южного Континента. Французский и русский мюзиклы имеют общие корни и традиции, связанные с тремя жанрами — водевилем, опереттой и музыкальной комедией. И хотя мюзикл во Франции как отдельный театральный жанр долгие годы не признавался по ряду причин, включая коммерческие и национальные, уже к концу девяностых о мюзиклах заговорили как о значительном явлении в жизни Франции.

На сегодняшний день в современном театральном искусстве стал настоящим явлением такой французский мюзикл, как «Моцарт». Спектакль, который только начал гастролировать по Франции, возможно, станет одним из самых популярных постановок этого десятилетия. Критики также высоко оценили одну из относительно молодых французских постановок «Ромео и Джульетта». Многие из них назвали её лучшим французским мюзиклом. Создатель спектакля Жерар Пресгурвик намеренно выпустил концепт-альбом новых песен до его выхода, тем самым повысив интерес к будущему шоу. И с этих пор такая форма рекламы будущей постановки стала использоваться для всех мюзиклов. В итоге новую концепцию трагедии Шекспира (вольный пересказ сюжета с добавлением двух новых персонажей — Поэта и Смерти) признал весь мир. Благодаря огромному успеху, летом 2001 года спектакль пересек океан и был показан в Канаде. Во Франции за 2 года мюзикл посмотрело более миллиона зрителей.

Продолжая разговор о самых знаменитых мюзиклах Франции, нельзя обойти стороной чуть менее известный, но не менее качественный проект под названием «Король-Солнце». Людовик XIV — едва ли не самый популярный монарх в мировой истории. Тонкий политик, щедрый меценат, суровый цензор, любящий отец и неверный муж — этот человек стал своеобразным символом истинно французского. Неудивительно, что для музыкального жизнеописания Людовика Богданного гордые соотечественники выбрали нескромный слоган: «Триумф нации». Премьера мюзикла Le Roi Soleil состоялась 22 сентября 2005 г. в Palais du Sports (Париж). А последний спектакль состоялся 8 июля 2007, после двух успешных сезонов в Париже и двух не менее успешных гастрольных турне по Франции, Бельгии и Швеции. По различным данным, мюзикл в общей сложности посмотрели 1 600 000 человек.

Конечно же, перечисленными спектаклями не ограничиваются творческие достижения французских авторов. На сцене Парижа

огромный успех имели такие замечательные мюзиклы как «Дракула», «Дон Жуан», «Три мушкетера», «Унесенные ветром» и многие другие музыкальные представления, характеризующие современное французское театральное искусство мюзиклов как уникальное и неповторимое по своему характеру явление.

А потому стоит отметить, что Франция подарила миру совершенно новые музыкальные шедевры — тонкие, неповторимые и невероятно красочные французские мюзиклы. Все они являются оригинальными сценическими интерпретациями классических литературных произведений, биографий ярких и наиболее выдающихся исторических личностей. И, естественно, отмечены талантливыми музыкальными композициями, и потому уже заранее обречены на успех. Любимый же во всём мире французский язык — мелодичный и изысканно звучащий — добавляет этим спектаклям особый шарм и сулит заслуженные и неопровержимые долголетие и успех на музыкальном Олимпе.

#### **Литература:**

1. Бурцева А. Н. Истоки мюзикла. Социокультурный анализ / А. Н. Бурцева // Ломоносовские чтения. — 2003. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.socio.msu.ru/library>.
2. Мюзиклы / Мюзикл: искусство, индустрия, увлечение // Мюзиклы, музыкальные спектакли, афиша, информация. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.musicals.ru/index.php>.

## **Тенденции развития современного бально-спортивного танца**

*Д. В. Власов*

*студент 3-го курса магистратуры направления подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма».*

*О. М. Минина*

*Научный руководитель  
Заслуженный работник культуры Украины,  
заведующая кафедрой хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Введение.** Бальный танец имеет длительную историю развития как самостоятельный вид хореографического искусства. Однако, несмотря на это, есть много нераскрытых аспектов в его истории, а также в теории и методике преподавания, которые в недостаточной степени описаны в научных работах современного периода. Ряд аспектов остался практически неисследованным. В особенности это касается бально-спортивного танца. Это наиболее молодое и популярное направление, которое, наряду с различными видами народной, эстрадной и современной хореографии, развиваются очень динамично. Поэтому актуальность данной статьи заключается в исследовании предпосылок становления бально-спортивного танца, его особенностей и последующих этапов развития.

На данном этапе особую актуальность представляет проблема структуры организационно-управленческой основы бально-спортивных танцев во всем мире. Сейчас в структуре спортивных танцевальных организаций отсутствует единый центр контроля, нет общего календаря соревнований, правил и устава. Это объясняется тем, что существует ряд всемирных организаций, каждая из которых проводит чемпионаты, кубки мира, ряд других турниров по своей версии, име-

ет свое представительство, календарь соревнований, правила и устав. Организации, признающие себя спортивными и проводящие спортивные танцевальные соревнования, классифицируются по двум направлениям — «танцевальный спорт» и «спортивные танцы» и проводят танцевальные фестивали, относящие бальный танец как к искусству, так и к спорту.

**Цель исследования** состоит в научном осмыслении аспектов истории спортивного танца.

**Материал и методы исследования:** историко-сравнительный метод. Документы федераций бально-спортивного танца.

**Результаты исследования и их обсуждение.** Спортивный танец является видом танцевального искусства, который активно развивается в настоящее время. По своему происхождению и развитию он, без сомнения, является хореографическим искусством. В то же время, спортивный танец — это результат слияния искусства и спорта. Анализ научных источников показывает, что развития бальных танцев — это история эволюции самого танца, который объединяет в себе старое и новое, это история «в лицах», это жизнеописание людей, которые своим энтузиазмом и талантом сделали мир танца прекрасным. Если бальные танцы трактовать как танцы, которые танцуются на балах, то их история, в таком случае, будет насчитывать несколько сотен лет. Однако, с начала XX века бальные танцы получили другое направление своего развития. Этим термином начали называть группу танцев, которые легли в основу конкурсов по выявлению лучших танцевальных пар — с судейством и соревновательным элементом. Со временем, их осталось всего десять, и они стали основой конкурсной программы. Вначале это были пять танцев так называемой европейской программы — медленный вальс, танго, медленный фокстрот, быстрый фокстрот или квикстеп. Позже к этим танцам присоединили венский вальс. В конце 40-х гг. XX в. добавилась так называемая латиноамериканская программа, с танцами: ча-ча-ча, самба, румба, пасодобль, джайв.

Родиной конкурсных бальных танцев считается Англия. Здесь возникли и первые союзы преподавателей бального танца. Они заложили фундамент для продвижения этого жанра хореографии, сформулировали главные идеи и создали стандарты техники исполнения. В список самых первых организаций входили Британская ассоциация учителей бального танца (1892), Альянс Соединенного королевства (1903) и Имперское общество (1904).

Интерес со стороны общества к бальному танцу как в Англии, так и в других странах возрос, и это привело к проведению первого чемпионата мира, который был проведен в Париже в 1909 году Камилем

де Реналем. В список танцев для исполнения вошли только четыре: Boston, Tur Key Trot, One-step и Tango.

Фокстрот, или как его называют «Король элегантности», родившийся в США, был впервые продемонстрирован в Имперском обществе в Лондоне в 1914 году. Но полной стандартизации он подвергся, вместе с вальсом и танго, в 1921 году. Как раз в этот временной промежуток был сформирован английский стиль исполнения бальных танцев. Благодаря стараниям учителей танца из Англии, он получил широкое распространение по всему миру. В 1920-1930 гг. появились и первые великолепные исполнители бальных танцев. Среди них были Джозефин Брэдли, Филлис Хейлор, Виктор Сильвестер, Алекс Мур, Т. Палмер и Е. Споурт, С. Фармер и А. Роскоу и многие другие. Чемпионаты мира и множество конкурсов, которые проводились в то время в разных странах, дали толчок для учреждения Блэкпульского танцевального фестиваля, который стал легендой в мире бального танца (Блэкпул — это курортный город на северо-западе Англии). Первый фестиваль прошел в 1921 году.

Филипп Рочардсон, входивший в состав судейских бригад первых Блэкпульских фестивалей, в 1929 году выступил с инициативой создать организацию, которая смогла бы объединить ассоциации учителей бальных танцев. Ее назвали Official Board of Ballroom Dance (OBBD). OBBD и общества учителей бальных танцев в других странах участвовали в популяризации и развитии конкурсного танца. В 1935 году создали первую Международную федерацию танцоров-любителей (FIDA).

Организационная структура бальных танцев продолжала развиваться и совершенствоваться, претерпев при этом немало изменений. 22 сентября 1950 года в Эдинбурге учредили международный орган, который объединил профессиональные организации различных стран. В 1956 году любители последовали примеру профессионалов и создали аналогичный международный орган

В начале 1960-х гг. вышла в свет книга «Technique of Latin Dancing» Уолтера Лейэрда, которая привела к качественно новому этапу в эволюции латиноамериканских танцев, что дало возможность сформировать новые видение и методике преподавания этой программы.

Наряду со структурно-организационными процессами в Западной Европе, в нашей стране также создавались профессиональная и любительская организации бальных танцев, что способствовало их выходу на международный уровень и соединение со структурой международных организаций танцевального спорта.

#### **Выводы.**

1. Спортивные танцы становятся популярным и профессиональным видом спорта, имеющим тенденцию к переходу из сферы искусства в

сферу спорта, сохранив при этом свои первоначальные черты. Организационно-управленческая структура бально-спортивных танцев так и не стала централизованной международной организацией и, соответственно, на данный момент нет устава, правил и единого календаря соревнований. Это, с одной стороны, снижает эффективность отбора спортсменов для присвоения разрядов и званий на мировом уровне, а с другой стороны, повышает популяризацию спортивных танцев в мире.

2. В процессе становления и развития спортивных танцев в мире было создано несколько международных организаций, направленных на развитие бально-спортивных танцев, подразделяющихся на любительские и профессиональные организации. С каждым годом возрастает число стран — членов международных организаций.

#### Литература

1. Акуленок С. В. Кто есть кто? [Текст] / С. В. Акуленок; Международный объединенный биографический центр. — М., 2003. — Вып. 5, Т. 2.
2. Бакина С. Ю, Матвеев В. В. Аспекты истории бального танца [Текст] / С. Ю. Бакина, Р. Е. Воронин, В. В. Матвеев. — Санкт-Петербург: Сборник статей. СПбГУП, 2012. — 170 с.
3. Кузовникова Т. Б. Конкурсный европейский бальный танец: учебное пособие [Текст] / Т. Б. Кузовникова; Алтайская государственная академия культуры и искусств. — Барнаул: Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств. — 2012. — 168 с.
4. Попов С. Г., Ковалев С. П., Яшина Е. Р. «Танцуйте и будьте счастливы! Танцуйте и будьте здоровы!»: учебно-практическое пособие [Текст] / С. Г. Попов, С. П. Ковалев, Е. Р. Яшина; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при президенте РФ. — М.: «Альянс Медиа Стратегия». — 2013. — 98 с.
5. Hearn J. A Technique of Advanced Latin-American Figures [Texte]. — Geoffrey & Diana Hearn, 2010. — 171 p.

## Интерпретация литературных произведений А. С. Пушкина на балетной сцене

*В. К. Волкова*

*студентка 3-го курса магистратуры направления подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. М. Минина*

*Научный руководитель,  
Заслуженный работник культуры Украины,  
доцент, заведующая кафедрой хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Краткое введение.** Александр Сергеевич Пушкин — гениальный поэт XIX века. Его творчество — это уникальное явление в русской культуре, которое привлекало деятелей театрального искусства на протяжении многих веков. Как известно, великий поэт и сам был большим поклонником Мельпомены, воспевавшим яркую, шумную суету современной театральной жизни. Его творческое наследие органично взаимосвязано с русской художественной культурой и искусством.

**Цель данной статьи.** Дать сравнительный анализ различных подходов к интерпретации литературных произведений А. С. Пушкина.

**Методы исследования.** Данное исследование базируется на различных научных методах и подходах: анализ советских и зарубежных литературных источников по теме исследования, теоретических (анализ и синтез литературных произведений А. С. Пушкина), культурно-исторического подхода, анализ видеоматериалов.

Представители балетной сцены обратились к творчеству Пушкина еще при жизни поэта. Разумеется, интерпретация поэтического или прозаического текста средствами хореографии требовала особого подхода. Ю. М. Лотман в статье «Семиотика культуры и понятие текста» пишет: «... превращение ритуала в балет сопровождается перево-

дом всех разноструктурных подтекстов на язык танца. Языком танца передаются жесты, действия, слова и крики и самые танцы, которые при этом семиотически «удваиваются». Многоструктурность сохраняется, однако она как бы упакована в моноструктурную оболочку сообщения на языке данного искусства» [5, с. 89]. Сказанное в полной мере можно отнести и к особенностям интерпретации литературного текста средствами хореографии. «Интерпретация произведений Пушкина на балетной сцене — балетная Пушкиниана — беспрецедентна по своему числу в сравнении с интерпретациями произведений иных авторов» [2, с. 38].

Первой сценической интерпретацией произведений Пушкина стал в 1921 году балет «Руслан и Людмила», поставленный хореографом Адамом Глушковским. Музыка к спектаклю написал капельмейстер Московского императорского театра Фридрих Шольц. Как указывает Ю. А. Бахрушин, «это был не только первый большой балет (в пяти действиях) на тему современного русского писателя, основанный на подлинно народном сюжете, но и смелое напоминание обществу о Пушкине через год после ссылки поэта на юг России» [1, с. 143]. Балет был решен как музыкально-хореографическая версия фольклорных представлений русского народа. В нем впервые зазвучали мотивы русской народной песни и пляски. Успех «Руслана и Людмилы» подкрепил «Кавказский пленник», премьера которого состоялась 15 января 1823 года в Большом театре Санкт-Петербурга. Музыка написавший в России итальянец Катерино Кавос, хореографическое решение осуществил выдающийся балетмейстер Шарль Дидло.

Благодаря новаторским балетам Дидло в театре появилась новая прогрессивная публика, в том числе выпускники Царскосельского лицея, включая Александра Сергеевича Пушкина. Поэт писал о Дидло: «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе» [6, с. 213]. Разумеется, под писателем Пушкин подразумевал себя.

«Кавказский пленник» в интерпретации Дидло претерпел значительные изменения. Его действие было перенесено в IX век. Театровед Абрам Гозенпуд давал этому следующему объяснение: «Изображать на сцене современность, к тому же насыщенную взрывчатым материалом (борьба горцев с русскими), было невозможно в балетном театре» [4, с. 185]. Появилась в балете и новая героиня — невеста пленника. Дидло объяснял это тем, что не смог бы «ясно и скоро выразить пантомимой причины, почему Ростислав отказывается от любви черкешенки». Однако самой большой неожиданностью был финал балета, в котором невеста погибала, благословляя пленника на брак с черкешенкой.

Несмотря на явные расхождения с первоисточником, балет имел огромный успех. Через четыре года после премьеры Адам Глушковский перенёс его на московскую сцену.

Многие театральные деятели и хореографы обращались к ярким и самобытным произведениям А. С. Пушкина. Балетная пушкиниана XIX-XX веков стремилась приблизиться к первоначальным замыслам поэта, передать эмоциональный строй его произведений. Так в 1937 году, к 100-летию со дня гибели А. С. Пушкина, труппа «Мордкин Балле» осуществила постановку балета «Золотая рыбка», в основу которой положены «Шесть музыкальных иллюстраций» к «Сказке о рыбаке и рыбке», написанные Н. Н. Черепниным в 1912 году. Помимо поэм и балетов, создавали и маленькие трагедии, например, «Каменный гость».

Творческие искания балетмейстеров в данном направлении продолжались и в XXI веке. Наиболее ярким событием начала XXI столетия стал балет французского балетмейстера Ролана Пети по повести Пушкина «Пиковая дама», решенный средствами современной хореографии и пластики. Трактовка Р. Пети отличалась от произведения автора. Так, например, в версии «Пиковой дамы» Ролана Пети Герман влюблялся в старую графиню, и та отвечала ему взаимностью. Лиза оказывалась второстепенным персонажем. На первый план вышел конфликт молодого человека и старой графини, а также поединок человека и карт.

Нельзя не отметить, что видение каждого хореографа сугубо индивидуально, окрашено личностным восприятием и особенностями натуры, поэтому балетные спектакли могут существенно отличаться не только друг от друга, но и от самого произведения.

Творчество Пушкина — это ключевые парадигмы русской культуры, и поэтому оно может служить основой для изучения характера, связи между литературой, театром и музыкой в классический литературноцентристский период русской культуры. [3, с. 71] Произведения Пушкина на балетной сцене соединили несколько столетий и эпох в одну непрерывную связь культурного развития России и русского театра в целом.

Таким образом, произведения Александра Сергеевича Пушкина оказались прекрасной литературной основой для балетов разных времен, созданных самыми разными художниками. Первые балеты, поставленные по поэмам Пушкина «Руслан и Людмила» и «Кавказский пленник», существенно отличались от первоисточников, но и в таком варианте имели огромный успех у русской публики, почувствовавшей в них мощное национальное начало. Величайшие произведения А. С. Пушкина продолжают вдохновлять балетмейстеров XXI века на новые творческие идеи.



### Литература

1. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М., 1965. 287 с.
2. Ведерникова М. А. «Балетная Пушкиниана» на отечественной сцене // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. №10-1 С. 63-65.
3. Денисенко С. В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. — СПб.: Нестор-История, 2010. — 494 с., ил.
4. Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии // Пушкин: исследования и материалы. Л., 1967. С. 255-277.
5. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха [Текст] / Ю. М. Лотман. Л., 1972. — 387 с.
6. Писарев Д. И. Литературно-критические статьи. Избранные. М., 1940. 480 с.
7. Латышев В. В. Новые надписи из деревни Шурю [Текст] / В. В. Латышев // ИТУАК, 1910. — №44. — С. 1-5.

## Танцевальная культура армян Крыма. Традиции и современность

*Н. В. Евтушок*

*студентка 3-го курса магистратуры направление подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. М. Минина*

*Научный руководитель, зав. кафедры хореографии,  
Заслуженный работник культуры АРК,  
доцент ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Введение.** В Российской Федерации большое внимание уделяется деятельности национально-культурных автономий, направленных на сохранение и развитие культурных традиций и искусства народов России, развитию культуры репрессированных народов Крыма. В Федеральной целевой программе развития региона выделены значительные средства для популяризации и сохранения уникальной культуры и традиционных видов искусств отдельных народов. Танцевальной культуре народов Крыма и, в частности, крымских армян уделяется большое внимание: приглашаются специалисты для оказания методической помощи хореографам, шьются новые национальные костюмы, выделяются залы для репетиции, проводятся фестивали армянского искусства, ведется обмен опытом с танцевальными коллективами из других регионов Российской Федерации.

**Цель.** Познакомить жителей полуострова Крым с особенностями армянского танца.

**Методы исследования:** историко-аналитический, методы изучения и обобщения.

Первые упоминания о проживании армян на Крымском полуострове относятся к эпохе правления понтийского царя Митридата VI Евпатора, который был зятем самого могущественного из царей Армении — Тиграна Великого. Позднее, в начале VIII века, византий-

ским императором Восточной Римской империи с 711 по 713 года становится Вардан Филиппик. Во времена Киевской Руси связи армян с Крымом продолжали укрепляться и развиваться, в частности, экономические, политические и духовно-культурные. Важным фактом в истории Киевской Руси является то, что равноапостольный князь Владимир был женат на византийской княжне Анне из армянской династии византийских императоров.

В XI веке на территорию древней Армении начинается вторжение турок-сельджуков. В ходе завоевания сотни тысяч людей бросились на поиски пристанища и защиты. В этот период увеличился массовый приток армян в Крым. На полуострове армяне-переселенцы расселились преимущественно на юго-востоке полуострова, где основали большое количество национальных поселений, возвели десятки церквей и храмов.

В XIV-XV веках крупнейшим и значимым городом полуострова стала Кафа (современная Феодосия), которая в середине XV века на две трети была населена армянами. Именно поэтому генуэзцы называли юго-восточную часть Крыма Armenia Maritima (Приморская Армения). Армянский народ был дважды депортирован, в 1778 и 1944 годах, но сохранял свою культуру. Армянская община Крыма, уже в статусе региональной национально-культурной автономии, продолжает развивать национальную культуру и создавать новые феномены крымской армянской культуры.

Десятки армянских средневековых церквей и крепостей сохранились до нашего времени и являются живыми свидетельствами богатого архитектурного наследия армян на полуострове. Это монастырь XIV века Сурб Хач (Святой Крест); церковь Сурб Саркис (XI в.) г. Феодосия; на Керченском полуострове находится Арарат — «младший брат» знаменитой вершины — символа армянского народа и церковь св. Архангелов; храм св. Рипсима в г. Ялта; храм Сурб Никогаес в Евпатории; Часовня Сурб Акоп в Симферополе и т. д.

История армян Крыма — это многовековая летопись созидания и верности своей культуре, традициям и Церкви. Несмотря на строгость христианских религиозных канонов, Армянская Апостольская Церковь не препятствовала развитию национальных видов искусств, а некоторые из них, например, миниатюра, каллиграфия древних рукописей, резьба по камню и дереву, изготовление керамических изделий развивались непосредственно в армянских монастырях полуострова.

Армянский народ за многовековую историю своего существования создал самобытную и интереснейшую хореографическую культуру, которая включает в себя множество различных танцевальных форм и видов, которые сложились в далекую пору первобытнообщинно-

го строя, развивались и видоизменялись, опираясь на танцевальный фольклор западной Армении. Основные формы и движения в более чистом виде сохранились у нынешних донских армян — выходцев из Крыма. Армянские народные танцы делятся на:

- *коллективные танцы* — с неограниченным количеством участников. Самыми важными в построении танца являются стоящие впереди и конце полукруга или линии. Первый — «пара глух», что означает глава пляшущих, предводитель, а последний — «пари поч» — «хвост» пляшущего ряда, замыкающий;

- *групповые танцы* — количество 6-8 человек, популярны пляски-состязания, где участники делятся на две партии;

- *дуэтные танцы* — участвуют мужчина и женщина или лица одного пола;

- *сольные танцы* — могут исполняться как женщинами, так и мужчинами, но чаще всего они — женские.

По жанрам танцы делятся на *дорожные, военные, пантомимные, свадебные и трудовые*. По составу *смешанные, мужские, женские и детские*. Наиболее характерная черта армянского танца — деление участников по полу и возрасту. Детям запрещалось танцевать со взрослыми. Им изредка разрешалось участвовать в более легких коллективных плясках.

Большая часть танцевального фольклора связана с верованиями и обрядами, подражанием повадкам животных, птиц и деревьям. Важную роль в армянских танцах играет направление движения танца. Основным считается движение вправо. Это связано с актом положительной, «доброй» магии. Направление влево упоминается как «возвращение назад».

Изучение танцевального фольклора армянского народа началось довольно поздно. Лишь с середины XIX в. начали собирать, систематизировать и издавать этнографические и исследования и материалы. В них упоминаются названия некоторых танцев, их история возникновения с характеристикой формы и содержания, даже указывались временной период и место их исполнения. В 1923 году в Тифлисе была организована студия ритма и пластики, которой руководила Србуи Лисициан. Отсюда началось подлинное изучение армянских фольклорных танцев, которые в процессе сценически обрабатывались, например, танцы «Шалахо», «Наз пар» и др.

Армянские народные танцы обычно исполняются под инструментальное и вокальное сопровождение. Самыми распространенными инструментами являются: зурна и дгол, бубен (даф), паркапзук (волынка), кямани и, конечно же, дудук. Наиболее характерными размерами армянских танцев являются 6/8, 3/8, 2/4, 6/4, с полной синхронностью

(ритмическое совпадение) музыкальной фразы и танцевальной. Мелодии обычно не развернуты. Могут состоять из одной фразы или предложения или двух-трех частей.

Многовековое соседство на крымском полуострове древних народов: скифов, греков, а начиная с раннего средневековья — армян, крымских татар, в более поздний период — немцев, болгар и других народов стало почвой для взаимопроникновения культур и взаимообогащения традициями соседних народов. Это явление распространялось и на танцевальное искусство. И в современности можно наблюдать много движений и элементов, которые являются общими для народов, проживающих в Крыму. Например, великим армянским композитором А. Спендиаровым была записана на ноты и обработана музыка танца «Хайтарма». И последующие все его вариации имеют в основе именно эту обработку. Донские армяне, выходцы из Крыма, также исполняют танец «Хайтарма», даже придают ему значение *haytarma* — «армянин» или «армянский». Танец «Кочари» в различных интерпретациях, но практически с аналогичными движениями, исполняют потомки понтийских греков и армян, живущих на крымском полуострове. И таких примеров множество. О взаимопроникновении в танцевальном искусстве свидетельствуют также многие общие элементы национальных танцевальных костюмов крымских татар и армян.

Современный этап развития танцевального искусства народов Крыма и армян, в частности, связано, как было сказано выше, с развитием информационных технологий и коммуникаций. Армяне, ныне живущие в Крыму, имеют возможность с помощью телевидения и интернета наблюдать современные тенденции развития армянского танца. В Армении и во всех армянских диаспорах мира ведется колоссальная работа по восстановлению фольклорных танцевальных традиций разных регионов исторической Армении, из забвения появляются новые жемчужины армянского танца, которые исполняются профессиональными коллективами.

На данный момент в Крыму существует большая армянская диаспора, которая сохраняет и поддерживает национальное искусство. Изучение, развитие и популяризация армянского танца аккумулируется на базе образцового коллектива Республики Крым танцевального ансамбля армянской национально-культурной автономии «Арагат». Ансамбль играет большую роль в сохранении и развитии армянской культуры на полуострове. Это показывают такие значимые мероприятия, как фестивали армянского искусства («Сурб Хач» и «Приморская Армения»), гала-концерты ко Дням армянской культуры в Крыму, траурные мероприятия памяти жертв геноцида армян в османской им-

перии и многое другое. Для повышения профессиональных навыков хореографов и участников ансамбля проводятся мастер-классы, приглашаются профессиональные педагоги, один из них, — художественный руководитель ансамбля «Берд», заведующий кафедрой народного танца Ереванского Государственного педагогического университета, профессор Карен Геворкян.

**Выводы.** Армянский народ на протяжении веков создал самобытное, оригинальное танцевальное искусство и делает все возможное для его дальнейшего развития.

Привлечение детей и юношества к армянской культуре и искусству — главная задача сохранения национальных традиций, обрядов и искусства крымских армян.

Продолжается обмен опытом армян и других народов Крыма, что позволяет жителям полуострова сосуществовать в согласии и гармонии, не теряя при этом самобытности и культурной идентичности.

Дальнейшее развитие искусства танца, выявление того ценного, что вкладывает каждый народ в этой области в мировую культуру и, в частности, культуру народов Крыма, возможно при тщательном изучении народного танцевального творчества.

#### Литература:

1. Домбровский О. И., Сидоренко В. А. Солхат и Сурб-Хач [Текст] / О. И. Домбровский, В. А. Сидоренко. — Симферополь, 1978. — 128 с., ил. — (Археологические памятники Крыма).
2. Малышева Н. В., Волощук Н. Н. Крым. Соцветие национальных культур. Традиции, обычаи, праздники, обряды [Текст] / Н. В. Малышева, Н. Н. Волощук. — Симферополь: Бизнес-информ, 2003.
3. Финогеев Б. Л., Неклюдов Е. В. Расселение и трудоустройство немцев, греков, армян, болгар в Крыму: Прошлое и настоящее [Текст] / Б. Л. Финогеев, Е. В. Неклюдов. — Симферополь, 1997. — 80 с.
4. Лисициан С. С. Армянские старинные пляски [Текст] / Србуи Степановна Лисициан. — Изд-во: АН АрмССР, 1983, — 245 с.
5. Петросян Э. Х., Хачатрян Ж. К. Армянский народный танец [Текст] / Э. Х. Петросян, Ж. К. Хачатрян // «Самодейт. театр. Репертуар и методика»; № 24. См. № 114, 121. — М.: Искусство, 1980. — 135 с.

## Музыка, как средство гармонизации личности ребенка в детском хореографическом коллективе

*О. В. Еленек*

*студентка 3-го курса магистратуры направления подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. Л. Кабачек*

*Научный руководитель, кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Композитор заключает в мелодии смысл, имеющий определённый тон, темп и ритм. Мелодия может передавать настроение, характер героя, она способна воплощать эмоции и мысли, нести в себе задуманный образ. Именно музыка является основой для хореографического действия. Музыка не должна быть просто ритмичным сопровождением танца. Это может превратить хореографию из искусства в спорт, в простое механическое исполнение движений. Она несет в себе образность, которую можно раскрывать с помощью искусства хореографии. Музыка влияет на развитие личности ребенка, его настроение, творческую активность, умственную деятельность.

Музыкальный материал, подобранный для детской хореографической постановки должен обогащать и развивать духовный мир детей. На занятиях танцами музыка способствует развитию способностей и более полно раскрывает образы в танцевальных композициях. Хореография широко распространена в учреждениях дополнительного образования и на практике показала себя как перспективная форма эстетического и нравственного воспитания детей и подростков. Эти два вида искусства всегда привлекали к себе внимание детей. Занятия танцами развивают образное мышление и фантазию, дают гармоничное пластическое развитие, обладает огромными возможностями

для полноценного духовного развития внутреннего мира и творческой одаренности.

Необходимо также помнить об особенностях физиологического и эмоционального состояния детей разного возраста. Дети разных возрастных групп интересуются разной музыкой. Не важно к какому музыкальному направлению она относится, необходимо, чтобы она содержала в себе нравственные понятия. От качества выбранной мелодии зависят развитие музыкального вкуса и понятие о красоте музыки, она должна развивать образное мышление и расширять кругозор, формировать моральный облик.

В танце на сцене исполнители должны прочувствовать и передать эмоции зрителю. Танец — это вид искусства, в котором осуществляется всестороннее воздействие, как на исполнителя, так и на зрителя. Музыка и слова уже создают образы внутри сознания. К этому добавляется и внешнее воздействие: музыка, освещение, украшение зала, костюм, движения, рисунок танца, темп и другие факторы. Поэтому танец часто является элементом праздника, важных событий в жизни людей. Зритель в зале считается полноправным участником действия. Так танец и музыка воспитывают и формируют культуру поведения всех: тех, кто исполняет танцевально-музыкальное действие, и тех, кто является зрителем и оценивает постановку.

Репертуар танцев в детском хореографическом коллективе — важный фактор формирования образов, нравственного развития и воспитания детей. Музыка, которая лежит в основе каждого танцевального номера, влияет на подсознание ребенка и развивает его эстетический вкус. В различных детских хореографических коллективах складываются свои традиции. Увлекательное содержание танца с профессионально правильно подобранной мелодией помогает хореографу увлечь детей в постановку и добиться четкого исполнения. Танец может содержать в себе некоторый сюжет, в который детям легко поверить и легко исполнить задумку с помощью простых танцевальных движений. Важно научить детей двигаться непосредственно и выразительно; в процессе занятий их движения становятся более пластичными, естественными. Развивается чувство ритма, музыкальная память. С помощью музыки воспитываются такие чувства, как чуткость, взаимопонимание и любовь к Родине.

### Литература:

1. Бекина С. И. Музыка и движение [Текст] / С. И. Бекина. — М., 1983.
2. Нилов В. Н. Опыт работы музыкально-хореографических классов по художественно-эстетическому воспитанию учащихся на базе 42-ой общеобразовательной СШ [Текст] / В. Н. Нилов. — Рига, 1994. — 9 с.
3. Шкурко, Т. А. Танец как средство диагностики и коррекции отношений в группе [Текст] / Т. А. Шкурко // Психологический вестник. Выпуск №1, часть 1., Ростов-на-Дону., 1996. — С. 327-348.

# Структура, организация и методика обучающего эксперимента у слабослышащих детей младшего школьного возраста в условиях дополнительного образования

*В. Н. Жмакина*

*студентка 2-го курса магистратуры направления подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. Б. Элькан*

*Научный руководитель кандидат культурологии,  
и. о. проректора по научной и творческой работе  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Актуальность** избранной темы связана с проблемой отсутствия программ для работы со слабослышащими детьми средствами современной хореографии в условиях дополнительного образования, для социализации, адаптации и реабилитации детей-инвалидов или детей с ограниченными возможностями на современном этапе.

Обучающий эксперимент разработан на основе научно-методических положений системы образовательно-коррекционной работы в специальных (коррекционных) образовательных школах-интернатах II вида, интегрированного обучения детей с нарушениями, основных принципов музыкального воспитания нормально развивающихся детей младшего школьного возраста, современных подходов к использованию средств музыкального искусства в специальной педагогике. Экспериментальное обучение направлено на повышение эффективности развития музыкально-ритмических движений у слабослышащих детей младшего школьного возраста.

Содержание и методика обучающего эксперимента разрабатывались с помощью комплексной реализации следующих педагогиче-

ских условий: учет в содержании, организации и методике обучения результатов многоаспектного динамического изучения особенностей восприятия детьми музыки в аудиозаписи (с помощью индивидуальных слуховых аппаратов), двигательной сферы, возможностей выполнения под музыку заданных движений и их композиций, музыкально-пластической импровизации (при поступлении в школу и в конце каждого учебного года); расширение содержания обучения музыкально-ритмическим движениям за счет включения специальной работы по развитию восприятия музыки в аудиозаписи (с помощью индивидуальных слуховых аппаратов), работы по формированию музыкально-пластической импровизации; широкое использование методических приемов, связанных с самостоятельным творческим воплощением детьми художественного образа при разучивании отдельных движений (основных, гимнастических, танцевальных) и их композиций; введение специальных внеурочных занятий, в том числе совместных со слышащими детьми, разработанных на основе содержательно-методической преемственности с музыкально-ритмическими занятиями при реализации дифференцированного подхода, учитывающего неоднородность контингента воспитанников по уровню развития движений под музыку.

Всё выше сказанное позволяет сформулировать задачу исследования: какую программу обучающего эксперимента можно эффективно использовать в обучении детей с нарушениями слуха? Решение ее и является **целью исследования**.

**Объект исследования** — современная хореография как танцевально-двигательная терапия для слабослышащих детей.

**Предмет исследования** — программа обучающего эксперимента для слабослышащих детей.

Для проведения обучающего эксперимента мы предлагаем использовать четыре направления работы: обучение восприятию музыки (в аудиозаписи); обучение выполнению под музыку отдельных движений, включая основные позиции рук и ног, построений и перестроений; обучение исполнению танцевальных композиций и музыкально-пластических этюдов; поэтапное обучение музыкально-пластической импровизации.

В соответствии с первым направлением осуществим задачу целенаправленного развития у учащихся восприятия музыки (в аудиозаписи): дети будут учиться определять на слух (с помощью индивидуальных слуховых аппаратов) характер музыки (веселый, грустный, спокойный и др.), ее жанр (марш, танец, вальс), средства музыкальной выразительности, узнавать неоднократно прослушанные произведения. Экспериментальная работа по второму направлению, связан-

ному с обучением отдельным музыкально-ритмическим движениям, построениям и перестроениям, направлена на развитие у учащихся двигательной сферы, овладение ими правильным, выразительным и ритмичным выполнением основных, гимнастических и танцевальных движений под музыку. Содержание обучения по третьему направлению включало работу над танцевальными композициями (разучивание современных танцев) и музыкально-пластическими этюдами, способствующими овладению выразительными движениями, подготовке к музыкально-пластической импровизации. Четвертое направление экспериментальной работы — это поэтапное обучение музыкально-пластической импровизации сначала при определении музыкально-художественного образа с помощью учителя и его пластическом воплощении под музыку в композиции, самостоятельно составленной с использованием заданных движений (первый этап), затем при определении музыкально— художественного образа с помощью учителя и его пластическом воплощении под музыку в композиции самостоятельно составленной из оригинальных и ранее отработанных детьми движений (второй, этап); на третьем этапе — при самостоятельном определении музыкально-художественного образа и самостоятельной передаче его под музыку в оригинальной пластической композиции.

На занятиях широко использовались оригинальные и модифицированные художественно обработанные музыкально-пластические этюды, содержанием которых являются один или несколько элементов движения, воплощенных в определенном художественно-смысловом, музыкально— двигательном образе (например, при выполнении дыхательных упражнений движения под музыку связываются с перевоплощением в бабочек, птиц, цветы, а подскоков — с движениями лягушки и др.), психогимнастические упражнения, способствующие развитию понимания и передачи различных эмоциональных состояний на основе восприятия и воспроизведения невербальных стимулов, коррекции познавательной и эмоционально-волевой сферы ребенка, нормализации его мышечного тонуса, а также упражнения и игры оздоравливающей гимнастики, направленной на укрепление костно-мышечного аппарата, развитие дыхательной системы, улучшение осанки, походки.

Коллектив современного танца “Joyce” работает в рамках дополнительного образования (во внеурочное время). В соответствии с учебным планом, музыкально-ритмические занятия проводятся два раза в неделю. Работа над развитием движений под музыку занимает не более 10 минут, что соответствует современным требованиям к организации и проведению музыкально-ритмических занятий. Занятия длятся 40 минут.

Педагогический эксперимент на музыкально-ритмических занятиях проводится с использованием специально разработанной программы. В экспериментальную программу музыкально-ритмических занятий для 1-3 классов, по сравнению с действующей программой, внесены следующие изменения и дополнения:

1. При разработке программ для первого класса (раздел «Музыкально-ритмические движения») учитывалась необходимость формирования у всех детей базовых умений и навыков при выполнении движений под музыку.

2. Уточнено и дополнено содержание работы над отдельными движениями (основными, танцевальными и гимнастическими), построениями и перестроениями, освоением основных позиций рук и ног.

3. Включены разделы обучения, связанные с исполнением музыкально-пластических и пантомимических этюдов, работой над музыкально-пластической импровизацией, способствующие более полноценному и творческому музыкально-пластическому развитию слабослышащих учащихся.

В обучающем эксперименте использовались следующие методические приемы работы:

- выразительный показ движений учителем: педагог демонстрировал образец движения, передавая с помощью пластики выразительные средства музыкального произведения;

- одновременное исполнение движений под музыку учителем и детьми при отработке эмоционального, правильного, ритмичного и выразительного выполнения задания с обязательным последующим самостоятельным выполнением учениками данных движений;

- показ движений учеником или несколькими учениками, которые наиболее выразительно и правильно выполняют задание; такой прием способствует развитию у учащихся самооценки и оценки выполнения движений товарищами, развитию уверенности в своих возможностях (особенно у детей, которые демонстрировали движения), стремления достичь высокого уровня выполнения упражнений;

- широкое использование музыкально-пластической импровизации, при поэтапном усложнении работы, связанной с самостоятельной творческой, деятельностью учащихся;

- краткие словесные пояснения учителя, учитывающие особенности речевого развития учащихся; педагог разъяснял особенности движений, технику их выполнения, последовательность движений; в словесных пояснениях обращалось внимание на взаимосвязь движений и музыки;

- беседа с учащимися о танце, его истории, исполнителях и др.;

- использование компьютерных презентаций, включающих рисунки, схемы и др. с соответствующими подписями и словесными пояс-

нениями к ним, что способствовало более успешному запоминанию детьми последовательности выполнения движений, построений и перестроений в ходе выполнения музыкально-пластических этюдов и танцевальных композиций;

- просмотр учениками выступлений артистов, других учащихся с последующим обсуждением с учителем и оценкой;
- просмотр учащимися видеозаписей их собственного исполнения с последующим его обсуждением с учителем и самооценкой.

Время, отводимое в «Коллективе современного танца “Юусе”» на каждую часть занятия, распределялось с учетом общей продолжительности работы над музыкально-ритмическими движениями: вводная часть занимала 5 минут, основная часть, работа над движениями — 30 минут, заключительная — 5 минут.

Подчеркнем, что на музыкально-ритмических занятиях в связи с ограниченным временем, отведенном на работу над движениями под музыку, в основной части проводилось выборочное разучивание отдельных упражнений или одного из видов этюдов, фрагмента композиции, ее целостного исполнения, обучение музыкально-пластической импровизации.

#### Литература:

1. Артпедагогика и арттерапия в специальном образовании / Е. А. Медведева, И. Ю. Левченко, Л. Н. Комисарова, Т. А. Добровольская. — М.: Академия, 2001. — 248 с.
2. Декер Фойгт Г. Г. Введение в музыкотерапию / Пер. с нем. — СПб.: Питер, 2003. — 208 с.
3. Копытин А. И., Свистовская Е. Е. Арттерапия детей и подростков / А. И. Копытин, Е. Е. Свистовская — М.: КогитоЦентр, 2007. — 197 с.

## Значение рисунка танца при создании художественного образа в хореографии

*Е. С. Илларионова*

*студентка 3-го курса магистратуры направления подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма».*

*Н. Л. Кабачек*

*Научный руководитель, кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Введение.** На сегодняшний день, в нашем нынешнем обществе, искусство танца определило специфически широкую концепцию приёмов и средств, собственный яркий эстетический стиль, жесты, определило его необычайную связь с музыкой. С помощью всего вышеперечисленного и создается хореографический образ. Его особенность состоит в том, что в нём содержатся обобщённый характер и вид, он выявляет душевное положение и нравственный духовный мир человека. Основой хореографического образа является синтез движений, пантомимы, жестов, дизайна декораций и костюмов, мелодического сопровождения, актерской игры. Персональная роль при формировании хореографического образа отводится рисунку танца. В отсутствие его художественный образ не возможен, он становится неполноценным, незавершённым, художественно и сценически неприемлемым. Рисунок того или иного танца обязан передавать определенный смысл, обязан следовать содержанию хореографического произведения, показывать эмоциональное состояние работы, демонстрировать чувственное положение абсолютно всех героев, которое проявляется в их танцевальных действиях и поступках. Иногда самый простейший рисунок может повлиять на танцевальную композицию

и обогатить ее так, что даже самый утонченный зритель будет прибывать в восторге от увиденного. Именно рисунок танца выделяет на сцене особо важные моменты: музыку, декорации, костюмы, танцевальную лексику, световое оформление сцены. Без рисунка танца не может существовать ни один, даже самый элементарный, танец [5].

Композицию формирует постановщик — автор хореографического произведения. Базой композиции является ряд конкретных танцевальных комбинаций. Основой должен быть определенный музыкальный материал. Огромное влияние на развитие рисунка танца древнейших людей внесла импровизация. Дошедшие до наших дней танцы шаманов — прямое доказательство этому. Прошли века и танцевальное искусство становилось сильнее, точнее, появлялись более разнообразные рисунки. В нынешней литературе трактовка понятия «рисунок танца» весьма мало. Величайший артист и хореограф Ростислав Захаров разъясняет данное представление так: «Рисунок — это передвижение танцующих по сценической площадке и тот фантазируемый отпечаток, который якобы остаётся на полу, отображая допустимые танцевальные фигуры и формы передвижения по сцене» [2, С. 85].

В труде «Балет. Танец. Хореография» Н. А. Александровой он трактуется как «схема смещения в пространстве» [1, С. 235].

Имеется ещё одно понимание термина «рисунок танца» — это передвижение и размещение танцоров на сцене, в таком случае рисунок танца рассматривается равно как композиционный рисунок и композиционный переход.

Композиционный рисунок — это прочное и стабильное, устойчивое расположение исполнителей на сцене, а композиционный переход — это логическое перестроение исполнителей, в результате которого появляются новые композиционные рисунки.

И самое важное, танцевальный текст и рисунок танца неразделимо связаны. Из этого следует то, что при анализе рисунка танца необходимо помнить про хореографический текст. От того, какая задача стоит перед балетмейстером, и будут строиться симметричные или ассиметричные рисунки. Все перестроения оказывают на зрителя определенное психологически эмоциональное влияние. Миссия балетмейстера — сделать рисунок так, чтобы он максимально точно и четко передал тот характер, ту мысль и настроение, которые задуманы. Танец и рисунок танца развивается вместе с музыкой — то убыстряется, то замедляется, то усиливается, то затихает. В музыке одна фраза плавно перетекает в другую. Так должно быть и в танце — один рисунок переливаться в другой.

Для создания хореографического образа необходимо описать характер или действие, сотворить идею, где основой будет выражение

чувств. Танец, утративший образность, — есть бессмысленные сочетания движений, чистая, голая техника. В образном же танце техника одушевляется, помогает раскрыть содержание танцевального текста, становится выразительным средством.

Абсолютно каждое движение — это частичка жизни образа. Балетмейстер находит те движения, которые помогают исполнителю думать в каждую секунду роли, когда он находится на сцене, раскрыть характер через манеру движения, жеста, позы. При выявлении характеров, взаимоотношения, образов и настроения нельзя забывать о единстве пластического и внутреннего содержания. Очень часто бывает, что в старые знакомые движения добавляют утонченный пластический штрих, при этом помогая раскрыть образ более точным. А возможности пластики бесконечны. Создание танцевального текста хореографом предполагает, что для каждого отдельного действующего лица он будет определенным, помогающим буквально выявить образ и донести эту идею до зрителя. Каждому герою нужно находить те индивидуальное настроение, оттенки, штрихи, позы, которые будут соответствовать настроению и характеру персонажа, задаче и сюжету постановки.

Темперамент и характер, свойственный танцу определенного народа, равным образом находит выражение в рисунке танца. Это демонстрируется в плавности и остроте рисунка, свойственному определенному танцу, в динамике движения. Любой народ в течение многих лет и веков выработал свой определенный рисунок под влиянием условий труда, жизни, географического положения. В этих рисунках очень точно передается характер и быт народа, нравы и обычаи.

Постановщик использует, в собственной композиции рисунок танца, который отвечает замыслу его постановки, возможностям артистов, подходит по стилю к декорациям и костюмам, музыкальному сопровождению. В композиции рисунок танца должен развиваться логично, содействовать более красочному раскрытию художественного образа. Логичность перестроения рисунка состоит в том, что взаимосвязь прошлого рисунка с дальнейшим так же значима, как и то, что любой дальнейший рисунок обязан являться формированием прошлого. Как только начинается новая музыкальная фраза, начинается новая танцевальная фраза. В случае, если имеется повторение в музыкальной теме, то тогда балетмейстер обязан её услышать и отобразить или в развитии рисунка, либо в повторе. Еще важно, чтобы рисунок танца соответствовал характеру музыки, к примеру: в лирическом вальсе не должно быть резких и динамичных рисунков, а нужен рисунок мягкий, медленный, плавный, а вот как раз острый ритм мазурки желает видеть рисунки стремительные, с неожиданными из-



менениями в направлении движения, с динамичным продвижением, резкими повторами [3].

Существует несколько классификаций рисунка танца. Вот, например, некоторые из них:

— стандартные: линия, ряд, колонна, шеренга, диагональ, «Воротца», «До-за-до», «Расческа», «Досточка», «Ручеек»;

— круговые — круг, круг в круге, полукруг, «Восьмерка», «Вьюнок», «Корзиночка»;

— комбинированные — «Звездочка», «Снежинка» [2, С. 85-86].

Кроме того, рисунок танца способен обмениваться относительно числа выполнения рисунка в конкретный период танцорами.

Одноплановый рисунок: все, без исключения, танцоры в один и тот же момент исполняют один единственный рисунок, и только его.

Многоплановый рисунок: все танцоры в один и тот же момент исполняют различные рисунки [5].

В бальной хореографии также есть рисунки танца с особым названием — «формейшн». По «формейшн» существуют соревнования, где судьи обращают внимание, прежде всего, на синхронность исполнения, на высший уровень подготовки танцоров, логичные перестроения и переходы музыки. В «формейшн» должны участвовать 8 пар (8 партнеров и 8 дам), композиция длится не более 6 минут, костюмы у танцоров одинаковые.

#### **Выводы**

В этой статье подробно раскрывается тема значимости танцевального рисунка для формирования в хореографии художественного образа.

Прежде всего, рисунок танца зависит от замысла номера и его идеи, внутреннего образа и характера, строения музыкальных фраз, темпа, национальности танца и народа.

Помимо этого, выделяют два таких понятия, как «композиционное перестроение» и «композиционное построение». Под «композиционным перестроением» имеют ввиду закономерно обдуманное передвижение исполнителей, вследствие которого возникает новейший композиционный рисунок. На самом деле «композиционных построений» существует не так уже и много (круги и их комбинации, колонны, диагонали, линии). А вот «композиционные перестроения» — это сфера, в которой каждый хореограф — постановщик способен изобретать и творить безграничное множество вариантов и альтернатив.

#### **Литература**

1. Александрова Н. А. Балет. Танец. Хореография [Текст] / Н. А. Александрова. — 2008.

2. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта [Текст] / Р. В. Захаров. — М.: Искусство, 1983. — С. 235.

3. Климов А. А. Основы русского народного танца [Текст] / А. А. Климов // Учебник для студентов хореографических отделений институтов культуры, балетмейстеров факультетов театра институтов и учащихся хореографических училищ. — М.: Искусство, 1981. — 270 с.

4. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера [Текст] / И. В. Смирнов. — М.: Просвещение, 1986 — 192 с.

5. Библиофонд. Дипломная работа «Значение рисунка танца при создании художественного образа в хореографии» [Электронный ресурс] // Библиофонд — электронная библиотека статей, учебной и художественной литературы. — 2003-2016. — №13. — Режим доступа: <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=607293>.

## Современные тенденции развития хореографического искусства

*Н. В. Красникова*

*студентка 3-го курса магистратуры направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».*

*Г. А. Абрашкевичус*

*Научный руководитель, кандидат культурологии,  
доцент кафедры театрального искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Трансформации быстро меняющегося мира XX века стали переломными для искусства балета, его язык, художественные формы и средства выразительности неизбежно претерпевали изменения. В ходе поисков новизны менялись эстетика танца и стили, структура спектакля, общие траектории развития художественных форм и приемов, приведшие искусство балета к синтезу с другими видами искусства.

Актуальность исследования обусловлена намерением понять современные тенденции развития хореографического искусства, проследить появление новых элементов и качественных изменений в творчестве балетмейстеров.

Предметом исследования выступают процессы возникновения новых выразительных средств в хореографическом искусстве на примере творчества Дж. Ноймайера.

Если обратиться к анализу классического танца, выступающего основой балетного театра, то можно прийти к выводу, что он существенно изменился в XX веке, вобрав в себя достижения и открытия других хореографических систем, направлений танцевального искусства, связанных с творчеством балетмейстеров-новаторов, которые и стали создателями новых средств художественной выразительности. В данном анализе нельзя обойтись без обращения к понятию художе-

ственный образ. Если взять за основу энциклопедическое определение как способа и формы освоения действительности в искусстве, то обязательно следует подчеркнуть уникальность языка хореографии, проявляющуюся в том, что мысли, чувства, переживания человека и образы окружающего мира передаются без помощи речи, только лишь выразительными средствами танца.

Ш. Бате определил это так, «слово нас учит, переубеждает, оно исходит от разума; звук, жест — от сердца». Хореографический образ многогранен, он может строиться не только за счет лексики, но и на основе рисунка танца, ритма, темпа, других композиционных приемов, что позволяет говорить об образном композиционном приеме. Способность танца к чувственному и при этом зримому отражению эмоционального мира человека позволяет приносить в него элементы рождающейся импровизации.

Импровизация в танце — это танец, рождающийся во время исполнения, это мгновенное воплощение музыкального ритма средствами пластики тела, мимики и эмоциональной окраски. Импровизацию можно рассматривать как способ развития творческих способностей, фантазии, воображения, поиска нового, ассоциативного мышления и ритмопластической свободе.

При этом современная импровизация изменила значение категории прекрасного, в художественных произведениях балетмейстеры все чаще стали отходить от классических рамок и канонов. Они активно отстаивают право на то, чтобы их работы рассматривались с позиции правил, которые они сами установили. В результате полная свобода самовыражения приводит к экспериментированию, авангарду — разрушению привычных подходов, норм, традиций хореографии. Современный балетный театр затрагивает некогда «запретные» для него темы насилия, смерти, войны, одиночества, страдания. Создание художественных образов работает с различными категориями: прекрасное и безобразное, возвышенное — низменное, рядом с гармоничным — дисгармоничное. Смешение разных культурных пластов, стилей, жанров, направлений хореографии позволило балетмейстерам пользоваться широким спектром выразительных средств.

Смена идеала открыла возможность для появления новых тем и героев. Действие в балете могло строиться иначе, так, например, от развязки к экспозиции, как в спектакле Дж. Ноймайера «Дама с камелиями». Он много экспериментирует, вводит дуэт-трио в балет «Звуки пустых страниц», «Нижинский», используя практику получившего распространение смешанного, или только мужского, или женского дуэта. В творчестве западного хореографа Дж. Ноймайера — мастера традиционного «литературного» балета, любящего досконально

вникать в фабульные обстоятельства, выводить чувства героев из конкретных ситуаций и быть последовательным в драматургии. Знатоки балетного наследия, но, вместе с тем, и волевой творческий ум в своих решениях «классики». Классический танец проявляет способность трансформировать все, что могло войти в область его интересов, расширить прежние границы. «Он не устает экспериментировать с новыми видами сюжетных балетов, которые трудно выразить вербально, но которые столь очевидны визуально, являя собой смесь индивидуальных настроений, эмоциональных взаимодействий, душевных порывов и желаний героев вне причин возникновения и логики развития этих чувств». Балет тесно взаимодействует с современной хореографией.

Балетмейстеры классического направления осуществляют через другие танцевальные стили поиск возможностей для создания современного классического танца, хореографы авангардных направлений получают возможность работать с ведущими западными труппами и классическими танцовщиками. Не все новации западного балета принимались в России, но были и явные позитивные моменты. Взаимный обмен гастрольными отечественными и зарубежными труппами дал возможность увидеть новое и использовать это в своем развитии. На отечественных сценах появились балеты-симфонии, а балетмейстеры стали уделять внимания выразительности танца, изменилось отношение к танцовщику в балете, способного исполнять сложные партии в различных танцевальных стилях и направлениях, ставшего в большей степени сотворцом балетмейстера.

Разноплановость исполнителей, возможность танцевать в разных направлениях, стилях, танцевальных техниках подтолкнули балетмейстеров к синтезу элементов непохожих друг на друга танцевальных систем. Противоречивый и творческий XX век создал условия для недостижимого ранее синтеза всех компонентов сценического действия в художественном образе балетного спектакля.

### Литература

1. Бате Ш. Изящные искусства, сведенные к единому принципу [Текст] / Ш. Бате // В кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. — М., 1971. — С. 399.
2. Кондратенко Ю. А. К проблеме художественного языка и материала танца [Текст] / Ю. А. Кондратенко // Балет. — 2010. — № 2 [161]. Март-апр. — С. 42–43.
3. Рязанова Ю. Ю. Зарубежный балетный театр в 60-90-х годах XX века: изменения в лексике и структуре спектакля / Ю. Ю. Рязанова // «Балет». № 2 (173). — М., 2012. — С. 42-43.

4. Гиршон А. Импровизация и хореография. Контактная импровизация [Электронный ресурс] / А. Гиршон // Альманах 1. — 1999. Режим доступа: <http://molod.eduhmao.ru/info/1/3854/24674/>.

5. Игнатов В. Мечты Ноймайера о пушкинской Татьяне [Электронный ресурс] / Виктор Игнатов // Балет Дж. Ноймайера. — Гамбург-Германия: Веб-журнал «Европейская Афиша. Париж-Европа», 2014. — Режим доступа: <http://afficha.info/?p=2521>.

## Универсальные учебные действия в системе дополнительного образования на уроках хореографии

*А. В. Краснощёк*

*студентка 3-го курса магистратуры направления подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. Л. Кабачек*

*Научный руководитель кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Деятельность дополнительного образования сегодня направлена на развитие личности ребенка и его самоопределение. Дополнительное образование сегодня рассматривается не просто как «подготовка к жизни» или освоение основ профессии ребенком, а как непрерывный процесс саморазвития, самосовершенствования, увлекательного и радостного потребления интеллектуальных ресурсов. В дополнительном образовании подрастающее поколение учится мечтать, проектировать, планировать, преобразовывать свою жизнь и окружающую действительность, стремясь в своей творческой деятельности к совершенству и гармонии.

Дополнительное образование характеризуется очевидной актуальностью для обучающихся, поскольку связано с реализацией личностных потребностей и жизненных планов. В системе дополнительного образования познавательная активность обучающихся всегда выходит за рамки собственной образовательной среды в сферу самых различных социальных практик. Воспитание и формирование устойчивого интереса детей к занятиям хореографии осуществляется при осуществлении систематических методических разработок с применением обучающихся действий.

Универсальные учебные действия обеспечивают этапы усвоения учебного содержания и формирования психологических способностей обучающегося.

Разрабатывая методику преподавания, хореографы используют педагогический опыт и мастерство ведущих педагогов, балетмейстеров, психологов, хореографов и т. д.

Способ использования различных методов универсальных учебных действий, обладает значительным теоретико-методическим потенциалом для становления хореографических умений у участников детского коллектива, и способствует обновлению форм и методов в содержательных аспектах.

Рассматривая УУД, можно смело отметить тенденции влияния учебных действий на хореографическую деятельность. Специфика хореографического искусства подразумевает развитие чувство ритма, такта, умения слышать и слушать музыкальное сопровождение, синхронизировать с ней движения, развивать мускулатуру тела, формировать скелетный состав, придавая силу и крепость, пластику рук, грацию и выразительность движений. Занятия танцами позволяют формировать красивую осанку, прививать основы этикета и культурной манеры поведения в обществе, закладывают основы актерского мастерства.

Уроки хореографии нацелены на формирование личностных результатов, регулятивных, познавательных и коммуникативных универсальных учебных действий.

УУД имеют свои критерии, принципы построения и применения в практической деятельности. Основные компоненты УУД применяемые в хореографических коллективах состоят в следующих элементах:

1. **Личностные** — эстетическая ориентация, умение создавать сценический образ, умение держать и представлять себя на сцене. Эмоционально — волевая ориентация: оценивание изученного материала, становление связи между теорией и практическим применением.

2. **Познавательные** — выработка эффективных способов изучения элементов классического, народного, эстрадного, современного танца. Анализ и сравнение выученных комбинаций на практике. Умение выделять наиболее лучшие компоненты хореографического мастерства для применения в исполнении.

3. **Регулятивные** — умение контролировать и оценивать свои действия, вносить определенные коррективы в их выполнение, способность принимать и сохранять в памяти учебные цели и задачи.

4. **Коммуникативные** — изучение и применение нового материала на практике, использование полученных знаний в танцевальных постановках и в сценической деятельности. Положительное и самокритичное оценивание себя и действия партнера.

Эти основные компоненты УУД являются ведущими для педагогической деятельности в хореографии.

Формирование УУД реализуется в рамках целостного образовательного процесса в ходе изучения учебных научно — теоретической базы. Выискивая новые пути и формы преподавания, разрабатывая план занятия, хореограф использует универсальные учебные действия.

#### Литература:

1. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка [Текст] / Н. А. Ветлугина. — М.: Просвещение, 1967 г.
2. Лифиц И. В. Ритмика [Текст] / И. В. Лифиц // Учебное пособие. — М.: Академия, 1999.

## К вопросу об использовании малых дворцов Южного берега Крыма

*И. А. Мазурина*

*студентка 1-го курса магистратуры направления подготовки «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».*

*И. Ф. Стельмах*

*Научный руководитель, кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии и библиотечно-информационной деятельности ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

На территории Большой Ялты находится более 500 историко-культурных, архитектурных и исторических объектов. Это широко известны: Ливадийский дворец, летняя резиденция Романовых и место проведения Ялтинской (Крымской) конференции великих держав (США, Великобритания, СССР) 1945 года, Воронцовский дворец в Алушке, Массандровский дворец; исторические места, связанные с жизнью и творчеством А. С. Пушкина, А. Мицкевича, Л. Н. Толстого, Ф. И. Шаляпина, А. И. Куприна и других выдающихся деятелей русской и мировой культуры.

Но мало кто знает о малых дворцах Южного берега Крыма, которые не только являются шедеврами зодчества, но и хранят в своих стенах память о великих людях и былых эпохах: Юсуповский дворец, имение Харакс, Дворец княгини Гагариной, Дюльбер, Дворец эмира Бухарского, Дворец Раевских, Дворец графини Паниной, Дворец «Кичкинэ», Замок «Ласточкино гнездо», Дворец «Суук-Су», Дворец Кузнецова и др.

Малые дворцы располагаются в небольших курортных поселках Южного берега Крыма. Эти места самой природой созданы для у-

диненного отдыха: неприступные скалы, строгие тона вечнозеленых парков, почти скрывающие старинные дворцы и современные госдачи, необыкновенно чистые немногочисленные пляжи.

Сегодня малые дворцы не только мало известны, но и мало доступны, так как располагаются они на территории санаторных комплексов и частных резиденций.

Дворец графини Паниной — архитектурный ансамбль на территории посёлка Гаспра — относительно небольшое двухэтажное сооружение в сравнении с такими архитектурными достопримечательностями Крыма, как Массандровский, Ливадийский или Воронцовский дворцовые комплексы. Но это не делает «Романтическую Александрию» менее величественной. Дворец Паниной, благодаря массивным и высоким башням восьмигранной формы, увенчанным зубчатыми парапетами, и большому количеству арочных стрельчатых окон, напоминает классические готические замки периода раннего средневековья. Сегодня дворец используется как корпус санатория «Ясная Поляна».

Один из самых красивых дворцов Южного берега Крыма — «Дюльбер», в переводе с крымско-татарского «прекрасный», построен по проекту выдающегося архитектора Н. П. Краснова. Дворец на фоне крымских гор напоминает иллюстрацию к восточной сказке «Тысяча и одна ночь». В 1922 году «Дюльбер» был национализирован. Сегодня на территории его парка находятся три санатория — «Дюльбер», «Морской прибор» и дачное отделение «Мисхора».

Дворец эмира Бухарского был построен в начале XX века по проекту ялтинских архитекторов братьев Тарасовых как резиденция эмира Бухары. Известно, что эмир, очень любивший Крым, старался бывать на Южном берегу ежегодно, поэтому купил участок земли в западной части Ялты. Здесь он разбил парк, построил дворец, дом для гостей и хозяйственные пристройки. Свое имение эмир называл «Дилькисо», что в переводе с тюркского означает «обворожительный». Сейчас во Дворце эмира Бухарского располагается административный корпус санатория «Ялта».

Дворец Раевских — «Карасан» был построен другом Пушкина, героем Отечественной войны 1812 года, знаменитым военачальником Николаем Раевским. Дворец сочетает в себе элементы сразу нескольких архитектурных стилей. Южный, или парковый, фасад обращен к морю и украшен деревянной резьбой, на просторный балкон можно подняться по четырем мраморным лестницам. Деревянный балкон с косыми решетками, украшающий западный фасад, напоминает ханский гарем Бахчисарайского дворца. Внутри дворца до наших дней сохранились старинные каминные, лепка на стенах и потолке, резные деревянные панели и лестницы из известняка. В 1920 году имение было

национализировано, а в 1924 году в нём был организован санаторий «Карасан». В здании дворца в настоящее время размещается административный корпус санатория.

Малый дворец в имении Великого князя Георгия Михайловича, внука Николая I, «Харакс» был летней резиденцией великокняжеского семейства, в которой они отдыхали практически каждый год. Князь назвал имение в честь древнеримской крепости, существовавшей в этих местах в I–III веках. Сейчас это территория санатория «Днепр», расположенного в курортном поселке Гаспра.

Дворец княгини Гагариной построен Анастасией Давидовной на мысе Плака в 1907 году по проекту архитектора П. Н. Краснова. Дворец имеет остrokонечную крышу, башенки и узкие окна и похож на рыцарский замок. Над главным входом — родовой герб князей Гагариных с надписью на латинском: «В древности — сила». В настоящее время во дворце размещается административный корпус санатория «Утёс».

Дворец купца Кузнецова, скрытый среди каскадов зелени парка и вековых деревьев, гармонируя с неповторимой южнобережной местностью, привнося в приморский пейзаж колорит русского классицизма, воплотил мечту бывшего владельца имения, который хотел, чтобы в его поместье по-настоящему была заметна только природа. Сегодня дворец стал неприметным корпусом санатория «Форос».

На левом берегу стремительного горного потока находится памятник архитектуры начала XX века — дворец Суук-Су, в переводе с тюркского — «холодная вода». В первые годы XX века в Суук-Су были построены четыре гостиницы и здание казино. Проект и строительство казино осуществил архитектор Николай Краснов. Это была его первая постройка дворцового характера, и ее успех стал причиной того, что именно Краснову было поручено строительство Ливадийского дворца. Сейчас дворец Суук-Су находится на территории лагеря «Артек», в центре прекрасного парка. В нем располагается Музей истории «Артека» и Музей космонавтики имени Ю. А. Гагарина.

Настоящим шедевром Южнобережной архитектуры стал Юсуповский дворец, построенный в XIX веке в Кореизе для князя Феликса Юсупова. Сегодня здание дворца — государственная резиденция, теряющаяся среди разросшихся деревьев парка и многоэтажек, окруживших его с 70-х годов XX века.

Под Мисхором, в зелени можжевельников, скрывается дворец «Кичкин». Построенный по проекту ялтинского городского архитектора Н. Г. Тарасова, дворец соответствует своему названию — «малютка». Миниатюрное сооружение решено в мавританском стиле и увенчано декоративными куполами и башенкой в виде минарета. Дворец «Кичкин» с западной стороны напоминает мечеть, с южной, с моря — па-

русный корабль. Сегодня во дворце расположены музей — «Летняя резиденция князя Романова» и частная гостиница. Вход на территорию старинного дворцового парка свободный, а посещение памятника архитектуры ограничено.

По причине труднодоступности или абсолютной закрытости дворцы малоизвестны и мало посещаемы. К сожалению, многие узнают о них только когда приезжают на лечение в санатории.

Единственным объектом доступным сегодня для посещения стал замок «Ласточкино гнездо». Построенный на отвесной скале Ай-Тодорского мыса и внешне напоминающий рыцарский средневековый замок «Ласточкино гнездо» стал своеобразной эмблемой всего Южного берега Крымского полуострова. Памятник архитектуры и истории также был долгое время недоступен и только в 2011 году получил статус музея «Дворец-замок «Ласточкино гнездо». 17 октября 2015 года Правительство РФ приняло постановление об отнесении Ласточкиного гнезда к объектам культурного наследия федерального значения.

Изменение статуса замка «Ласточкино гнездо» стало событием в истории охраны культурного наследия полуострова. Доступность и известность всего комплекса малых дворцов во многом бы способствовала популяризации не только самих памятников, но и Крыма в целом.

#### Литература:

1. Беренштам Ф. Волшебный край, очей отрада [Текст] / Ф. Беренштам // Зодчий. — 1913. — № 42. — С. 439-440.
2. Брагина Т. А. Васильева Н. В. Путешествие по дворянским имениям Южного берега Крыма [Текст] / Т. А. Брагина, Н. В. Васильева. — Симферополь: Таврия, 2001. — 224 с.
3. Воронцова С. В. Дворцы в парках [Текст] / Путеводитель. — Симферополь: Крым, 1969. — 64 с.
4. Кондаков Н. П. Дворец в имении «Дюльбер» на Южном берегу Крыма [Текст] / Н. П. Кондаков // Искусство и художественная промышленность. — 1899. — № 9-10. — С. 731.
5. Крикун Е. В. Архитектура Южнобережья [Текст] / Е. В. Крикун. — Симферополь: Крым, 1970. — 96 с.
6. Марков Е. Л. Очерки Крыма: Картины крымской жизни, истории и природы / Е. Л. Марков. — Симферополь: Таврия, 1995. — 543 с.

## Использование потенциала современного танцевального искусства в досуге жителей города Керчь

*Т. В. Мамыкина*

*студентка 3-го курса направления подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. Л. Кабачек*

*Научный руководитель, кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Цель исследования.** Кратко охарактеризовать особенности современного танцевального искусства, место современных танцев в досуге жителей г. Керчи.

**Введение.** Танцы — наиболее древний вид искусства. Без танцев жизнь людей была бы неполна. В пластике танцевальных движений закреплена своя эстетика, выражаются чувства, разряжается напряжение. На рубеже XX — XXI вв. танцевальное искусство находится в поиске нового пластического языка, приёмов репрезентации тела, освоения сценического пространства. Занимаясь современным танцем, люди получают личный опыт самовыражения и творчества. В наши дни существует большое число танцевальных направлений, стилей и техник, которые проникают в сценическое искусство, терапию, образование, в досуг людей. Выбор места проведения исследования — г. Керчь — обусловлен тем, что в этом городе только получают развитие тенденции, характерные для досуга жителей России последнего десятилетия. В Керчи в наши дни происходит массовое увлечение танцевальным искусством, развитие разнообразных танцевальных практик, что связано и с изменением отношения керчан к танцам как виду досуга. Выявление мотивации и предпочтений керчан на этом

этапе представляется весьма важным и с научной, и с практической точки зрения.

Анкетирование, проведённое в г. Керчи, выявило интерес к современному танцу, его значительное место в досуге горожан.

**Материалом исследования** стали теоретические работы в области современного танцевального искусства, результаты анкетирования жителей. Акцент сделан на танцевальных стилях и направлениях, которыми, как показало анкетирование, интересуются жители г. Керчь.

**Методы исследования:** анализ литературы, теоретическое сравнение и обобщение, анкетирование, методы количественной и качественной обработки данных.

Проведённое исследование выявило круг современных танцевальных направлений, видов танца, которые горожане считают актуальными для своего физического и личностного развития. Это такие направления как: восточные танцы, современная хореография (а именно Modern Dance, Contemporary dance, импровизация), классическая и балльная («социальные танцы») хореография, а также народный танец. Эти предпочтения не случайны, они отражают ценность для горожан особых характеристик современных танцев.

Современные танцы включают в себя синтез различных танцевальных стилей и техник, способных влиять на состояние человека. В современном танце соблюдается баланс пластичности и силы, принцип использования только необходимых в процессе танца мышц и освобождении групп мышц, не участвующих в танце. Движения нередко спонтанны, возникают под воздействием образов в сознании и подсознании танцора [3].

Так как танцами активно занимаются женщины, популярны танцевальные направления, развивающие пластику движений, гибкость — восточные танцы («танец живота»). Это восточное искусство является не только танцем прекрасного тела, но и загадочной души. Восточные танцы — веками отшлифованная практика работы с телом, направленная на гармонизацию энергетической, психической, эмоциональной сфер, оздоровление, приобретение женской пластики и грации.

Хореографы Modern Dance утверждают: любой человек способен танцевать, а танцем может стать любое движение. Основными принципами танца становится децентрализация (телесная, пространственная). Современному танцу «свойственна новая манера движения, связанная с восприятием тела как инструмента, обладающего собственной музыкой», — замечает И. Курис [2, с. 46]. В танцевальной системе «духовного отца» Modern Dance М. Каннингэма, построенной на «теории случайности», танец независим от музыки, исполнители на сцене равны, танцоры имеют право выбора движений во время выступлений, сценическое пространство децентрализовано [9].

Танцевальное направление «Contemporary dance» рассматривает движение как средство, выражающее внутреннее состояние хореографа и танцовщика. Современный танец отличает «исследовательская направленность» — обогащение знаний о возможностях человеческого тела, развитие философии движения [7]. Contemporary dance в России, где долгое время был наложен запрет на «выражение индивидуальности во всех ее проявлениях (а современный танец — это всегда индивидуальное видение и воплощение)», с момента своего появления здесь (1990-е гг.) был не только новой техникой движения, но и признаком интересной нестандартной личности [3, с. 6]. Профессионалы и любители танцевального искусства считают Contemporary dance «последней территорией свободы» человека [1, с. 142]. Contemporary dance — танец индивидуального выражения, когда танцующий находится в состоянии «здесь и сейчас», что гармонизирует и развивает личность. «Желание сформировать и выразить свою индивидуальность очень ценно для современного танца <...> Contemporary dance — это не техника, а мировоззрение» [1, с. 142].

В «танцевальной импровизации» более интересен творческий процесс, чем конечный результат. Как отмечает А. Е. Гиршон, импровизация — выбор среди возможностей, присутствующих в данный момент, в противовес заученным па, повторению выбранного заранее материала. Импровизация — умение слышать свое тело, партнеров, пространство. В этом процессе важна активность сознания, отзывчивость тела на внешние и внутренние сигналы. Импровизация — возможность быть любым, поскольку танцевальная импровизация вовлекает в процесс танца всю целостность человека [8]. Основой «контактной импровизации» является физический контакт — отправная точка для исследования движений тела и импровизации. Методами контактной импровизации являются: вращение, падение, встречный баланс, передача веса, подъём и т. д. [6]. Разработана система упражнений, способствующих интеграции тела и сознания, направленных на растяжку и укрепление мышц, улучшение гибкости, осанки и чувства равновесия [8].

Ценность классического танца в том, что в нём детально проработана система движений, в результате отбора сохранены элементы, отражающие различные эмоциональные и ментальные состояния человека. Движения классического танца отличает отточенность и эстетическая красота.

Яркой тенденцией танцевального досуга последних лет стала популярность так называемых «социальных танцев» (от англ. social dance), к которым относятся латиноамериканские балльные танцы (особенно сальса), аргентинское танго и др. Занятия социальными танцами —



это, скорее, повод для общения. Они требуют более широкого контакта между людьми, совместных занятий. В социальном танце нет заученной последовательности движений, танцоры могут импровизировать на основе основного шага танца, важны синхронность и слаженность движений [5].

Народная танцевальная культура включает культурные пласты разных эпох. Особенностью народных танцев является опора на традиции, заразительность, яркость воплощения, позитивный настрой. Значительное разнообразие элементов народных танцев позволяет заниматься ими людям разных возрастов.

Культура конца XX — начала XXI в. тяготеет к полистилистике и игре. Как следствие, в одном танце могут объединяться различные техники и стили: «Как правило, заимствуются танцевальные движения классического и народных танцев: техники уличных танцев сочетают с движениями восточных стилей индийского и японского танцев, испанского фламенко, танцев африканских и индейских племен, и др. Также для современного танца характерно использование внетанцевальных движений (бытовая пластика), превращения любого движения в танцевальное», — отмечает Д. А. Садыкова [4, с. 9].

#### **Результаты исследования и их обсуждение.**

Как показало наше исследование, жителям Керчи предлагается разнообразная и интересная досуговая танцевальная программа, которая позволяет учитывать различные вкусы горожан всех возрастов.

Анкетирование, проведённое нами в г. Керчь, было направлено на то, чтобы выявить, какие танцы предпочитают современные горожане, как они используют потенциал современного танцевального искусства в своём досуге.

Всего было опрошено 64 человека. Из них занятия танцами предпочитали 10 человек (15,6%), большинство считали танцы актуальным видом досуга (54 человека, или 84,4%) и хотели бы заниматься танцами (55 человек, или 86,0%). Анкетируемые полагали, что танцы могли бы существенно обогатить их досуг и жизнь: благодаря «новым эмоциям» (35,9% выборки), приведению в «хорошую физическую форму» (32,8%), привнесению «движения, активности» (17,2%), «нового круга знакомых» (7,8%) и «хорошего настроения» (6,3%).

Вопрос № 10 анкеты был направлен на то, чтобы выявить, какие танцевальные стили респонденты предпочли бы осваивать лично (Рис. 1).

Было выявлено следующее: более трети (35,9%) предпочли бы заниматься восточными танцами, более четверти (26,6%) — современными танцами, пятая часть (20,4%) — классическими танцами. Далее шли бальные (12,5%) и народные (4,6%) танцы. То есть интерес

к освоению современных танцев у жителей г. Керчь достаточно большой, его проявляют более четверти опрошенных нами горожан. Как представляется, данный интерес обусловлен полифункциональностью, большими возможностями современного танца для психологического и физического здоровья, личностного совершенствования горожан.

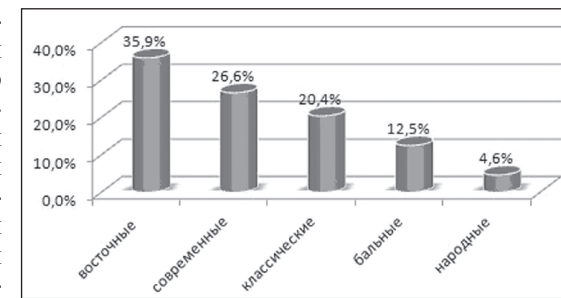


Рис. 1 Виды танцев, которыми предпочли бы заниматься опрошенные

**Выводы.** В городе Керчи нами отмечается следующее положение. С одной стороны, большой интерес к танцам в целом и современному танцу, в частности. С другой стороны, любой вид танцев открыт для каждого, а выбор направления и стиля зависит только от физических возможностей и вкусов человека. В современных танцах нет жёсткой регламентации, танцевальное искусство представлено широким набором разнообразных и равноправных видов танца, позитивных воздействующих на физическое и психологическое состояние людей. Всё это в совокупности характеризует огромный творческий, обучающий, рекреативный потенциал современного танца, занимающего значительное место в досуге керчан.

#### **Литература**

1. Васенина Е. Российский современный танец. Диалоги [Текст] / Е. Васенина. — М.: Emergency Exit, 2005. — 268 с.
2. Курис И. Биоэнергетика йоги и танца [Текст] / И. Курис. — М.: Класс, 2004. — 200 с.
3. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника [Текст] / В. Ю. Никитин. — М.: Айрис-Пресс, 2014. — 414 с.
4. Садыкова Д. А. Танец в пространстве современной культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии [Текст] / Д. А. Садыкова. — СПб., 2014. — 24 с.
5. Толстова Д. А. Социальные латиноамериканские танцы как средство гармонизации коммуникативной сферы личности: автореф. дисс. ... канд. психол. наук [Текст] / Д. А. Толстова. — М., 2014. — 24 с.
6. Чурко Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии [Текст] / Ю. М. Чурко. — 2-е изд. — Минск: Польша, 2009. — 224 с.

7. Глоссарий Академии русского балета им. А. Я. Вагановой [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://vaganova.ru/page.php?id=180&pid=84> (дата обращения: 10.10.2016).

8. Центр интегрального танца «Жить танцуя» [Электронный ресурс] / Сайт А. Гиршона. — Режим доступа: <http://girshon.ru> (дата обращения: 10.10.2016).

9. Новак С. Размышления о танцевальной импровизации [Электронный ресурс] / С. Новак. — Режим доступа: <http://old.girshon.ru/www.dancetrio/-Articles/cintia.htm> (дата обращения 20.09.2016).

## **Роль музыкального воспитания в художественно-эстетическом развитии обучающихся**

*А. А. Махонина*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Вокальное искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма».*

*О. Б. Элькан*

*Научный руководитель, кандидат культурологии,  
и. о. проректора по научной и творческой работе,  
доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет  
культуры, искусств и туризма»*

Одной из важнейших задач современного образования является духовное развитие личности. Гармоничное сочетание умственного и физического развития, нравственной чистоты и эстетического отношения к жизни и искусству — важное условие формирования целостной личности. В рамках общего и дополнительного образования школьников обеспечивается системное эстетическое воспитание подрастающего поколения.

Благодаря своим специфическим средствам искусство выступает тем явлением, в котором находит идеальное выражение потребность человека во всестороннем раскрытии своей индивидуальности. Именно через искусство человек может выразить свои индивидуальные свойства, важнейшее и главнейшее качество которых — определенная степень творческих возможностей, творческого потенциала. Ведь даже в науке, в научно-исследовательской деятельности ученый во имя объективной истины стремится к максимальному обособлению себя как личности от объекта исследования.

Музыкальное искусство является важным средством воспитания, способствует развитию личности, постижению духовных ценностей,

накопленных человечеством, приобщению к мировой художественной культуре. Овладение достижениями мировой культуры происходит в процессе активной музыкальной деятельности ученика, различных способов познания музыкального искусства, а через него — окружающего мира и себя самого, с помощью которых осуществляются обще- и художественно-эстетическое развитие личности.

Задача художественно-эстетического воспитания учащихся в процессе учебной деятельности средствами музыкального искусства:

— формирование эмоционально-ценностных ориентаций в области музыкального искусства (обогащение эмоционально-чувственной сферы, воспитание у учащихся ценностного отношения к действительности и произведений искусства, воспитание способности к художественной самореализации и потребности в художественном самообразовании);

— формирование осмысленного отношения к музыкальному искусству (приобретение учащимися системы знаний и представлений о музыкальном искусстве, его значении в жизни человека и общества, ознакомление с отечественной и мировой музыкальной культурой, умение анализировать ее отдельные элементы, явления, синтезировать понятие, умение выражать свои мысли);

— формирование деятельного отношения к музыке (обогащение опыта практической музыкальной деятельности, формирование специфических художественных умений, навыков общения по вопросам искусства, развитие художественно-творческого потенциала личности).

Все формы и виды музыкальных занятий с учениками направлены на их духовное развитие, на формирование мировоззрения, на воспитание патриотизма и гражданского сознания.

**Выводы.** Целью музыкального образования школьников является личностное развитие ученика и обогащения его эмоционально, эстетического опыта во время восприятия и интерпретации произведений музыкального искусства и музыкально-практической деятельности, а также формирование ценностных ориентаций, потребности в творческой самореализации и духовно-эстетическом самосовершенствовании.

### Литература

1. Артюхова, Е. С. Основные направления в формировании духовно-нравственной личности [Текст] / Е. С. Артюхова // Муниципальное образование: инновации и эксперимент. — 2012. — №3. — С. 26–27.
2. Космовская, М. Л. Реформы образования и музыкальное воспитание [Текст] / М. Л. Космовская // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. — 2014. №2 (30). — С. 135–140.

## Трансформация выразительных средств классического танца в балетном спектакле начала XX века

*О. В. Музыка*

*студентка 3-го курса магистратуры направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. М. Минина*

*Научный руководитель, заведующая кафедры хореографии,  
Заслуженный работник культуры АРК,  
доцент ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Данное исследование посвящено сложному процессу реформирования балета в начале XX века, осуществлявшемуся на фоне радикальных изменений во всех областях культуры и, прежде всего, в эстетике. Актуальность темы исследования во многом связана с обращением к различным явлениям в культуре и искусстве, объединяющим фактором которых стала характерная примета времени — синтез искусств.

Целью настоящего исследования является выявление основных причин трансформации выразительных средств классического танца в рамках балета начала XX века.

**Методы исследования.** Основным методом данного исследования стал метод историко-типологического сравнения. Он позволил не только систематизировать обширнейшую фактологическую информацию, но и выявить родственные явления и процессы, разных видов искусства и культуры в целом.

Теоретическая база исследования представляет собой несколько типов источников, включающих как общеэстетический аспект — художественная культура Серебряного века, так и узко дисциплинарный — история балета, творческий путь М. Фокина и В. Нижинского, анализ отдельных постановок.

Одним из крупнейших завоеваний эпохи становится идея синтеза. Синтетические процессы можно разделить на два направления: обновление языка искусства на основе заимствований выразительных возможностей смежных видов и создание универсальной синтетической формы. Наиболее последовательно данная программа была реализована в рамках деятельности объединения «Мир искусства» и антрепризы Сергея Дягилева. Результатом стало формирование новой эстетики и художественного вкуса, которые вывели русское искусство на мировую художественную арену.

В рамках исследования дягилевской антрепризы, как лаборатории эксперимента и поиска новых выразительных средств балетного спектакля, были выделены несколько периодов, характеризующиеся разными стилевыми чертами. В 1907–1911 годах определяющим был неорусский стиль, представленный постановками М. Фокина. Начиная с 1912 года, антреприза находилась в стилевом поиске, что воплотилось в экспериментах, сначала В. Нижинского, а затем его сестры Брониславы и Л. Мясина. Итогом стал период модернизма, что отразилось в хореографии Дж. Баланчина. В целом, история антрепризы связана с усилением синтетических явлений, проявившихся как в поиске новых форм балета — опера-балет, так и в обновлении языка танца.

Реформа М. Фокина заключалась в подчинении танца музыке и действию. Отличительное качество Фокина-балетмейстера — его крайне широкий творческий диапазон, знание и любовь к живописи и музыке — позволило понимать балетный спектакль как синтетическое действо. Он считал, что музыка дает танцу не только метроритмическую основу, но формирует его характер, а зачастую и рисунок. Как художник он принимает активное участие в формировании динамической палитры композиционного решения сцены, влияя на поиск хореографического решения отдельных сцен и спектакля в целом. Фокин в прямую зависимость ставил выстраивание пластических линий в хореографии от цветового баланса, получаемого в результате перемещения танцоров по сцене.

Таким образом, в новом балете осуществлялся не просто синтез искусств — музыки, танца и живописи, но происходило их взаимопроникновение. Фокин изменил традиционное противопоставление солистов и кордебалета, добиваясь ансамбля всех участников спектакля подобно музыкантам оркестра. «Фокин первый сделал из кордебалета не тот общий и необходимый фон <...> на котором отчетливо выделяется танцевальный рисунок солистов, а равноправного, иногда и доминирующего участника танцевального действия <...> Фокин подчинил отдельных исполнителей ансамблю» [7, с. 222]. Он приблизил

пантомиму к танцу, как краски, рождающие художественный образ, подчинив их единому действию.

Во многом именно благодаря деятельности М. Фокина сформировался феномен русского балета, явления уникального и знакового для культуры начала XX века. Наиболее значимыми постановками М. Фокина в рамках «Русских сезонов» стали: «Жар-птица» и «Петрушка» на музыку И. Стравинского, «Дафнис и Хлоя» на музыку М. Равеля и «Золотой петушок» на музыку Н. А. Римского-Корсакова. Разные по замыслу и жанру, все они знаменовали рождение нового русского балета — балета Михаила Фокина.

Усиление экспериментального начала в деятельности «Русских сезонов» в предвоенные годы (1912–1914) наблюдается прежде всего в обращении к современной музыке, не танцевальной по своему складу и не ориентированной на хореографию. М. Рахманова для обозначения этой тенденции использует два термина: «балетизация» с точки зрения использования в хореографии непредназначенной для балета музыки; и «симфонизация балета», под которой понимается «встраиваемость» танца в симфоническую партитуру на основе визуализации «ритмо-движения». В интервью 1913 года Дягилев пытается определить сущность экспериментов, правда, несколько метафорически: «У меня нет никакого балета, в том смысле как его привыкли понимать в Петербурге. Не знаю, как лучше определить словами то, что мы показываем публике. Задача, во всяком случае, живописная. Я бы сказал: живопись движений. Но и это слово недостаточно точно определяет наши стремления» [8, с. 232]. Нечто похожее мы встречаем в воспоминаниях С. Лифаря о совместной работе с Л. Мясиним: «Подчинение танца музыке все углубляется, — Мясину предстоит довершить это начатое Фокиным подчинение и закабаление танца (недаром на самых первых порах своей балетмейстерской деятельности Мясин провозглашал, что танец есть не что иное, как контрапункт к музыкальному произведению)» [7, с. 341].

Важное значение в балетной реформе начала XX века имели хореографические эксперименты Вацлава Нижинского. Формат роли в спектакле уже не вмещал того, что хотел донести своим искусством танцор. Он замыслил уйти от классического танца, в равной степени, как и от танца Фокина. Нижинского привлекали античные вазы и рельефы, которые должны были стать прототипами новых па и рисунка в танце. Нижинский стоял у истоков рождения абстрактного балета или абстракционизма в балете — уже более не изображая, но выражая определенные эмоциональные состояния и настроения при помощи тела и жеста.

Развивая опыт М. Фокина, Нижинский во главу угла поставил подчинение танца музыке и изобразительному искусству. Это уже не

было их простым соединением, но подлинным взаимопроникновением и взаимообогащением. Результатом этого синтетического процесса стало рождение нового танца, основным элементом которого становился жест с его выразительностью и слитностью с самой жизнью.

Нижинским было создано и поставлено всего четыре балета — «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси (1912 г.), «Весна священная» на музыку И. Стравинского (1913 г.), «Игры» на музыку К. Дебюсси (1913 г.), «Тиль Уленшпигель» на музыку Р. Штрауса (1916 г.). Однако они знаменовали собой принципиально новый подход в хореографии. Впервые партии прорабатывались детально, и требовалось точное исполнение без импровизационного начала. В корне отличалась структура танца, состоящая не из определенных шаблонных элементов и их последовательности (как орнамент, состоящий из раппортов), а представляющая собой свободное «повествование», прочувствованное и переданное жестами, положениями тела и их сменой. Благодаря этому происходила дальнейшая символизация балета, превращение танца в сложную систему знаков, способное раскрывать самые сложные человеческие состояния и чувства.

Нижинский отказывается от номерного строения классического балета, предпочитая более динамический подход, связанный с симфонизацией балета, с его драматизацией. Даже при формальном сохранении деления балета на номера, последние тяготеют скорее к форме эпизодов, т. к. не имеют автономии, не могут существовать без ущерба вне целого. Соответственно, формируется хореографическая композиция сквозного развития, что приближает строение танца к строению музыки, как единого динамического процесса.

При этом, меняются не только внешняя структура танца, но и его язык. Основой танца Нижинский мыслит человеческое тело, различая в нем телесные диспозиции (позы) и жесты. И то, и другое имеет своей целью выразить дух музыки, раскрыть ее содержание, дать эмоционально-пластический эквивалент звучанию. Нижинский виртуозно стилизует в танцевальное движение любой свой зрительно-пластический опыт, будь то живописное произведение, скульптурная форма или спортивная игра. Свой метод хореограф назвал стилизованным жестом, подчеркивая тем самым необыкновенное происхождение всего богатства своих пластических форм. Источником новой пластики становится огромный мир искусства, наряду с переработанным опытом реальной жизни.

Таким образом, основой экспериментов в области хореографии в начале XX века стала идея синтеза: танца и музыки, танца и изобразительного искусства, искусства и повседневной жизни человека.

Именно всеобъемлющий синтетизм культуры стал характерной приметой времени и в России, и за рубежом. М. Фокин и В. Нижинский по-своему претворили эту идею, заложив основы нового танца.

### Литература

1. Бенуа А. Н. Воспоминания о балете [Текст] / А. Н. Бенуа. Мои воспоминания. // Отв. ред. Д. С. Лихачев. — В 2 т. Т. 2. — Серия: Литературные памятники. — М.: Наука, 1980. — 743 с. с ил. — С. 503-550.
2. Бакл Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник [Текст] / Р. Бакл (Пер. с англ. Л. А. Игоревского). — М.: ЗАО Центрполиграф, 2001. — 494 с.
3. Ванслов В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета [Текст] / В. Ванслов. — Л.: Музыка, 1980. — 192 с.
4. Гаевский В. М. Дом Петипа [Текст] / В. М. Гаевский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 432 с.
5. Гаевский В. М. Хореографические портреты [Текст] / В. М. Гаевский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 608 с.
6. Карсавина Т. П. Театральная улица [Текст] / Т. П. Карсавина. — Серия: Театральные мемуары. — Л.: Искусство, 1970. — 247 с.
7. Лифарь С. Дягилев и С. Дягилевым [Текст] / Лифарь. — М.: ВАГРИ-УС, 2005. — 592 с.
8. Зильберштейн И. С., Самков В. А. Сергей Дягилев и русское искусство [Текст] / И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. — В 2 т. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — Т. I. — 496 с., 96 л. ил. — Т. II. — 576 с.
9. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма [Текст] / М. Фокин. — Л. — М.: Искусство, 1962. — 640 с.

## Некоторые аспекты определения категории музеев боевой славы

*П. Д. Нечайкин*

*студент 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Музеология  
и охрана объектов культурного и природного наследия»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*И. Ф. Стельмах*

*Научный руководитель, кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры музеологии  
и библиотечно-информационной деятельности  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Объектом исследования** являются музеи боевой славы Республики Крым, история их развития, основные направления деятельности и роль в изучении и популяризации истории полуострова.

**Предметом исследования** являются основные закономерности, направления, этапы, формы, методы и тенденции деятельности музеев, особенно в области военно-патриотического воспитания.

Музеи боевой славы — типичное для Советского Союза музейное образование, которое начало активно развиваться с 50-х годов XX века и пережило кризис с развалом СССР в 1990-е годы. Музеи боевой славы по-прежнему продолжают решать проблемы, связанные с недостатком материальной базы и квалифицированных специалистов. Но, несмотря на все недостатки, музеи существуют и развиваются, проводят экскурсии, расширяют экспозицию, собирают музейные предметы. Материалы, собранные в музеях, рассказывают об истории населенных пунктов и выдающихся личностей. Музеи боевой славы создаются повсеместно, не только в местах ожесточенных боёв с захватчиками, но и в районах, где не было открытых столкновений.

Географические рамки исследования охватывают территорию Крымского полуострова, находящуюся в административных границах Республики Крым.

**Целью** проведенного исследования является получение информации о деятельности музеев боевой славы на территории Республики Крым, изучение их деятельности, направлений музейного менеджмента, количества посетителей в год, анализ работы музеев в сфере военно-патриотического воспитания, сравнительный анализ реализации патриотического воспитания на базе музеев боевой славы и государственных музеев.

Для достижения поставленных целей были определены соответствующие задачи исследования отдельных музеев боевой славы Республики Крым, изучены основные направления их деятельности, основные направления по военно-патриотическому воспитанию, проведение исследований по истории музеев боевой славы. В рамках поставленных задач был проанализирован уровень научно-теоретической разработки данной проблемы в историографии; осуществлена историческая репрезентация процесса развития музеев боевой славы в Республике Крым; на основе изучения деятельности музеев охарактеризованы численность и динамика развития сети музеев; исследованы особенности развития сети советского и постсоветского периодов; рассмотрен уровень развития музеев на этапах комплектования, экспозиционной, культурно-просветительной и рекреационной работы, а также особенности выполнения музеями своих социальных функций.

**В ходе исследования были использованы следующие методы:**

1. Аналитический метод — анализ расположения музеев боевой славы, их деятельности.
2. Конкретно исторический метод
3. Метод обобщения — обобщение всех полученных фактов для получения конкретной информации.
4. Изучение монографических публикаций и статей.
5. Сравнительный — сравнение музеев боевой славы с музеями других профилей.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые осуществляется статистический анализ сети музеев боевой славы Республики Крым и рассматривается их современное состояние. В работе определены места наибольшей локализации музеев боевой славы, осуществлена попытка сравнения и определения причин количественного соотношения музеев в различных районах и городах. Также рассмотрены основные задачи экспозиционной и фондовой работы, основные формы и направления просветительской деятельности музеев

боевой славы. В работе рассмотрены основные этапы создания и развития музеев.

Общественное сознание является основой государственности. Но на сегодняшний день все более заметна тенденция утраты нашим обществом российского патриотического сознания. Широкое распространение получили индивидуализм, равнодушие, немотивированная агрессия, эгоизм, неуважительное отношение к социальным институтам и государству. Поэтому сегодня повышается роль патриотического воспитания, которое служит нравственной и моральной основой жизнеспособности нашего государства и выступает в качестве одного из основных мобилизующих ресурсов развития общества, активной гражданской позиции личности, ее готовности к служению Отечеству. Патриотические чувства зарождаются из любви к своей «малой родине», своему городу, поселку, своей школе.

Героические события нашей истории, достижения в области экономики, политики, образования, науки отражаются в деятельности музеев. Всего на территории Российской Федерации действует 2731 музей, 27 из которых находятся в Республике Крым, это музеи, находящиеся в ведении Министерства культуры Российской Федерации. С учетом музеев всех форм собственности в республике Крым действует более 300 музеев. Музеи разделяются по степени значимости, профильным группам, по своему назначению.

Среди музеев, созданных и действующих при организациях, учреждениях, предприятиях, учебных заведениях Республики Крым, могут быть выделены музеи исторического профиля, естественносторического, искусствоведческого, технического, а также литературные, мемориальные и комплексные. Музеи исторического профиля составляют 71% всех музеев.

Из группы музеев исторического профиля своим оригинальным подходом выделяются музеи боевой славы, которые представляют в своих экспозициях боевую славу отдельных населенных пунктов, воинских формирований, взводов, частей, рассказывают о боевом пути отдельных персоналий. В состав собраний входят коллекции оружия, военной техники и приборов, форм одежды, знамен, медалей, фото-, кинодокументов, карт, комплексы личных вещей и документов.

Сегодня любой город и крупный населенный пункт России имеют Музей боевой славы. На территории Республики Крым находится 93 музея боевой славы, которые созданы на базе учебных заведений, заводов, воинских частей, муниципальных образований. Но данная категория музеев Крыма практически не изучена.

Музеи боевой славы еще недостаточно оценены как объекты культурного наследия, носители культурных ценностей и нередко под-

вергаются дискриминации со стороны общества и государственных органов. Разносторонняя и полезная деятельность таких музеев мало изучается музейоведами, не осмысливается и не поддерживается СМИ, редко интересует профессиональное музейное сообщество и его институты. В то же время, дополнительные исследования в отношении данной категории музеев позволили бы уточнить и расширить понимание и определение не только термина, но и самой сути этого уникального социального явления.

В нормативно-правовой базе России термин «музеи боевой славы» не используется. В современной литературе по музейоведению термин боевой славы используется для обозначения распространенного типа учреждений, пребывающих под опекой общественных организаций (профсоюзов, партий и т. д.) [1, с. 34]. К музеям боевой славы могут быть отнесены некоторые ведомственные, производственные и т. д.

Определение сущности и специфики понятия музей боевой славы относится к актуальным проблемам музейоведения, которое уточняет систему терминов, углубляет, уточняет и приумножает научное знание, которое вырабатывается в рамках музейведческих исследований и оптимизирует научную коммуникацию. Следует особо обратить внимание на то, что музей боевой славы следует, в первую очередь, воспринимать не как коллекцию, а как институцию. То есть, данная категория учреждений базируется не столько на предметах, сколько на идеях, которые они должны донести до посетителя.

Создание музея боевой славы является одной из важных форм идеологической работы в массах. Созданные в советский период и современные музеи остаются центрами патриотического воспитания на местах. Феномен музея заключается, прежде всего, в его тесной связи с общественной инициативой. Сегодня на смену музеям боевой и трудовой славы пришли музеи истории сел и предприятий, мемориальные и этнографические музеи, музеи прикладного искусства, народного художественного творчества и др.

**Заключение.** Музеи боевой славы — это дань памяти тем, кто погиб, исполнив свой патриотический долг, и тем, кто выжил, но нужны они тем, кто родился после войны, нашим детям. Посетив музей с экспонатами периода Великой Отечественной войны, наглядно ознакомившись с образцами военной техники того периода, посетитель сможет оценить подвиг, совершенный его дедом или прадедом. Неважно, в какой музей боевой славы вы придете, известный или созданный в сельской школе, его значение и эмоциональное воздействие на наши души от этого нисколько не зависит.

### Литература:

1. Выршинков А. Н. Военно-патриотическое воспитание: теория и практика [Текст] / А. Н. Выршинков. — М.: Педагогика, 1990. — С. 34
2. Государственная программа «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2011-2015 годы». — М., 2010.
3. Григорьев Д. В., Степанов П. В. Внеурочная деятельность школьников [Текст] / Д. В. Григорьев, П. В. Степанов. — ФРОС. — М.: Просвещение, 2011.
4. Данилюк А. Я., Кондаков А. М., Тишков В. А. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России (ФГОС) [Текст] / А. Я. Данилюк, А. М. Кондаков, В. А. Тишков. — М.: Просвещение, 2011.
5. Конжиев Н. М. Система военно-патриотического воспитания в общеобразовательной школе [Текст] / Н. М. Конжиев. — М.: Педагогика, 1986
6. Концепция военно-патриотического воспитания молодежи [Текст] // ОБЖ. — 1998. — № 7. — С. 4 — 10.
7. Лутовинов В. И. Патриотическое воспитание молодежи — концепция и реальность [Текст] / В. И. Лутовинов. // Будущие хозяева России. — М.: «Реалисты». — 1996. — № 24. — С. 54— 58.
8. Лутовинов В. И., Радионов Е. Г. О патриотическом воспитании молодежи [Текст] / В. И. Лутовинов, Е. Г. Радионов // Обозреватель. — 1997. — № 3 — 4. — С. 18-23.
9. Лутовинов В. И., Радионов Е. Г. Современная молодежь: основные ценности, позиции ориентиры [Текст] / В. И. Лутовинов., Е. Г. Радионов // Военные знания. — 1997. — № 6. — С. 16-18.
10. Лутовинов В. И. Патриотическое воспитание подрастающего поколения новой России [Текст] / В. И. Лутовинов // Педагогика. — 1997. — № 3. — С. 52-56.

## Способы межъязыковой передачи реалий в художественном тексте

*А. В. Полянин*

*студент 1-го курса магистратуры,  
направления подготовки «Филология» (Социолингвистика)  
Института иностранной филологии Таврической академии  
ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»*

*М. Д. Рыжикова*

*Научный руководитель кандидат филологических наук,  
доцент кафедры теории языка, литературы и социолингвистики  
Института иностранной филологии Таврической академии  
ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»*

Художественный перевод, или перевод художественных и поэтических текстов, весьма отличен от иных разновидностей перевода, и необходимо не только применять старое, заученное однажды и навсегда, а подразумевать речевое творчество. Вследствие этого разным переводчикам удаются прекрасные переводы одной и той же фразы.

Переводчики задействуют интеллектуальную деятельность, чувство прекрасного, которое расширяет кругозор, совершенствует познания не только иностранного, но и родного языка.

Исследователи выделяют такие основные приемы передачи реалий, как транскрипция, транслитерация и калькирование. Рассмотрим наиболее употребительные из них.

Транскрипция связана с точной передачей звучания иноязычного слова, тогда как транслитерация реалии предусматривает передачу букв, составляющих слово в языке-источнике, буквами алфавита языка перевода. Транскрипция и транслитерация являются самыми лаконичными приемами создания определенного экспрессивного потенциала произведения: в контексте слов родного языка транскрибированное слово выделяется как чужое, придает определяемому предмету или явлению коннотацию оригинальности, необыденности.



В переводческой практике, с целью достижения максимальной адекватности перевода, часто применяется комбинация приемов транслитерации и транскрипции, такой способ принято называть практической транскрипцией. Транскрипция переносит читателя в атмосферу чужого языка. Наиболее уместно использование транскрипции при передаче топонимов и антропонимов. Однако, передача с помощью транскрипции семантически значимых имен собственных приводит к потерям. Так, М. Гленни в переводе романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» не транскрибирует, а калькирует топоним «Воробьевы горы» — Sparrow Hills.

Калькирование — особый вид заимствования, при котором структурно-семантические модели языка-источника воспроизводятся поэментно материальными средствами языка-реципиента. Калькирование своеобразно отображает суть перевода как биполярного процесса. Поскольку цель перевода состоит в воссоздании оригинального текста средствами переводящего языка. Такова и суть калькирования. Этот метод предусматривает воссоздание внутренней формы слова, а вместе с нею — структуры образного переноса значений, активизирует словообразовательные средства, дает толчок к созданию семантически содержательных неологизмов.

Различают полное и частичное калькирование. При полном калькировании слова или словосочетания переводятся буквально. Точная калька в лексико-семантическом аспекте полностью совпадает с аналогом в исходном языке. При частичном калькировании выражения частично переводятся, а частично строятся из иноязычного материала или по иноязычному образцу: судомойка — dishwasher-woman. Прием калькирования позволяет перенести в язык перевода реалию с максимально полным сохранением семантики, однако это не всегда гарантирует сохранение национально-культурного колорита.

Кроме указанных основных приемов перевода, при передаче реалий достаточно широко применяются лексико-семантические трансформации (гипо-гиперонимические замены). Часто используется генерализация (гиперонимическая замена, расширение). Этот прием перевода состоит в исключении некоторой информации, при этом теряется культурологическая и лингвострановедческая атрибуция реалий и немного нивелируется их стилистическая роль.

В то же время такие функциональные замены на лексическом уровне имеют определенные положительные черты, а именно: если другие приемы воспроизведения реалий часто чрезмерно актуализируют текст, т. к. вносят в него что-то новое, что привлекает внимание, то гипо-гиперонимические замены относятся к нейтральным методам, например щи — soup.

Достаточно популярным средством передачи реалий является описательный перевод (экспликация) — это лексико-грамматическая трансформация, при которой лексическая единица исходного языка заменяется словосочетанием, эксплицирующим ее значение, т. е. дающим более или менее полное объяснение или определение этого значения на переводящий язык. Наиболее успешно этот способ перевода применяется в тех случаях, где можно обойтись сравнительно кратким объяснением, например, самокрутка — hand-rolled cigarette.

Наиболее полная адекватность перевода реалий достигается с помощью затекстового комментария, например: fortochka — a small hinged pane found at the top of Russian double windows, opened in winter to let in a small amount of fresh air.

Описанные приемы трансляционного переименования реалий не являются абсолютными. Перевод — это творческий, индивидуальный процесс. Каждый автор может с помощью своего таланта, своего мастерства производить другие пути донесения до читателя семантики реалий, которые большинство исследователей относит к сфере непереводаемого. В процессе перевода реалий необходимо учитывать степень неизвестности определяемого объекта, уделять внимание контекстуальному переводу, помнить, что реалия может быть использована как стилистическое средство. Переводя художественный текст, содержащий реалии, необходимо руководствоваться не только фоновыми знаниями, но и учитывать связь реалий с другими словами в тексте, а также с их референтами и понятиями в обоих языках.

Материалом исследования послужили произведения М. А. Булгакова «Собачье сердце», «Мастер и Маргарита» и их перевод на английский язык.

### Литература

1. Баталова, Т. М. Художественное произведение в системе межкультурных коммуникаций [Текст] / Т. М. Баталова // Сборник научных трудов МГПИИЯ. М.: Изд-во МГПИИЯ, 1985. — Вып. 252. — С. 5-11.
2. Сдобников, В. В. Теория перевода [Текст] / В. В. Сдобников, Петрова О. В. — М.: АСТ: Восток — Запад, 2006. — 448 с.
3. Чернов, Г. В. Вопросы перевода русской безэквивалентной лексики на английский язык: Диссертация кандидата филологических наук [Текст] / Г. В. Чернов. — М., 1958. — 225 с.

## Естественно-исторические музеи в контексте популяризации природного наследия полуострова

*В. С. Пономарев*

*студент 2-го курса магистратуры,  
направления подготовки «Музеология  
и охрана объектов культурного и природного наследия»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*И. Ф. Стельмах*

*Научный руководитель, кандидат исторических наук,  
доцент кафедры музеологии  
и библиотечно-информационной деятельности  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Актуальность.** Музей, музейная сеть — это многофункциональная система, которая направлена на сохранение, изучение и последующее воспроизведение исторической памяти человечества, сам музей как социальный институт является ее частью. Музейная сеть Российской Федерации включает не только известные государственные музеи, но и значительное количество республиканских и муниципальных музеев.

Классификация музейной сети предполагает выделение профильных групп, соответствующих специализации музея, типологическое деление музеев по признаку общественного назначения, в соответствии с которым они делятся на научно-исследовательские, научно-просветительские и учебные. В основе классификации также могут лежать административно-территориальный признак и юридическая принадлежность.

Среди профильных групп особый интерес представляют естественно-исторические музеи, основной целью которых является популяризация и сохранение природного наследия. На данный момент в Крыму функционирует 11 музеев естественно-исторического направления.

Естественно-научные музеи делятся на палеонтологические, антропологические, биологические (широкого профиля), ботанические, зоологические, минералогические, геологические, географические и прочие.

Рассмотрим сеть естественно-исторических музеев Крыма по профильной принадлежности более детально.

К антропологическим музеям следует отнести Музей анатомии человека и истории морфологии кафедры нормальной анатомии человека КГМУ им. С. И. Георгиевского (г. Симферополь). К биологическим (широкого профиля) — Музей природы Крымского природного заповедника (г. Алушта); к биологическим (регионального профиля) — Музей природы Карадага (пгт Курортное); ботаническим — Научный музей Никитского ботанического сада; зоологическим — Зоологический музей КФУ им. В. И. Вернадского; Музей морской фауны и флоры южного научно-исследовательского института ЮгНИРО (г. Керчь); Севастопольский морской аквариум; минералогическим — Музей шедевров природы нашей планеты и ее древностей (пгт. Партенит); Школьный музей естественной истории (г. Керчь); геологическим — Межшкольный краеведческий музей им. Е. Н. Овена (г. Севастополь). Отдельно следует выделить Музей мелиорации (г. Симферополь).

В рамках типологического деления музеев по признаку общественного назначения к научно-исследовательским следует отнести Музей анатомии человека и истории морфологии кафедры нормальной анатомии человека КГМУ им. С. И. Георгиевского (г. Симферополь); Зоологический музей КФУ им. В. И. Вернадского; Музей морской фауны и флоры южного научно-исследовательского института ЮгНИРО (г. Керчь). Среди выше указанных музеев выделяются учебные — Музей анатомии человека и истории морфологии кафедры нормальной анатомии человека КГМУ им. С. И. Георгиевского (г. Симферополь); Зоологический музей КФУ им. В. И. Вернадского. Большая часть музеев относится к научно-просветительским: Музей природы Крымского природного заповедника (г. Алушта); Музей природы Карадага (пгт Курортное); Научный музей Никитского ботанического сада; Севастопольский морской аквариум; Музей шедевров природы нашей планеты и ее древностей (пгт Партенит); Школьный музей естественной истории (г. Керчь); Межшкольный краеведческий музей им. Е. Н. Овена (г. Севастополь); Музей мелиорации (г. Симферополь).

Классификация по формам собственности позволяет разделить сеть естественноисторических музеев Крыма на музеи ведомственные и частные. К ведомственным относятся Музей морской фауны и флоры южного научно-исследовательского института ЮгНИРО

(г. Керчь); Научный музей Никитского ботанического сада; Школьный музей естественной истории (г. Керчь); Музей анатомии человека и истории морфологии кафедры нормальной анатомии человека КГМУ им. С. И. Георгиевского (г. Симферополь); Зоологический музей КФУ им. В. И. Вернадского и др. К частным — Музей шедевров природы нашей планеты и ее древностей (пгтПартенит).

Попытка классификации естественноисторических музеев Крыма по административно-территориальному признаку не дала результатов. Ведомственные музеи, не имеющие статуса юридического лица, не могут позиционировать себя как музеи федерального или регионального значения вне ведомства, при котором созданы. Полуостров, обладающий уникальными богатствами флоры и фауны, не имеет музеев природы республиканского или регионального значения.

Принимая во внимание вышесказанное, можно заключить, что Крым имеет достаточное количество естественно-исторических музеев, которые раскрывают свои темы и четко выполняют поставленные перед ними задачи. Большинство из этих музеев организовано при учреждениях и, прежде всего, направлено на их нужды, но основной задачей, безусловно, является изучение и популяризация природного наследия Крыма. Из проблем можно выделить отсутствие государственного музея, посвященного природным богатствам полуострова.

#### Литература:

1. Павлюченко Э. А. Права и обязанности народных музеев [Текст] / Э. А. Павлюченко // В помощь народным музеям / Мин-во культ. РСФСР; НИИ культуры ; [сост. Э. А. Павлюченко]. — М.: [б. и.], 1976. — С. 3–10.
2. Юренева Т. Ю. Музееведение [Текст] / Т. Ю. Юренева // учебник для высш. шк. — М.: Академический проект, 2003. — 560 с.

## Феномен Русского Зарубежья: этнокультурная самоидентификация, основные черты «русскости»

*Т. С. Сахно*

*студентка 2-го курса магистратуры,  
направления подготовки «Культурология»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского»*

*Ю. В. Курамшина*

*Научный руководитель, кандидат культурологии,  
доцент кафедры культурологии  
и религиоведения Таврической академии  
ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского»*

Новые исторические условия конца 90-х гг. прошлого века актуализировали в России широкий интерес к изучению Русского Зарубежья XX в. — уникального явления в отечественной и мировой культуре, сформировавшегося за пределами Отечества. Без изучения жизни и деятельности людей, оказавшихся в «чужом» культурном пространстве, история российской культуры, несомненно, оказывается далеко не полной. Уточняя временные и пространственные границы понятия «Русское Зарубежье», приходится констатировать, что большинство исследователей выбирают в качестве объекта изучения послеоктябрьский (1917 г.) поток эмигрантов как наиболее яркий, вобравший в себя цвет нации, и ограничиваются рубежом 40-х гг. XX века. В настоящее время издано достаточно диссертаций, посвященных представителям русской эмиграции, таких авторов, как Я. В. Шабанов, А. А. Пронин, М. С. Соловьев, А. Ц. Медвецкий, В. В. Иванов, Е. В. Скворцова, М. Ф. Филиппова, Н. И. Нусинова, Е. В. Каштанова, А. В. Толстой, и др., но комплексных культурологических исследований мало.

Общее количество эмигрантов из России на 1 ноября 1920 г., по подсчётам американского Красного Креста, составляло 1 194 тыс. человек. На август 1921 г. Лига Наций определяет более 1,4 млн. бежен-

цев из России. В то же время доктор исторических наук В. М. Кабузан оценивает общее число эмигрировавших в 1918-1924 годах не менее 5 млн. человек, включая и около 2 млн. жителей польских и прибалтийских губерний, входивших в состав Российской империи до первой мировой войны и затем вошедших в состав новообразованных суверенных государств. П. Е. Ковалевский — крупнейший исследователь культуры Русского Зарубежья, говорит о 1160 тысячах покинувших Родину. В подавляющем большинстве эмигрантами были военные, дворяне, предприниматели, интеллигенция, казаки, духовенство, государственные служащие, а также члены их семей.

Нараставшее политическое давление на интеллигенцию привело к осуществлению осенью 1922 г. беспрецедентной акции — «высылке мысли». «Философский пароход» — под таким названием вошла эта акция в историю, когда Родину принужденно покинули крупнейшие российские философы, историки, социологи и литераторы: Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, И. А. Ильин, Н. О. Лосский, С. Л. Франк, Ф. А. Степун, Л. П. Карсавин, П. А. Сорокин, М. А. Осоргин, Ю. И. Айхенвальд и многие другие. В эмиграции оказались представители практически всех течений Серебряного века, писатели, композиторы, балетмейстеры и драматурги, певцы, живописцы.

По неполным данным Службы по делам беженцев Лиги наций, в 1926 году официально было зарегистрировано 958,5 тысяч русских эмигрантов. Около 200 тысяч человек приняла Франция; около 300 тысяч — Турция (Турецкая республика); в Китае находилось 76 тысяч; в Латвии, Болгарии, Греции, Югославии и Чехии — приблизительно по 30-40 тысяч.

Несмотря на такое огромное количество уехавших, культурной и этнической ассимиляции русских за рубежом не произошло. Более того, в культурном пространстве Западной Европы и Америки возникли достаточно мощные духовные очаги «русской жизни». Сохранение национального самосознания и отечественного культурного наследия стало основной целью их деятельности. Ведь в эмиграции духовное творчество становится не только способом выживания, но и выполнением исторической миссии сохранения для грядущей России дореволюционных русских традиций. Только в 90-е гг. XX века пришло осознание уникальной ценности и результатов жизни и деятельности эмигрантов и, соответственно, необходимости изучения их вклада в российскую и мировую культуру.

Выявлению особенностей русской культуры посвятили свои труды многие выдающиеся отечественные мыслители, одним из которых является Д. С. Лихачев. Среди ее характерных черт Дмитрий Сергеевич выделяет следующие:

— эстетическое начало, ставшее определяющим для русской культуры со времен крещения Руси князем Владимиром;

— «вселенскость» (термин используется Д. С. Лихачевым в работе «Русское искусство от древности до авангарда» в качестве одной из основных черт русской культуры, ее масштабности), универсализм, открытость по отношению к другим культурам проходят через всю тысячелетнюю историю, начиная с X-XIII веков;

— страна, владеющая огромным культурным наследием, распорядилась им со щедростью свободной и богатой личности;

— особость произведений русского искусства, где велика доля лирического начала, собственного авторского отношения к предмету или объекту творчества [4, с. 8-26].

Ключевым здесь видится следующее высказывание Д. С. Лихачева: «Чтобы самим владеть путями нашей культуры, надо прежде всего изучить особенности истории и культуры России...» [там же, с. 26].

Поэтому, мы можем говорить о «русскости» культуры — это «проявление, выплеск глубинной народной души, ее потаенных и, вместе с тем, самых определяющих, субстанциальных, особенностей» [цит. по: 3, с. 137] В словаре В. И. Даля данного слова нет, но оно не чуждо нашему восприятию, а наполнено смыслом даже без каких-либо дополнительных пояснений. Например, немецкий философ И. Г. Фихте двести лет назад говорил о «немецкости» своего народа, то есть разговор о русскости не исключителен по своей содержательной направленности и наполненности [см. подробнее: 3].

Обсуждаемая проблема «приковывала» внимание и других исследователей. Например: один из крупнейших русских историков, академик Василий Осипович Ключевский в ряде работ указывает на зависимость характера, психологии и мировоззрения великоросса от окружающей среды: «...Природа и судьба вели великоросса так, что приучили его выходить на прямую дорогу окольными путями...» [2, с. 61-62].

Исключительную значимость воздействия природного фактора, среды обитания на русского человека и отечественную культуру продолжает развивать в своих «Очерках по истории русской культуры» один из талантливейших учеников В. О. Ключевского — Павел Николаевич Милюков. В работе «Очерки по истории русской культуры» (первая глава — «Месторазвитие русской культуры») отмечается: «Зависимость каждой национальной культуры от той среды — того географического места, в котором совершается ее развитие, стало почти общим местом современной историографии...» [цит. по: 1, с. 21-22]. В «Очерках» П. Н. Милюков показал роль государства в формировании русского общества, утверждая, что Россия, несмотря на свои

особенности, шла европейским путем развития, а также привёл свои доводы относительно приспособляемости русского «национального типа» к заимствованным общественным институтам.

Таким образом, именно выше перечисленные черты позволяют говорить о «русскости» культурного пространства, образованного и сохраненного гражданами Российской империи, которые оказались в Западной Европе после Октябрьского переворота 1917 года. Будучи за границей и не имея возможности вернуться на Родину, эмигранты продолжали общение с соотечественниками (например, С. В. Рахманинов отправлял продуктовые посылки в Москву, Петроград, Киев, Одессу, Казань, Саратов, Харьков, занимался благотворительностью); исполняли русские произведения за рубежом (Ф. М. Шаляпин в Берлине и Париже обращался к русскому песенному творчеству); организовывали выставки русского искусства и открывали школы (М. Ф. Кшесинская открыла студию танцев в Париже), так как гордились тем, что они русские.

### Литература

1. Аронов А. А. Воспроизводство русской культуры в условиях эмиграции (1917-1939): сущность, предпосылки, результаты [Текст] / А. А. Аронов. — М.: Издательство Московского государственного университета культуры и искусств, 1999. — 191 с.
2. Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли [Текст] / Сост., вст. ст. и прим. В. А. Александрова. — М.: Правда, 1990. — 624 с.
3. Корольков А. А. «Русскость культуры, русскость философии» [Текст] / А. А. Корольков // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2010. — № 3 (11). — С. 136-141.
4. Лихачев Д. С. Русское искусство от древности до авангарда [Текст] / Д. С. Лихачев. — М.: Искусство, 1993. — 408 с.

## Развитие сценического фольклоризма в крымскотатарской музыкальной культуре

*А. Р. Сеит-Аблаева*

*студентка 3-го курса магистратуры,  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. И. Микитинец*

*Научный руководитель, кандидат философских наук,  
доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Мягкий климат Крыма, чистый воздух, удивительная природа способствовали появлению у живущего здесь народа творческих шедевров: прекрасной музыки (песни, наигрыши), поэзии (сказки, частушки, анекдоты, предания), удивительного декоративно-прикладного искусства и, конечно же, танца.

Эта красота, это народное наследие всегда интересовали и увлекали приезжающих в Крым гостей и путешественников. Учёные, литературоведы, композиторы, фольклористы изучали и отмечали в своих трудах и произведениях необыкновенное и удивительное народное творчество крымскотатарского народа. В настоящее время одним из важных факторов возрождения крымскотатарской культуры является сохранение и развитие фольклора.

**Объектом** исследования является крымскотатарская музыкальная культура. **Предметом** выступает сценический фольклоризм в крымскотатарской музыкальной культуре.

**Цель.** Рассмотреть процесс развития сценического фольклоризма в культуре крымскотатарского народа.

Материалом исследования является обширный пласт крымскотатарской музыки, связанный с фольклором, которым в современной науке называют созданное народом художественное творчество.

Создание фольклорных ансамблей песни и танца «Хайтарма» (1957 г.) и «Крым» (1990 г.), музыкально-драматического театра (1989 г.) способствовало сохранению и популяризации крымскотатарского сценического фольклоризма, выступая источником национальных художественных традиций, способом выражения народного самосознания.

Крымскотатарский музыкальный фольклор является удивительной и разнообразной самобытной ветвью музыкальной культуры народа, в котором выделяют два основных стиля — степной и горный. Песням степных татар — ногаев свойственны простота и краткость мелодики, строгая манера исполнения. Песни горных и южнобережных татар отличаются богато орнаментированной развитой мелодикой, очень сложной ладовой основой, эмоциональной насыщенностью. Их метроритмика широко представлена 5-, 7-, 9-дольными размерами.

Среди бытовых жанров следует отдельно выделить короткие песни-импровизации — частушки: «чынъ» — у степных татар и «мане» — у горных. К примеру, в спектакле национального театра «Арзы-кыз» хорошо показан праздник «Байрам», на котором девушки и парни, исполняя частушки, участвовали в песенных состязаниях. Этот праздник традиционно завершается круговым народным танцем — «хоран». «Мане» были очень популярны среди народа и способствовали появлению «ашугов» и «кедаев».

В контексте рассматриваемой проблемы следует обратить внимание на крымскотатарскую свадьбу, которая всегда восхищает своей колоритностью, самобытностью ритуалов и обрядов. В репертуаре ансамблей «Хайтарма» и «Крым» обрядовый фольклор занимает особое место и включает песни типа колядок, свадебные «Яр-яр», «Салгир бою». К примеру, пьесы «Таксим» и «Пешраф» всегда открывали музыкальную часть свадьбы и исполнялись без перерыва. К инструментальным жанрам также относят торжественные мелодии — «долу» (застольная); при встрече и проходах гостей марши: «Ёл авасы», «Хош кельди авасы»; медленные — «Агъыр ава» и быстрые — «Хайтарма», а также сольные пьесы «Тым-тым».

Крымскотатарские народные танцы разнообразны и многочисленны. Самыми популярными среди них являются «Акай авасы», «Хайтарма», «Чобан оюны», «Бейим одаман», «Явлук оюны». В самодеятельных и профессиональных фольклорных ансамблях «Хайтарма» является самым популярным танцем. Он — характерный у крымских татар, как, например, «Лезгинка» у народов Кавказа. Исполняя танец, мужчины руки держат врозь, то раскрывая пальцы, то сжимая их в кулаки. Они изображают полёт орла. Женщины танцуют, делая пластичные движения кистями, руками, плечами. На свадьбах и праздниках популярными остаются хороводные танцы — Хораны, которые исполняют мужчины и женщины вместе.

Основоположником крымскотатарской профессиональной музыкальной культуры является композитор, фольклорист, педагог, музыкальный деятель Асан Рефатов. Он автор многих популярных песен, хоров, музыки к спектаклям довоенного крымскотатарского театра, первой музыкальной драмы «Чора-батыр».

В настоящее время традиционный народный фольклор продолжает жить в произведениях профессиональных композиторов, в творчестве которых он приобретает новое значение.

Таким образом, можно сделать вывод, что репертуар творческих коллективов разнообразен и богат. Их выступления в качестве носителей фольклорных традиций в красочных национальных костюмах представляют собой красивое и яркое зрелище. Именно они являются наиболее перспективной линией современного сценического фольклоризма. Это свидетельствует о том, что дальнейшее развитие крымскотатарского народа невозможно без возрождения и сохранения его культуры. Именно культура поможет молодому поколению познать духовные истоки крымскотатарского народа, сохранить его историческую память и традиции.

#### Литература

1. Земцовский И. О современном фольклоризме Традиционный фольклор в современной жизни [Текст] / И. О. Земцовский. — Л., 1984. С. 4-15.
2. Гусев В. Фольклор и социалистическая культура (К проблеме современного фольклоризма) [Текст] / В. Гусев // Современность и фольклор. Статьи и материалы. — М., 1977. — С. 7-27.
3. Рубцов Ф. В. Русские народные хоры и псевдонародные песни [Текст] / Ф. В. Рубцов «Статьи по музыкальному фольклору». — Л., — М., 1973. — С. 182-208.
4. Энгель Ю. Д. Глазами современника [Текст] / Ю. Д. Энгель. — М., 1971.
5. Нигмедзянов М. Н. Татарская народная музыка [Текст] / М. Н. Нигмедзянов. — Казань, 2003. — 255 с.
6. Музаффаров М. Татарские народные песни [Текст] / М. Музаффаров, Ю. Виноградов, З. Хайруллина. — М., 1964. — 35 с.
7. Виноградов Ю. История татарской музыки [Текст] / Ю. Виноградов, Я. Гиршман, З. Хайруллина. — Казань, 1956. — 106 с.
8. Гинзбург М. Татарское искусство в Крыму [Текст] / М. Гинзбург // Забвению не подлежит: (Из истории крымскотатарской государственности и Крыма). — Казань: Татарское книжное издательство, 1992. — С. 209-217 с.
9. Джемилев А. Танцы ансамбля «Хайтарма» [Текст] / Аким Джемилев, 1984. — 74 с.
10. Вустиса А. Музыкальные истины [Текст] / Александр Вустиса, 2014. — 23 с.

## Специфика и проблемы использования хореографии в драматическом спектакле

*Э. Р. Сеит-Аблаева*

*студентка 3-го курса магистратуры,  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. И. Микитинец*

*Научный руководитель кандидат философских наук,  
доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Актуальность.** В современном драматическом спектакле огромное значение имеет его пластическое решение, которое воплощается в танце. Пластика и танцевальные композиции обогащают сценическое действие новыми эмоциями, часто способствуют раскрытию главной мысли спектакля, обнаруживают глубинную суть его художественной структуры.

**Цель статьи:** раскрыть взаимосвязь танцевальной пластики и драматического спектакля.

**Объектом исследования** является творческое взаимодействие хореографии и театрального искусства.

**Предмет исследования:** танец как специальное средство выражения актера драматического спектакля.

История крымскотатарского театрального искусства насчитывает уже не одно столетие. Общий подъём экономического и культурного развития России в конце XIX века дал толчок возрождению театра. Крымскотатарские актеры этого периода, такие, как Джеленю Меинов, Сеит Озенбашлы, Сетгар Мисхорлы, Эмиралы Каишев, Исмаил Леманов, Исмаил Лютфи, Осман Заатов, Абдулла Терликчи, Айше Тайганская своим трудом, талантом и опытом сыграли важную роль в этом процессе. Развитие крымскотатарской драматургии и переводы пьес

мировой драматургии на национальный язык способствовали развитию и разнообразию сценических решений. Особое внимание уделялось национальной хореографии. С начала XX века в крымскотатарских труппах увеличилось число и продолжительность танцевальных репетиций, улучшилась работа над актерской пластикой. Хореографы, посещая народные праздники и массовые гуляния, по крупицам собирали и изучали особенности танцевальных движений.

Выходу на более высокий уровень национальной культуры способствовало развитие крымскотатарского сценического искусства и драматургии начала XX века. Интерес к национальному театру постепенно возрастал, спектакли собирали большее количество зрителей. Актеры, художники, режиссеры нарабатывали опыт и совершенствовали своё мастерство. Возрождающийся национальный театр играл важную роль в общественной жизни, становился своеобразным барометром уровня культуры и национального благополучия.

Подъем театральной жизни Крыма начался после революции 1917 года. Во многих городах открылись театральные труппы (даже была образована женская театральная труппа «Ешиль ада»). В 1921 году четыре крымскотатарские труппы получили статус государственных драматических театров. Следует отметить, что они тесно сотрудничали с театрами других народов.

В этот период проводилась работа не только по постановке голоса, но и много времени уделялось танцам и пластике. В годы Ренессанса крымскотатарского театра были осуществлены постановки по классическим сюжетам национального фольклора «Лейля и Меджнун», «Чора-батыр», «Таир и Зоре», «Арзы кыз». Бенефисы и творческие вечера мастеров сцены обычно перерастали в театральные праздники с большими концертами.

Труппы имели возможность гастролировать не только на территории полуострова, но и далеко за его пределами, порой даже в других республиках СССР. Некоторые актеры проходили стажировку в театрах Москвы, Казани, Баку, Ташкента. Творческий уровень и работоспособность актеров были традиционно высокими. Это приводило к тому, что на некоторых юбилейных торжествах ставили по два-три спектакля за вечер. Зрители расходились поздно за полночь, тронутые работой и высоким искусством своих кумиров.

Студенты и выпускники Крымскотатарского техникума театра, балета и музыки продолжили театральные традиции не только национального сценического искусства, но и танца. Режиссеры и балетмейстеры в спектаклях национальных театров подняли на новый уровень танец как одно из важных выразительных средств. Начиная с этого времени, развитие действия, динамика постановок, темпо-

ритм спектаклей стали определяться и усиливаться пластическим решением и танцем. Синтез действия, слова, пластики и танца, выстраиваемые постановщиками, позволили зрителям лучше увидеть содержание спектакля.

В 1989 году возрождённый Крымскотатарский театр открылся премьерой Ю. Болата «Арзы кыз». Это было событием в культурной жизни Крыма, спектакль имел неимоверный успех у народа. Танцевальные композиции в спектакле, поставленные великим мастером — балетмейстером А. Джемилевым, точно отобразили режиссёрские замыслы и помогли многочисленным зрителям понять и проникнуться его содержанием. Не только вокал, но и природа народного танца, через тонкую и своеобразную технику этого искусства, раскрывали внутренний мир главных героев, их лирико-романтические отношения, героические поступки. «Хоран», «Агыр ава и Хайтарма» и другие танцы создали внешнюю характерность, показали национальную и историческую идентичность.

В настоящее время спектакль «Кармен» является самой яркой и мощной постановкой в репертуаре театра. В этом спектакле режиссёром В. Аносовым и балетмейстером О. Кухарской посредством танца найдено точное пластическое выражение специфики многих сцен, постановка которых «психологична» и символична. Именно такой ход позволяет постановщикам спектакля акцентировать внимание зрителя на взаимоотношениях Хосе и Кармен.

Таким образом, можно сделать вывод, что профессиональный уровень современного актёра предполагает владение танцевально-выразительными средствами, ведь танец передаёт мысли, чувства и переживания актёра в своеобразной форме драматического спектакля. Спектакли в репертуаре Крымскотатарского музыкально-драматического театра отличаются разнообразием и богатством пластических решений, они пролагают новые творческие пути, сопрягая танец, пластику и драму в единое художественное целое. В его современных постановках представлены многие жанры, формы и направления танца и пластики разных эпох. Плодотворность совместной деятельности и творческих экспериментов режиссёров и балетмейстеров оказалась возможной благодаря их ориентации на достижения предшественников и корифеев национального театра и отсутствие боязни поиска новых творческих путей. Творческие союзы режиссёров и хореографов открывают альтернативные возможности для современного театра, обогащают традиционный язык драматической сцены и создают новые средства художественной выразительности.

#### Литература:

1. Тарасов Н. И. Классический танец [Текст] / Н. И. Тарасов. — М.: «Искусство», 1981. — С. 47.
2. Волконский С. М. Выразительный человек: сценическое воспитание жеста ( по Дельсарту) [Текст] / С. М. Волконский. — М.: «Либроком», 2012. — С. 35.
3. Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве. — М.: Вагриус, 2007. — 448 с.
4. Станиславский К. С., Основные принципы системы.
5. Кристи Г. Воспитание актёра школы Станиславского [Текст] / Г. Кристи. — М., 1968. — С. 25.
6. Керимова С. Страницы истории Крымскотатарского театра и драматургии [Текст] / С. Керимова. — Симферополь: Доля, 2002, — 189 с.
7. Кристерсон Х. Х. Танец в спектакле драматического театра [Текст] / Х. Х. Кристерсон. — Л.: Искусство, 1957. — 150 с.
8. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Работа актёра над ролью [Текст] / К. С. Станиславский. — Собр. соч., т. 2–4, —М., 1954–57.
9. Топорков В. О. Станиславский на репетиции [Электронный ресурс] / В. О. Топорков. — Режим доступа: <http://martynychev.ru/books>.
10. Фильштинский В. М., Васильков Ю. Х. Пластическое воспитание в театральной школе (диалоги: первый и второй) [Текст] / В. М. Фильштинский, Ю. Х. Васильков // Как рождаются актёры. — СПб.: Сотис, 2001. — 111 с.
11. Голубовский Б. Пластика в искусстве актёра [Текст] / Б. Голубовский. — М.: Искусство, 1986. — 189 с.



**Динамика социокультурной деятельности  
отдела «Общий читальный зал»  
ГБУК РК «КРУН им. И. Я. Франко»  
Социокультурная деятельность отдела  
«Общий читальный зал»  
ГБУК РК «КРУН им. И. Я. Франко»**

*О. В. Сиротюк*

*студентка 2-го курса магистратуры, направления подготовки  
«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*Научный руководитель, кандидат пед. наук,  
доцент кафедры музеологии  
и библиотечно-информационной деятельности  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Введение.** Новые социальные, культурные, политические, экономические веяния в стране существенно влияют на место и роль библиотек в обществе и ставят перед ними новые задачи, вызывают необходимость инновационной деятельности, поиска современных форм и методов обслуживания различных групп пользователей, новых путей и средств функционирования, организации взаимоотношений с обществом.

Сегодня деятельность библиотеки обусловлена тем, что она выступает социальным институтом, выполняющим определенные функции. Реализация некоторых из них (таких, например, как коммуникативная, досуговая, имиджевая) осуществляется через социокультурную деятельность библиотек. Современная специфика данного вида деятельности публичных библиотек проявляется в том, что она рассчитана не только на пользователей библиотек, но и распространяется на тех, кто в нее не записан.

Библиотеки становятся инициаторами разработки и реализации проектов и программ различной направленности (патриотической, нравственной, эстетической, здоровьесберегающей и т. п.), объединяя усилия представителей власти, общественных организаций и населения. Целенаправленная, структурированная, осмысленная активность библиотек связана с формированием и удовлетворением жизненно важных духовных потребностей пользователей для всестороннего и гармоничного развития личности.

В последние годы значительно увеличилось количество исследований как теоретических, так и на практическом уровне, цель которых — определение собственно социокультурной деятельности библиотек как центров работы с книгой и информацией, центра общения и досуга, центров развития интеллектуального и творческого потенциала пользователей. В библиотечном сообществе возникает интерес к анализу динамики качественной организации и проведения социокультурных мероприятий, что позволяет определить эффективность их влияния на удовлетворение информационных, культурных, социальных, бытовых запросов пользователей.

В этой связи специалистами общего читального зала Государственного бюджетного учреждения культуры Республики Крым «Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко» в 2015 году был проведен второй этап исследования «Новая парадигма качества обслуживания пользователей структурного подразделения». Главные его цели — мониторинг эффективности социокультурной деятельности отдела для создания максимальных условий качественного обслуживания пользователей.

**Объект исследования** — библиотечное обслуживание читателей Государственного бюджетного учреждения культуры Республики Крым «Крымская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко».

**Предмет исследования** — социокультурная деятельность специалистов общего читального зала Государственного бюджетного учреждения культуры Республики Крым «Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко».

**Цель исследования** — получение информации для усовершенствования ключевых аспектов информационно-библиотечного обслуживания в сфере социокультурной деятельности пользователей структурного подразделения.

**Задачи исследования:**

- определение социально-демографической характеристики респондентов;
- выявление мотивации обращения респондентов в Государственное бюджетное учреждение культуры Республики Крым

«Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко»;

- выявление приоритетных источников информации;
- мониторинг активности участия пользователей в социокультурных мероприятиях, проводимых общим читальным залом;
- изучение эффективности социокультурных мероприятий, проводимых в структурном подразделении;
- анализ предложений респондентов по тематическим предпочтениям организации социокультурной деятельности структурного подразделения ГБУК РК «Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко»;
- разработка рекомендаций по улучшению качества предоставления услуг пользователям в сфере социокультурной деятельности.

Основной метод исследования — опрос в форме анкетирования. В анкетировании приняли участие **75 пользователей**.

В ходе исследования проверялись следующие гипотезы:

1. Активное внедрение инновационных и использование традиционных форм организации досуга пользователей способствуют повышению качества социокультурной деятельности структурного подразделения.

2. Несмотря на разноплановость использования социокультурных мероприятий, в деятельности структурного подразделения существует целый ряд направлений, способных улучшить выполнение миссии современной библиотеки через реализацию культурно-досуговой деятельности.

### **1. Анализ результатов библиотечного обслуживания пользователей ГБУК РК «Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко»**

Предложенная пользователям анкета состояла из трех блоков вопросов. Первый блок связан с общими данными о посещении респондентом библиотеки, второй предусматривал оценку пользователями качества социокультурных мероприятий, подготовленных специалистами структурного подразделения и выявление пожеланий респондентов в данном направлении, третий касался персональных данных респондентов.

Разработанная методика предполагала подробное исследование эффективности предоставления информационно-библиотечных услуг по средствам социокультурной деятельности, через мониторинг пользовательской удовлетворенности.

В ходе исследования определялась социально-демографическая референция респондентов, без которой сложно достоверно оценить полученный результат.

Исследование по гендерному признаку показало, что основной контингент опрошенных это женщины — 65 %.

В анкетировании приняли участие пользователи разных возрастных категорий.

Самой многочисленной оказалась группа молодых людей в возрасте от 22 до 35 лет, они составили 41 % от общего числа анкетлируемых, до 21 года — 25 %, от 36 до 55 лет — 20 % и от 56 лет — 14 %.

Следующим образом происходило распределение респондентов по критерию образования: высшее образование — 57 % респондентов, незаконченное высшее — 23 %, среднее профессиональное — 11 %, среднее общее — 9 %.

В исследовании приняли участие все категории пользователей: самая большая группа — студенты — составила 31 %, преподаватели — 18%, служащие и пенсионеры — 26 %, научные работники — 12 %, рабочие — 11%, другие категории пользователей — 2 % (рис. 1).

С целью выявления

периодичности посещения библиотеки респондентам было предложено ответить на вопрос «Как часто Вы посещаете библиотеку?». Анализ полученных данных показал, что большая часть опрошенных посещает библиотеку несколько раз в месяц — 38 %, раз в неделю — 23 %, практически каждый день — 15 %, несколько раз в неделю — 13 % и другие — 11 %.

То есть респонденты довольно часто бывают в библиотеке и, соответственно, могут дать реальную оценку эффективности социокультурной деятельности структурного подразделения и учреждения в целом.

На вопрос, с какой целью участники исследования посещают библиотеку, были получены следующие ответы: для удовлетворения познавательных интересов — 33 % респондентов, с целью учебы и для получения ответов на профессиональные запросы — 31 %, с целью чтения художественной литературы — 15 %, с целью посещения массовых мероприятий — 9 %, с целью общения — 8 %, преследуют иные цели — 4 % опрошенных (рис. 2). Следует отметить тот факт, что респонденты могли выбрать несколько вариантов ответов, чем многие и воспользовались.

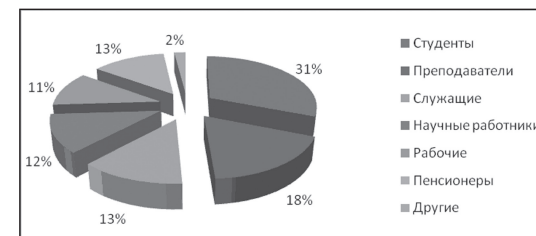


Рис. 1. Распределение респондентов по категориям

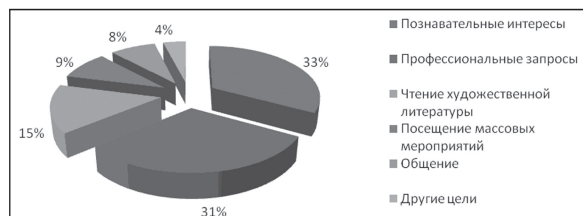


Рис. 2. Распределение респондентов по целевому признаку посещения библиотеки

ГБУК РК «КРУНБ им. И. Я. Франко») выступает востребованным и значимым социально-культурным центром, формирующим культурно-нравственные закономерности развития общества.

## 2. Мониторинг качества социокультурной деятельности общего читального зала ГБУК РК «Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко»

Проанализировав основные этапы деятельности библиотеки в целом, мы приступаем к оценке качества социокультурной деятельности, реализуемой специалистами общего читального зала.

Значительной составляющей культурно-досуговой деятельности является массовая работа библиотеки. Мы помним, что под массовой работой понимается система реализации культурно-досуговой деятельности библиотек посредством библиотечных мероприятий, ее цель определяется как стимулирование читательской и познавательной деятельности читателей (пользователей).

Проявляясь в разнообразных формах массовой работы, социокультурная деятельность помогает информационно-библиотечным специалистам выразить свое отношение к читателям, способствуя их социальному, культурному, духовно-нравственному и эстетическому развитию.

Опираясь на представленные выше показатели, был проведен дополнительный срез по ряду вопросов, связанных напрямую с социокультурной деятельностью отдела. Так, на вопрос «Принимаете ли Вы участие в мероприятиях, проводимых общим читальным залом?» положительно ответили 60 % респондентов.

Как наглядно видно, отношение у респондентов к проводимым общим читальным залом массовым мероприятиям неоднозначно. Это объясняется следующим. В процессе анкетирования приняли участие респонденты, имеющие читательский стаж менее одного года. В этой связи можно предположить, что значительная часть данной категории пользователей просто не успела посетить социокультурные мероприятия, проводимые отделом. Как уже было обозначено выше, приори-

Таким образом, сегодня Государственное бюджетное учреждение культуры Республики Крым «Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко» (далее

тетное число пользователей отдела составляет учащаяся молодежь, которая в большинстве случаев приходит для получения определенных знаний и информации, а на посещение массовых мероприятий, по всей вероятности, у них просто не хватает времени. Привлечь этих читателей можно с помощью более широкой рекламы, выбора наиболее актуальных и интересных тем, использования нестандартных форм работы.

Был проведен дополнительный срез по вопросу качественного наполнения социокультурных мероприятий. Так, на вопрос «Нравятся ли Вам массовые мероприятия, организуемые специалистами общего читального зала?» положительно ответили 84 % респондентов.

Анализ данных, приведенных в первой части исследования, позволяет сделать вывод о том, что библиотека все чаще и чаще становится местом проведения свободного

времени читателей, востребована как центр получения значимой информации и досуга. Значительно увеличивается количество проводимых информационно-библиотечными специалистами массовых мероприятий.

Среди популярных мероприятий, которые проходят в библиотеках, следует отметить: презентации книг, встречи с писателями, художниками, литературно-музыкальные вечера, «круглые столы», выставки литературы, диспуты, викторины, конкурсы, лектории различной тематики, клубы по интересам.

Об этом свидетельствуют данные, приведенные полученные в ходе анкетирования. Так, по мнению респондентов, наиболее привлекательными формами досуговой деятельности в библиотеке являются:

- вечера (музыкальные, литературные, исторические и т. п.) — 31 %;
- книжные выставки — 26%;

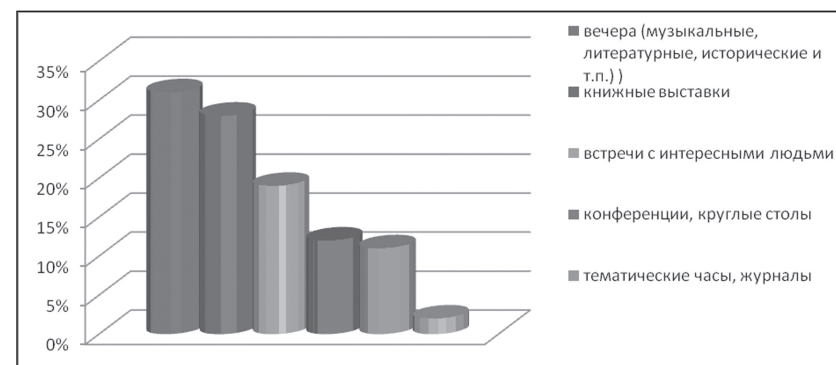


Рис. 3. Рейтинг популярности форм массовой работы

- встречи с интересными людьми — 19%;
- конференции, круглые столы — 12 %;
- тематические часы, журналы — 10 %;
- что-то другое — 2 %.

Сегодня в социокультурной деятельности все активнее применяются как традиционные, так и инновационные формы массовых мероприятий. К последним относятся устные журналы, литературные карнавалы, брейн-ринги, квесты, библио-шоу, мозаики новой литературы, дефиле, блиц-интервью, флешбуки и тому подобное.

Традиционные формы массовых мероприятий: книжные выставки, не теряющие значения и занимающие доминирующее место в практике работы библиотек.

Книжные выставки, как известно, являются эффективной формой популяризации литературы и позволяют без затраты времени на работу с карточным каталогом и ожидания выполнения заказа из основного книгохранилища получить книгу в течение нескольких минут. Как правило, на выставках вниманию пользователей предлагаются документы, иллюстрации, копии архивных документов, сборники официальных документов, монографии, методическая литература, учебники и учебные пособия из подсобного фонда общего читального зала, фонда основного хранения.

В этой связи интересным и значимым стал вопрос, предложенный в анкете «Пользуетесь ли Вы литературной с книжных выставок?». На что положительно ответили 73% опрошенных.

На наш взгляд, это довольно положительная оценка работы специалистов общего читального зала. Выставочная деятельность востребована, а это значит, что тематика экспозиций полезна для пользователей или совпадает с их информационными потребностями.

Не менее интересным и важным нам показался вопрос о наиболее запомнившихся мероприятиях, организуемых специалистами в общем читальном зале в течение года. Следует отметить, что многие респонденты затруднились ответить на поставленный вопрос, а некоторые просто указали тематику вызвавшего интерес мероприятия. Систематизировав полученную информацию, мы получили следующие данные об организованных социокультурных мероприятиях:

- Библионочь-2015 — 26%;
- исторического характера — 24 %;
- посвященные здоровью и медицине — 16 %;
- вечер, посвященный юбилею А. П. Чехова — 11 %;
- творческие встречи — 10 %;
- вечер ко Дню России — 6 %;
- Дни славянской письменности — 5 %;

- по другим направлениям — 2 %;

Опираясь на представленную динамику, можно сделать ряд выводов. Во-первых, читатели библиотеки активно включились во Всероссийскую акцию в поддержку чтения — «Библионочь-2015».

Подобного рода акции призваны пробудить новый интерес к библиотеке у тех, кто ходил в них раньше, и привлечь тех, кто о возможностях современной библиотеки только слышал. Необходимо помнить, что сегодня читатели сами выбирают библиотеку, которую они хотят посещать. Ведь подрастающее поколение, которому через Интернет доступна едва ли не любая книга, не стремится стать активными читателями библиотек. Поэтому первостепенная задача специалистов библиотек привлечь читателей, организовав интересный досуг, используя современные технологии и дать возможность посетителям почувствовать не только книжный дух, но и дух творчества и созидания.

Во-вторых, не ослабевает интерес к историческому прошлому своей страны, которым по праву можно гордиться. В-третьих, не оставляет равнодушными и собственное здоровье, о котором нужно бережно заботиться, искореня пагубные привычки.

Таким образом, используя различные методы проведения массовых мероприятий, организуя творческие встречи, конференции, конкурсы, выставки, обзоры и т. д., сотрудники общего читального зала содействуют обеспечению культурного досуга, способствуют продвижению книги и чтения среди населения.

В ходе проведения исследования было важно узнать, из каких источников пользователи узнают информацию о социокультурной деятельности общего читального зала. Мониторинг полученных ответов позволил сделать следующие выводы: для большинства респондентов главным источником информации о деятельности общего читального зала является сайт ГБУК РК «КРУНБ им. И. Я. Франко» (47 %), значительная часть опрошенных данную информацию получает от знакомых и друзей (23 %), программы теле- и радиопередач

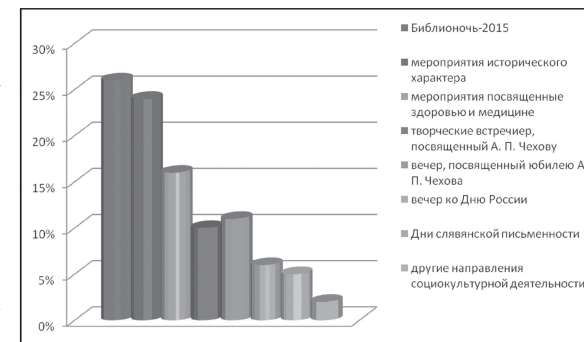


Рис. 4. Распределение социокультурных мероприятий по тематическим направлениям.

информируют 18 % пользователей, а периодические издания — 8 %. Кроме этого 4 % анкетированных отметили, что информацию о культурно-досуговой деятельности специалистов общего читального зала узнают из других источников: от учителей, сотрудников библиотеки, родственников и т. п.

Делаем вывод, что сайт ГБУК РК «КУНБ им. И. Я. Франко» пользуется большой популярностью среди респондентов. Безусловно, это связано с профессиональным подходом специалистов к размещаемой информации.

Сайт — полноценный и эффективный инструмент библиотечной работы, который необходимо активно продвигать для удовлетворения интересов удаленных пользователей. Как наглядно видно, работники структурного подразделения успешно справляются с поставленной задачей, что повышает не только престиж отдела, но и всей библиотеки в целом.

В заключение анкетирования мы попросили наших пользователей высказать свои пожелания и предложения о направлениях массовой работы отдела. Динамика ответов сложилась следующим образом:

- литературоведческое — 20%;
- историческое — 17 %;
- педагогическое — 16 %;
- правовое — 14 %;
- медицинское — 10 %;
- религиозное — 9 %;
- политологическое — 7 %;
- экономическое — 5 %;
- другие — 2 %.

Итак, предпочтения пользователей общего читального зала разнятся по тематическому признаку. Следует отметить, что пожелания респондентов будут учтены при дальнейшем планировании массовой работы отдела.

### **3. Выводы и рекомендации**

Проведенное исследование показало, что многие библиотечные мероприятия способствуют удовлетворению потребности в чтении, общении, самореализации, проведении досуга.

Без преувеличения можно отметить, что организация социокультурной деятельности общего читального зала находится на достаточно высоком уровне и соответствует современным требованиям и потребностям пользователей.

Учитывая закономерности развития библиотек как социокультурных центров, необходимо обратить внимание на выбор эффективных форм и методов работы пропаганды библиотек и продвижения чтения.

Ведь сегодня цели и задач библиотеки напрямую зависят от условий и возможностей, возрастных и психологических особенностей читателей, гендерного подхода, опыта библиотечных работников и др.

При этом следует помнить о том, что массовая работа требует больших временных затрат и определенных способностей от библиотекаря. Поэтому наиболее

приоритетными мероприятиями сейчас, как показало анкетирование, являются литературно-музыкальные вечера, встречи с интересными людьми, книжные выставки. Вместе с тем, о таких серьезных библиотечных формах, как читательские конференции, презентации книг вспомнили буквально единицы.

Социокультурная деятельность — это, в первую очередь, публичная деятельность, поэтому от того, как эта деятельность в отделе организована, во многом зависят его имидж и, соответственно, имидж библиотеки в целом. В этой связи крайне важны личностные качества специалистов библиотеки, от которых напрямую зависит успех проводимого мероприятия. Ведь не секрет, что далеко не каждый библиотекарь владеет коммуникативной компетенцией в полном объеме и умеет убедительно говорить, ясно, грамотно выражать свои мысли, обладает определенными артистическими способностями, умеет установить контакт с аудиторией.

Учитывая результаты исследования, можно отметить, что среди тематических направлений доминируют: литературоведческое, историческое, педагогическое, правовое.

С целью повышения социальной роли библиотек в обществе и становления читающей нации необходимо создание при библиотеках музеев книги, правовых центров, клубов по интересам, центров досуга молодежи, центров современного бестселлера. Тогда библиотека будет позиционироваться как культурно-досуговый центр, главной функцией которого является организация неформального общения читателей, встреч с интересными людьми, информирования о литературно-художественных новинках.

Развиваясь, трансформируясь и адаптируясь, библиотека остается культурно-цивилизационным феноменом с функциями общественного института, обладающего универсальной компетенцией, которая включает все достижения культуры и цивилизации.

### **Литература:**

1. Арнольдов А. И. Культурная политика: реалии и тенденции [Текст] / А. И. Арнольдов — М.: МГУКИ, 2004. — 64 с.
2. Гусева Л. Н. Концепции деятельности библиотек [Текст] / Л. Н. Гусева // Научн. и техн. библиотеки. — 1997. — № 10. — С. 3-15.

3. Девяткина Л. В. Современные аспекты массовой работы в библиотеке [Электронный ресурс] / Л. В. Девяткина Панорама библиотечной жизни области: опыт, новые идеи, тенденции развития. — Вып. 1 (37). — Нижний Новгород, 2005. — С. 32-39. <http://www.nlr.ru/nlr/div/nmo/zb/part/search.php?id=839&r=2> — Загл. с экрана (дата доступа 28.09.2015).

4. Домаренко Е. Социально-культурная деятельность библиотек: научно-практическое пособие [Текст] / Е. Домаренко. — М.: Либерей-Библинформ, 2006. — Вып. 44. — 120 с.

5. Дудченко С. В. Библиотека форпост культуры XXI века [Текст] / С. В. Дудченко // Культура народов Причерноморья. — Симферополь: Межвузовский центр «Крым». — 2002. — № 36. — С. 219-221.

6. Крейденко В. С. Библиотечные исследования : учеб. –метод. пособие [Текст] / В. С. Крейденко. — М.: Рус. шк. библ. ассоц., 2007. — 351 с.

7. Матлина С. Г. Привлекательная библиотека: метафора и реальность [Текст] / С. Г. Матлина // Библиотечное дело. — 2009. — № 12. — С. 2-4.

8. Обеспечение качества информационно-библиотечного обслуживания: пособие для руководителей библиотек / РБА; отв. сост. и рук. проекта Куликова Л. В.; сост. Кузнецова Т. В. (и др.). — СПб.: Российской национальной библиотеки, 2013. — 200 с.

9. Олзоева Г. К. Массовая работа библиотек : учеб. -метод. пособие [Текст] / Г. К. Олзоева. — М.: Либерей-Библинформ, 2006. — 120 с.

10. Оценка эффективности и качества работы публичной библиотеки (пакет методических материалов в помощь внедрению «Модельного стандарта деятельности публичной библиотеки») : [Электронный ресурс] сост. Л. В. Куликова. — СПб., 2008. — Режим доступа: <http://www.rba.ru/content/activities/section/14/metod/kulikova.pdf> — Загл. с экрана (дата доступа 28.09.2015).

11. Ратманова С. Б. Мнение читателей об услугах библиотеки [Текст] / С. Б. Ратманова // Научные и техн. б-ки. — 1993. — N 6. — С. 30-37.

12. Руководство по обеспечению качества информационно-библиотечного обслуживания. Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://ru.calameo.com/read/0001662284eb985b61f59> — Загл. с экрана (дата обращения 28.09.2016).

13. Селиванова Т. Ф. Качество обслуживания пользователей в структурных подразделениях библиотеки на пунктах выдачи документов : (по итогам социологических исследований) [Текст] / Т. Ф. Селиванова // Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии. — 2012. — № 3. — С. 64-68.

14. Справочник библиотекаря [Текст] / науч. ред. А. Н. Ванеев. — Изд. 4-е, перераб. и доп. — СПб.: Профессия, 2010. — 640 с.

15. Тархова Е. В. Менеджмент качества в библиотечном обслуживании (по материалам анкетирования пользователей ТОУНБ им. А. С. Пушкина) [Электронный ресурс] / Е. В. Тархова // Библиотека: исторический аспект

и современное состояние : материалы науч.-практ. конференции / Тамб. обл. универс. науч. б-ка им. А. С. Пушкина; сост. Л. Н. Патрина. — Тамбов, 2005. — Режим доступа: [http://www.tambovlib.ru/?view=conferenc.2005.ist\\_sov.tarhova](http://www.tambovlib.ru/?view=conferenc.2005.ist_sov.tarhova) — Загл. с экрана (дата доступа 28.09.2015).

16. Тикунова И. Качество библиотечных услуг : как его измерить и оценить? [Текст] / И. Тикунова // Библиотечное дело. — 2008. — № 6. С. 23-26.

17. Ульева Л. А. Продвижение библиотеки начинается с исследования [Текст] / Л. А. Ульева // Современная библиотека. — 2012. — № 7. — С. 12-18.

## Развитие творческих способностей детей с ограниченными возможностями слуха посредством танца в инклюзивной группе

*А. А. Степанова*

*студентка 3-го курса магистратуры,  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. Л. Кабачек*

*Научный руководитель, кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Введение.** Понятие «особые дети» применяют к детям с ограниченными возможностями здоровья, у которых наблюдается нарушение психофизического развития и которые нуждаются в специальной новой форме получения образования. Обучение и воспитание детей с ограниченными возможностями здоровья в настоящее время является «коррекционным». Одна из основных задач — осуществление необходимой коррекции недостатков в физическом или психическом развитии ребёнка с помощью инклюзивного образования в группах, развитие у здоровых детей терпимости к физическим и психическим недостаткам сверстников, содействие и стремление к сотрудничеству. Все это способствует формированию у детей с ограниченными возможностями здоровья положительного отношения к сверстникам и адекватного социального поведения. В дошкольных учреждениях России активизируется инклюзивное образование, апробируются разнообразные формы и модели взаимодействия специального и массового образования, предпринимаются различные попытки создания адекватных условий для наиболее полной социализации и адаптации таких детей.

**Актуальность.** Данная тема мало изучена. В наше время педагогика еще не может предложить определенной и общепринятой методо-

логии хореографического воспитания детей с особыми образовательными потребностями и возможностями.

**Цель исследования.** Определить этапы работы на занятиях танцами в группе для детей с ограниченными возможностями слуха.

«Особые дети» — это дети с эмоциональными, социальными, физическими или психическими проблемами. Этот термин был принят многими в качестве характеристики отсталых или аутичных детей. Потеря слуха не обязательно ведет к отклонению в развитии, поскольку в этих случаях сохраняется возможность воспринимать звуковые и зрительные сигналы. Ребёнок с ограниченными возможностями под влиянием качественного воспитательного процесса способен правильно развиваться в психическом и личностном направлениях.

В современном обществе активно используется «инклюзивное образование», как новый метод совместного обучения и воспитания здоровых детей и детей с ограниченными возможностями здоровья. Одним из таких способов терапевтической динамики ребенка является танец, благодаря которому он формируется как полноценная личность. Посредством танца в инклюзивных группах создаются специальные условия для полноценного образовательного развития учащихся с нарушением слуха.

Воспитание «особого ребенка» с помощью занятий ритмики может способствовать развитию музыкальности, формированию образного мышления, побудить детей увидеть и услышать окружающий мир иным образом. Вследствие этого у ребенка вырабатывается неподражаемое эмоциональное мироощущение.

Известный психолог Л. С. Выготский писал: «Творчество является делом всех в большей или меньшей степени, оно же является нормальным и постоянным спутником детского развития» [1, С. 40].

Способом творческого воспитания «особого ребенка» педагог помогает ему преодолеть трудности общения со сверстниками и окружающим миром. Хореографу нужно приложить максимум усилий для того, чтобы дети с инвалидностью слуха могли заниматься танцами вместе со здоровыми, научить уважению и терпению к друг другу. Задача педагога создать дружескую гуманную среду, что позволит успешной адаптации детей с ОВЗ находиться в доброжелательной атмосфере инклюзивной группы на занятиях ритмики.

В пособии Е. З. Яхнина «Методика музыкально-ритмических занятий с детьми, имеющими нарушения слуха» также подчеркивает значимость музыкально-ритмических занятий и занятий хореографией в процессе развития детей с ограниченными возможностями здоровья по слуху.

О таких детях пишет исследователь Е. Г. Речицкая: «Во внеурочной работе глухим и слабовидящим можно предложить занятия ритмикой и танцами, которые способствуют не только развитию творческих возможностей, но и активизации общения ребенка с педагогами или в группе в целом для более ясного, точного выражения своих проблем, переживаний внутренних противоречий» [2, С. 90].

Занятия разграничены с учетом возрастной категории, индивидуальных особенностей каждого ребенка. Мы проводим занятия с инклюзивной группой учащихся среднего возраста, которые посещают и обычные, и слабослышащие дети, имеющие серьезные проблемы с речью.

В рамках данной статьи обозначим особенность методики работы с детьми с ограниченными возможностями слуха в инклюзивной группе.

На первом этапе работа педагога заключается в оценке уровня и особенностей развития ребенка в соответствии с возрастом, особенностями развития общей и мелкой моторики, координации движений, внимания к окружающему миру. Педагог постоянно должен концентрировать внимание ребенка с ОВЗ на занятиях хореографии используя «язык жестов».

Движения формируются, в первую очередь, по подражанию, поэтому педагог выполняет все упражнения на занятиях ритмики вместе с детьми, поддерживая и направляя его. Работа педагога заключается, не только в показе движений учащимся, но и в отработке движений.

В процессе первого этапа хореограф прививает детям трудолюбие, терпение, дисциплинированность, настойчивость в достижении цели, которые необходимы не только на занятиях, но и в будущем будут способствовать личному росту ребенка. Первое, с чего начинаются занятия в инклюзивной группе, это приветствие, что позволяет ребенку с ОВЗ раскрепоститься. Во второй части — это разогрев всех групп мышц, а также обязательные упражнения в контакте со здоровыми детьми, которые повторяются на каждом уроке без изменений, что позволяет укрепить зрительную и мышечную память ребенка. Обязательно физическая активность в парах, с применением силовых тренировок, которая поможет не только поспособствовать росту и укреплению костей ребенка, но и позволит овладеть базовым уровнем физической подготовки, способствующим улучшению гибкости, координации, выносливости. В третьей части урока разучивание комбинаций желательно в игровой форме, надо не забывать давать детям отдых в течение занятий. Систематические занятия с использованием повтора упражнений способствуют правильному выполнению движений на уроках ритмики, что позволяет укрепить нервную систему и достичь результатов. Процесс обучения «особого ребенка» труден и

занимает много времени. Но при правильном подходе педагога, терпеливом отношении, особые дети показывают отличный результат.

На втором этапе работа педагога заключается в хореографическом воспитании «особого ребенка», которое должно быть направлено на формирование у них положительного эмоционального настроения. Порядком методических вариантов работы являются универсальное использование педагогом жестов, наглядного восприятия, показа упражнений и тренинга, чтобы помочь учащемуся научиться владеть всем телом. Педагог разделяет каждое новое движение или комбинацию, на несколько действий, которые ребенок сможет освоить за одно занятие, после чего переходить к следующему — совместному обучению групповому танцу или этюду детей с ограниченными возможностями слуха (ОВЗ) и детей, не имеющих таких ограничений.

Немалую роль на занятиях играет зеркало, когда «особый ребенок» с ограниченными возможностями слуха, видя свое отражение, может координировать и повторять комбинации за хореографом.

После изучения и отработки этюда перед зеркалом педагог наблюдает за происходящей работой учащихся уже без него. Это способствует развитию зрительной и мышечной памяти детей с ограниченными возможностями слуха.

Данный метод применяется для того, чтобы дети научились преодолевать страх перед публикой. Это дает возможность инклюзивной группе танцевать на сцене и участвовать в детских конкурсах.

На третьем этапе уделяется внимание импровизации и игровому методу. Дети с нарушением слуха длительное время продолжают оставаться на ступени наглядно — образного мышления, они мыслят не словами, а образами, картинками. На занятиях ритмики особым детям предоставляется возможность импровизировать. Такие уроки, как правило, вдохновляют учащихся, они старательно вспоминают и воспроизводят весь изученный материал и даже пытаются на его основе создать свой собственный танец. Здесь импровизация используется как способ раскрытия творческих ресурсов личности. Отдельно уделяется внимание актерскому мастерству. В конце занятий, по задаче хореографа, ребенок, используя танцевальные движения, должен показать небольшой этюд: полет птиц или определенного животного. Данный метод показа импровизации, плавно переходит в игровой метод, который способствуют развитию пластики, чувства ритма, музыкальности слуха, мимики; закрепляются знания об окружающем, дается возможность учащемуся проявить себя через самовыражение

**Выводы.** Дети с ограниченными возможностями здоровья нуждаются в особых условиях обучения в инклюзивных группах для развития своего физического и творческого потенциала. Работа в группе



дает возможность ребенку ощутить себя успешным, не закомплексованным, что снимает напряжение и страх. Благодаря этому при общении с другими участниками дети становятся более открытыми, способными изыскивать новые пластические варианты для выражения своих эмоций. У учащихся с физическими недостатками наблюдалась положительная динамика уже после нескольких занятий ритмики.

Инклюзивное обучение ритмике учащихся с ограниченными возможностями находится в начале апробации. Полученные результаты свидетельствуют о значимости дальнейшей разработки этого метода.

#### Литература

1. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте [Текст] / Л. С. Выготский // Психологический очерк. — М.: Просвещение, 1991. — 93 с.
2. Речицкая Е. Г. Развитие младших школьников с нарушением слуха в процессе внеклассной работы [Текст] / Е. Г. Речицкая. — М., 2004 — 156 с.
3. Яхнина Е. З. Методика музыкально-ритмических занятий с детьми, имеющими нарушения слуха [Текст] / Е. З. Яхнина // Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Под ред. Б. П. Пузанова. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 272 с.

## Проект создания музея еврейской общины Крыма: постановка проблемы, цели, задачи

*А. С. Стесин*

*студент 2-го курса магистратуры,  
направления подготовки «Музеология и охрана памятников  
природного культурного наследия»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. В. Севастьянов*

*Научный руководитель, кандидат исторических наук,  
доцент, заведующий кафедрой музеологии  
и библиотечно-информационной деятельности  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Постановка проблемы** в общем виде и ее связь с важными научными или практическими задачами.

В современном российском обществе остро стоит вопрос сохранения национальной идентичности и преодоления разнообразных негативных явлений среди подрастающего поколения, в том числе экстремизма, ксенофобии, шовинизма, расизма, антисемитизма и т. д. Для смягчения противоречий между представителями различных национальных, культурных и религиозных сообществ проводится множество мероприятий как образовательной, так и культурной направленности.

Правовой основой такой работы является Концепция патриотического и духовно-нравственного воспитания в Республике Крым (далее Концепция), которая была утверждена указом Главы Республики Крым Сергеем Аксеновым от 18. 12. 2014 г. Хотелось бы актуализировать несколько направлений деятельности согласно вышеупомянутой Концепции. А именно:

#### **Духовно-нравственное направление**

- воспитание ценностного отношения к своему национальному языку и культуре;

- принятие базовых национальных ценностей, национальных духовных традиций;
- воспитание уважения к культуре и традициям, к вере и религиозным убеждениям граждан России разных национальностей;
- формирование толерантности, уважения к языку, культуре, истории и образу жизни представителей народов России.
- воспитание бережного отношения к историческому, духовному и культурному наследию, участие в сохранении историко-культурного достояния.

#### **Культурно-патриотическое направление**

- музеефикация историко-культурного и индустриального наследия, в том числе создание и обновление музеев и туристско-музейных центров, интерактивных экспозиций;
- культурно-просветительская работа среди населения, активизация процессов общения жителей области с учеными, литераторами, деятелями искусств, в том числе посредством средств массовой информации;
- формирование толерантного отношения к традиционным народным и религиозным праздникам;
- сохранение национальных культур и развитие народного творчества, проведение фестивалей национальных культур, межнациональных праздников;
- поддержка деятельности национально-культурных организаций, структур, сохраняющих культурные традиции;
- развитие выставочной деятельности.

Заявленные в Концепции направления актуализируют процесс совершенствования работы действующих и создания новых музейных комплексов.

Музеи, как инструмент решений определенной части поставленных задач, безусловно, способствуют патриотическому воспитанию. Опираясь на вышеприведенные аргументы, мы представляем проект создания музея еврейской общины Крыма.

#### **Обоснование актуальности.**

История Крыма — это история многих народов, религий и государств, каждый из которых внес свой вклад в многообразие культуры нашего полуострова. Мы считаем, что история евреев в Крыму заслуживает отдельного рассмотрения и изучения, с целью развития в современном крымском и российском обществе толерантности и противодействия различным экстремистским идеологиям.

Еврейское присутствие в Крыму насчитывает не менее 2 000 лет: со времен Херсонеса и Боспора, продолжаясь в средневековом Крыму и в период существования Крымского ханства. Новая история еврей-

ской общины началась после присоединения Крыма к Российской империи в 1783 г. и развивалось, соответственно, в XIX и XX веках. Она оставила не только большое количество памятников, но и выдвинула значительное количество деятелей политики, экономики и культуры. Очередной этап истории еврейского народа в Крыму связан с существованием еврейских сельскохозяйственных поселений на севере Крыма в 20-30 гг. XX в. Трагедия Холокоста 1941-1942 гг. также затронула Крым, оставив страшный след в виде мест массового уничтожения евреев.

Сегодня еврейская община Крыма продолжает вести работу по сохранению и возрождению национальной и религиозной жизни. Существует множество общественных и религиозных организаций, которые охватывают значительную часть еврейского сообщества.

Создание музея истории еврейской общины Крыма — важный и насущный вопрос. Прошлое этого народа заслуживает отдельного изучения и может выступать как одно из направлений реализации государственных программ Российской Федерации и Республики Крым в области патриотического воспитания.

**Цель данной статьи.** Представить проект музея истории еврейской общины в Крыму. При этом, во внимание принимаются различные факторы, формирующие концепцию создания музея: национальные, культурные, религиозные.

*Анализ последних исследований и публикаций, на которые опирается автор.* Научное обоснование принципов создания подобного музея, к сожалению, отсутствует в современной музеологии. Статьи Ю. В. Курамшиной [1], Р. Р. Эминова [2, 3], посвященные крымским музеям, сосредоточены на описании уже действующих экспозиций и оставляют без внимания еврейский компонент. В качестве методологической основы можно рассматривать исследование В. А. Шнирельмана «Еврейские музеи: культурный императив и вызовы современности» [4], а также фундаментальный труд «Еврейский музей». Сборник статей // Сост. В. А. Дымшиц, В. Е. Кельнер. СПб, «Симпозиум», 2004. 268 с. [5] За последние пять лет открылись еврейские музеи в Москве, Германии, Польше и можно говорить об определенном «музейном буме» (Т. И. Чуклина) [7] на подобные учреждения. В связи с этим данное исследование обладает несомненной новизной и актуальностью.

Обозначим основные принципы, на которых, по нашему мнению, должна базироваться экспозиция крымского еврейского музея:

1. Разделяя мнение Йосифа Зельса [6], что подобный музей не должен быть абсолютно еврейским музеем, а должен отражать и подчеркивать характерные черты тех, кто живет именно в данной местности, считаем принцип «субэтничности» основополагающим.

2. В качестве доминирующих выступают иллюстративный и музейно-образный методы построения музейных экспозиций.

3. Использование элементов субмерсивного метода (реконструкция, стилизация).

4. Ориентация на симферопольскую и крымскую аудиторию.

5. Повышение привлекательности и доступности экспозиции национального музея через привлечение лекторов и высококлассных специалистов по иудаике.

**Вывод.** Создание Еврейского музея в Крыму, несомненно, является необходимостью времени. Это должен быть музей нового типа, сочетающий в себе принцип сохранения культурного наследия крымских евреев и принцип толерантности. В первую очередь, это должен быть музей для всех, кто интересуется культурным наследием народов Крыма, ищет точки соприкосновения различных религиозных конфессий. Данное направление представляется нам перспективным, но, к сожалению, неосуществимым на данном этапе в силу ряда экономических причин.

#### Литература

1. Курамшина Ю. В. Музеи как компонент культурного ландшафта г. Симферополя // Культура народов Причерноморья, 2012. — №239. — С. 42-47.

2. Эминов Р. Р. Первый национальный музей крымских татар / Р. Р. Эминов // Восточный архив, 2011. — Выпуск № 24. — С. 48-64.

3. Эминов Р. Р. Материалы Государственного дворца и музея тюрко-татарской культуры (1917-1944) как источник по истории и этнографии крымских татар / Р. Р. Эминов // Восточный архив, 2015. — С. 75-84.

4. Шнирельман В. А. Еврейские музеи: культурный императив и вызовы современности [Текст] / В. А. Шнирельман // Наследие Веков, 2015. — № 3. — С. 26-38.

5. Еврейский музей [Текст] // Сборник статей. — Сост. В. А. Дымшиц, В. Е. Кельнер. — СПб: «Симпозиум», 2004. — 268 с.

6. Шевченко Н., Зисельс Й. Музей історії та культури євреїв Буковини / Наталія Шевченко, Йосиф Зисельс // Незалежний культурологічний часопис «І» (№56 за 2009 год) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ji.lviv.ua/n56texts/zisels.htm>.

7. Чуклина Т. И. Метод погружения как актуальный метод построения музейной экспозиции / Т. И. Чуклина // Дис. на соискание ученой степени канд. культурологии, 2011 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/metod-pogruzheniya-kak-aktualnyi-metod-postroeniya-muzeinoi-ekspozitsii#ixzz4QOeSuyIr>.

## Кинотанец как новый жанр современного искусства

*М. Н. Трошенко*

*студентка 3-го курса магистратуры  
направление подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. Л. Кабачек*

*Научный руководитель,  
кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Введение.** На современном этапе танец и кино являются неотъемлемой частью культуры человечества. Главными целями их является сохранение, фиксация, запечатление прошлого и происходящего.

Впервые танец был зафиксирован на киноплёнке в 1894 году, и с того времени танцевальная тема не утратила своей актуальности. Совместная работа современных режиссеров и хореографов привела к рождению нового вида искусства — кинотанца. Впоследствии он превратился в самостоятельный проект, направленный на популяризацию двух видов искусств.

**Цель исследования.** Проанализировать связь хореографического и киноискусства, выявить этапы становления кинотанца как самостоятельного вида искусств.

Материалом исследования стали видеофильмы зарубежных и отечественных режиссеров, теоретические работы в области киноискусства и современной хореографии.

**Методы исследования:** обработка видеоматериалов, анализ литературы по теме исследования, методы обработки данных, наблюдение за внедрением танцевального искусства в кинематографию.

Танцевальная тема в киноискусстве стала достаточно актуальной и популярной. Танец всегда служил прекрасным дополнением к филь-

мам. В 1894 году американский изобретатель Томас Алва Эдисон впервые зафиксировал танец на плёнке, это фильм «Танец змеи». В последние десятилетия хореография становится основным сюжетом для кино [2, с. 20].

На данный момент индустрия кино стремительно развивается и становится всё интереснее и качественнее. Один из популярных жанров кино — фильмы о танцах. Так как большим почитателем данного жанра является подрастающее поколение, тематика фильмов служит хорошим мотиватором для изучения хореографии. В данное время мы располагаем довольно большим наследием кино, в котором использовано все многообразие хореографических направлений, таких как: классические, народные и балльные танцы, а так — же современные стили танцевального искусства [3, с. 4].

Особым жанром музыкального кино является фильм-балет, комбинирующий художественные средства кино с художественными средствами балета. В 1974 году режиссер фильма-балета «Анна Каренина», поставленного по мотивам одноименной повести Л. Н. Толстого, впервые использовал профессиональные линзы и фильтры для кинокамер [1, с. 180].

Мюзиклы 1950-1970 годов занимают особое место среди танцевальных фильмов. Всемирно известный мюзикл «Чикаго» был экранизирован в 2002 году. Фильм американского хореографа Роба Маршала и сценариста Билла Кондона удостоен шести из тридцати «оскаровских» статуэток, на которые был номинирован. Кинематографические мюзиклы имеют значительную перспективу и активно развиваются.

В творчестве знаменитого американского хореографа Марса Кеннингема фигурировали стадии применения съёмки и постановки хореографии для кинематографа.

Немаловажную роль в становлении и сохранении истории хореографии играют документальные фильмы. Одним из ярких примеров служит фильм «Пина: Танец страсти» Вима Вердерса о немецком хореографе Пине Бауш, вышедший на экран в 2011 году [4]. Фильм является не только документальным, но и первым фильмом в жанре танца, снятым в формате 3D.

Выраженный хореографический бум в XX веке и доминирующая роль кино в этом виде искусства привели к слиянию двух видов искусств. Родился новый современный жанр — видеотанец или кинотанец [5].

Основателем жанра «кинотанец» считается американский режиссер, автор фильма «Медитация насилия» Майя Дерен. На её творчество оказала большое влияние сотрудничество с великой американской балериной Кэтрин Данэм.

В Англии толчком для развития кинотанца стал телеканал ВВС, в эфире которого появились серии телепередач и фильмов, в которых объединены творческие усилия режиссера и хореографа.

Кинотанец — художественное произведение, где хореография сочинена для камеры. Главное, чтобы средства, которые предполагает кинотанец, становились способом реализации идей.

Творчество всемирно известных режиссеров нового современного вида искусства наполнено символическими образами танца, предназначение которых — помощь в восприятии основного повествовательного материала. Движения, показанные в кинотанце, разнообразны: движения части тела, толпы, объекта, они могут оживляться с помощью технологических манипуляций или естественных элементов. Именно эти движения создают хореографию, составляющую кинематографическую работу в жанре кинотанец. Хореография обогащает и делает картину пластичной и несет смысловую нагрузку.

Балетный критик Екатерина Васенина в подборке нескольких отечественных танцфильмов комментирует каждый кинотанец. Она обращает внимание зрителя на то, что кинотанец обладает специфической хореографией, «спектакли сочинены с точки зрения киноглаза», в них присутствуют «особый темпоритм» и «совсем другая геометрия кадра».

Короткометражный фильм «F5», молодого российского режиссера Тимофея Жалкина и постановщика Анны Рожецкой, завоевал признание не только зрителей, но и критиков, стал победителем конкурса фестиваля «Кинотавр» и международного студенческого фестиваля в Потсдаме. Главными героинями стали студентки Челябинского института культуры и участницы театра танца «F5», которые были приглашены на международный хореографический фестиваль, и девушки хотят использовать свой шанс [5].

Новый жанр современного искусства в 2001 году превратился в самостоятельный проект — Международный фестиваль танцевального кино «Кинотанец». Он проходит в рамках знаменитого международного фестиваля современного танца «OPEN LOOK», и на данный момент это единственный фестиваль в России, который профессионально занимается популяризацией кинотанца.

Работы, показанные на фестивале «Кинотанец», — это самостоятельные киноленты. Творческие союзы режиссеров и хореографов из разных стран мира позволяют зрителю фестиваля обратить внимание на уникальные возможности обоих видов искусств. На киноэкране показаны лучшие произведения мировых хореографов, таких как Иржи Килиан, Охад Нахарин, Анжелен Прельжокаж [6].

Яркие, экспериментальные, многогранные фильмы, представленные на фестивале, не оставят равнодушным ни одного любителя хореографии и кино.

**Заключение.** На основании исследования, можно сделать следующие выводы: кинотанец как самостоятельный вид искусства сформировался в 1940 году. Короткометражный фильм режиссера Майи Дерен стал первой работой в новом направлении. Органический союз равноправных видов искусств — это всегда эксперимент, когда встречаются хореографы, танцовщики, режиссеры, операторы, художники-аниматоры и, преломляя свои способности в новых условиях, создают метапространство бесконечного творческого движения и познания себя, своего тела и души. Это еще одна попытка понять необъяснимое и достигнуть невозможного, выйти за пределы и осознав границы переступить их. В этом союзе танец, как древняя сила, способная трансформировать человеческие ощущения и знания, освобождает современный кинематограф от прямолинейной и навязчивой повествовательности, повышая образность и глубокую метафоричность кино.

#### Литература

1. Вульф В. Я. Женское лицо России. Театр, кино, балет [Текст] / В. Я. Вульф — М.: Яуза, 2005. — 384 с.
2. Михалев В. Определение кино как искусства [Статья. Интервью. Лекции. Пьесы] / В. Михалев. — М.: Типография Новости: Театральная жизнь, 2006. — 207 с.
3. Садыкова Д. А. Танец в пространстве современной культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии [Текст] / Д. А. Садыкова. — СПб., 2014. — 24 с.
4. Журнал создателей и потребителей искусства Zaart [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://mmj.ru/index.php?id=161&article=734> (дата обращения: 09.10.2016).
5. Журнал «PRO Танец» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.protanec.com/single-post/2016/08/31/Вымершие-лебеди-без-молвной-музы> (дата обращения: 01.11.2016).
6. Дом танца Данном Данс [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kannondance.ru/index.php/festivali/kinotanets-2013/82> (дата обращения 20.09.2016).

## Хореография как средство гармонизации в развитии личности младших школьников

З. Э. Уразова

*студентка 2-го курса магистратуры  
направление подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

Г. А. Абрашкевичус

*Научный руководитель, кандидат культурологии,  
доцент кафедры театрального искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Актуальность** вопросов гармоничного развития и воспитания личности сегодня ни у кого не вызывает сомнений. В современной системе образования усиливается акцент на духовно-нравственном и эстетическом воспитании. Концепция духовно-нравственного воспитания личности гражданина России формулирует следующий воспитательный идеал: высоконравственный, творческий, укорененный в духовных и культурных традициях многонационального народа Российской Федерации. Достичь такого идеала можно путем приобщения учащихся к искусству, через развитие образно-эмоциональной сферы в повседневной жизни и гармонию с внешней средой. На наш взгляд, важную роль в достижении идеала может сыграть хореография, способная стать средством гармонизации и развития личности, воспитания ценностного отношения к прекрасному, формирования представлений об эстетических идеалах и ценностях.

**Предметом** нашего исследования станет анализ взаимосвязи развития личности, её духовности и творчества в процессе формирования пластической культуры.

Определение понятия «гармонически развитая личность» в различных философских учениях формировалось в зависимости от эпохи, идеологии и взглядов на личность. В нашей работе под гармонизацией мы подразумеваем такое единство развития различных качеств лично-

сти, при котором происходит их взаимодействие, взаимообогащение, приводящее к высшей форме сознания — творчеству. Формирование каналов духовного видения у гармонически развитой личности способствует осознанию сопричастности её с миром. Н. А. Бердяев считал, что способность к творчеству заложена в человеке изначально. Сама личность и «представляет творческий акт», но для этого необходимо целенаправленное воспитание. Приоритетность развивающего значения творчества, которое, по мнению В. Соловьева, является средством выражения ценности Добра, Истины и Красоты, в процессе воспитания подрастающего поколения актуализирует обращение к хореографическому искусству способному сформировать духовно, физически, эстетически полноценную, гармоническую личность.

Эту работу нужно начинать с юного возраста. Ребенок младшего школьного возраста наиболее восприимчив, открыт и эмоционален к происходящим событиям в хореографическом зале. Его привлекает хореография как синтез искусств танца и музыки. Музыка оживает в движении, приобретает осязательную форму. Обучающийся визуально может воспринимать пластику движения, оценивать владение своим телом. В этом заключается специфика хореографии, определяемая разносторонним воздействием на человека, способствующая гармоническому развитию его физических и личностных качеств. Поэтому на занятиях хореографией уделяется внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной взаимосвязи музыки и танца.

Французский хореограф Морис Бежар, давая определение хореографии в своей книге «Мгновение в жизни другого», пишет: «Это искусство мы воспринимаем как самое непосредственное и юное. А между тем оно возникло в эпоху седой старины и считается самым древним». Конечно, автор прав, история становления хореографического искусства — это и результат эволюции человеческой культуры, и современная деятельность педагогов-хореографов, балетмейстеров и исполнителей. Танец — не просто показ движений, он — творческая фантазия личности, яркие художественные образы. Поэтически обостренное восприятие мира, любовь к родной природе, умение слышать ее голоса, подмечать самые неожиданные ее проявления в творческом воображении.

Формирование гармонически развитой личности, сочетает в себе и эстетическую культуру, и художественные способности к хореографическому творчеству. Занятия классическим танцем воздействуют на эстетическое воспитание детей, оказывают положительное действие на физическое развитие, способствуют формированию пластической культуры. Понятие пластической культуры в хореографическом творчестве многомерно и включает в себя музыкальность,

свободу движения, выражение эмоций и чувств, которые помогают создать сценический образ в танце. Поэтому следует разрабатывать методики обучения, которые заинтересуют младших школьников, научат любить и понимать ценность классического танца в хореографическом искусстве.

Уроки хореографии оказывают значительное влияние на развитие таких специфических видов памяти младших школьников как моторная, слуховая и образная. Они помогают развить различные стороны личностного потенциала учащегося: воображение, активное творческое мышление, способность рассматривать явления жизни с разных позиций. Определяя хореографию как важный элемент культуры, считаем, что она должна изучаться в начальной школе как предмет образовательной области «Искусство» наравне с такими предметами, как музыка и изобразительное искусство. Использование классического танца позволит использовать специфические средства хореографии для гармонизации и развития личности учащихся.

Развитие всех этих качеств личности в единстве создаст почву для их взаимодействия, взаимообогащения, в результате чего каждое из них будет способствовать эффективности развития другого, что и составляет основное содержание гармонизации развития личности в целом, формирование ценностных ориентаций, «образование мировоззрения» в сознании ребенка, умений и навыков самопознания и саморазвития.

#### Литература

1. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания [Текст] / Б. Г. Ананьев. — СПб.: Питер, 2000. — 246 с.
2. Березова Г. А. Классический танец в детских хореографических коллективах [Текст] / Г. А. Березова. — К: 1979. — 260 с.
3. Бежар М. Мгновение в жизни другого: Мемуары [Текст] / Морис Бежар; Пер. с фр. Л. Зониной; Послесл. В. Гаевского. — М.: В/О Союзтеатр, 1989. — 237 с.
4. Данилюк А. Я., Кондаков А. М. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. Стандарты второго поколения [Текст] / А. Я. Данилюк, А. М. Кондаков. — М.: Просвещение, 2011.
5. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте [Текст] / Выготский Л. С. — М.: Просвещение, 1991. — 90 с.

## Детский театр как средство развития ребенка

*А. Ю. Усеинова*

*студентка 2-го курса  
магистратуры направления подготовки «Театральное искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. В. Баева*

*Научный руководитель кандидат исторических наук,  
доцент кафедры театрального искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Актуальность.** К сожалению, сегодня мы часто сталкиваемся с тем, что у родителей остается мало времени на общение с детьми. В современном мире люди часто забывают и не успевают уделить должное время близким. Театр же дает возможность общения. Всем известно, что большинство детей сейчас читают мало, в книгах они не все понимают. В детском спектакле же все проще, доступнее, в нем все рассчитано на детскую психологию и детское восприятие. В нем все интересно, живо: есть непосредственное общение с актером, есть совершенно особая атмосфера. «Все доброе в человеке воспитывается через прекрасное», — так говорили древние греки. Так думаем и мы, так происходит и в театре. Театр является тем самым золотым ключиком, который открывает наши сердца. Театр помогает нам наполнить нашу жизнь яркими событиями, которых нам, возможно, не хватает в повседневной жизни.

**Объектом исследования** выступает детский театр. **Предмет** — повышение культурного уровня детей средствами театрального искусства.

**Целью** настоящего исследования является обоснование значения детского театра в развитии ребенка.

**Методы исследования.** В основу методологии исследования положен деятельностный подход к пониманию культуры. Творчество детей в процессе театральной деятельности рассматривается как

элемент системы культуры. К методам, использованным в процессе исследования, относятся историографический анализ, включенное наблюдение, анкетирование, анализ результатов творческой деятельности детей.

Театр и театральное творчество занимают особое место среди различных форм духовного развития ребенка. Будучи игрой, театр становится самым доступным видом деятельности малышей и позволяет решать многие психолого-педагогические задачи, связанные с нравственным и эстетическим воспитанием, развитием фантазии и воображения и. т. д.

Театральное искусство играет важную роль в воспитании свободного, интеллигентного, культурного человека, формирует гармоничную, творчески активную личность, способную чувствовать себя хозяином собственной жизни, а значит — ответственную за себя и окружающий мир. Театр способствует развитию духовности, дает эстетическое наслаждение, позволяет усвоить нравственные ценности и, в целом, способствует успешной социализации личности.

Ход исследования и его результаты обсуждались на кафедре театрального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма.

Детский театр, его роль в воспитании подрастающего поколения привлекали внимание многих творческих деятелей, к данной проблеме обращались многие исследователи [1, 4, 5 и др.], однако ее нельзя считать окончательно решенной. Высказывая свое мнение на эту тему, хочу заметить, что детскую аудиторию необходимо делить на две возрастные группы — это принципиально важно. Для подростков среднего и старшего школьного возраста (от 12 до 17 лет) почти в каждом театре существует богатый репертуар [6]. Вторая категория — это дошкольники и дети младшего школьного возраста. И, конечно, здесь необходимы специальные детские спектакли. Однако реализовать данную необходимость сложно из-за материального положения театров. Сегодня поставить хороший детский спектакль практически невозможно: спектакль должен быть зрелищным и костюмированным — это всегда дорого, а цены на билеты должны быть невысокими, поэтому детский спектакль сегодня невыгоден.

Чем же может помочь театр в развитии детей? На театральных занятиях дети изучают азбуку жестов, они осваивают сценическое пространство, приобретают опыт публичных выступлений. Таким образом, их круг общения расширяется и выходит за рамки возрастных групп, что социально адаптирует детей. Также занятия в театральной студии развивают у детей выразительную речь. А чем более выразительна будет речь, тем глубже она воспринимается слушателями.

Работая над спектаклем, дети находятся в постоянном поиске: как оформить декорации, костюмы, образы. Это заставляет их обращаться к книгам и иллюстрациям. Поэтому с уверенностью можно сказать, что театр еще и развивает эстетические чувства, духовно обогащает, приобщает к культурным ценностям [2].

Одна из главных задач театральной деятельности сформировать у ребенка позитивное отношение к себе, своим товарищам и другим людям. Дети учатся работать в команде, налаживать совместную работу с другими участниками творческого процесса, взаимодействовать друг с другом. Многократные выступления перед зрителями помогают в формировании уверенности в себе. В процессе театральной деятельности дети учатся понимать состояние другого человека, выражать свои эмоции.

Второй задачей является формирование культуры речи. Театрализованная игра имеет огромное значение в развитии речи ребенка. Театральное творчество развивает артикуляцию, расширяет словарный запас. Стараясь соответствовать образу своего героя, передать его чувства, ребенок использует различные интонации и выразительные средства, говорит четко, чтобы его поняли зрители. Так дети лучше усваивают содержание произведения, логику и последовательность событий, их развитие и причинную обусловленность, а также улучшают звуковую культуру речи.

Третья, не менее значимая задача — сформировать основы театральной культуры. На занятиях в театральных студиях дети усваивают терминологию и основные понятия театрального искусства, у них вырабатывается культура поведения в театре, расширяются знания о театральной истории и драматургии.

Постановка детского спектакля — очень сложное дело, т. к. важно помнить, что ребенок не должен остаться без роли, а этим объясняется сложность в выборе спектакля. Желательно, чтобы ребята сами выбрали себе роли, не надо их заставлять брать какую — либо роль. Можно предложить быть «режиссером», «оформителем», «зрителем», как известно, маленьких ролей не бывает. Также важно ознакомить родителей с тем, какое значение театр имеет в воспитании детей. Родители будут заинтересованы в том, чтобы их ребенок занимался и выступал, и будут всячески помогать. Совместная творческая работа взрослых и детей всегда более эффективна. Родители могут выступать не только в роли зрителей, но и изготовителей декораций, костюмеров, исполнителей ролей. Также совместная работа родителей и ребенка поможет их сближению.

Театральная деятельность приносит ребенку радость и эмоциональное удовольствие. Это деятельность, в которой осуществляются

желания, мечты и многое другое [3]. Данный вид игры предоставляет уникальные возможности для гармоничного развития личности.

Сегодня театральные деятели единогласно выступают «за» детский театр. Татьяна Аугшкап, Борис Морозов, Марк Розовский, Константин Райкин и многие другие считают, что для детей нужно играть так же, как для взрослых, только еще лучше. Также они говорят о том, что детский театр выполняет важную воспитательную функцию. Он знакомит ребенка с миром театра, дает ощущение сопричастности к театральному искусству, учит любить театр. От того, как театр войдет в жизнь каждого из детей, зависит очень многое. Детский спектакль — это борьба за будущего театрального зрителя.

Таким образом, театр и театральное творчество занимают особое место среди различных форм духовного развития ребенка. Будучи игрой, театр становится самым доступным видом деятельности малышей и позволяет решать многие психолого-педагогические задачи, связанные с нравственным и эстетическим воспитанием, развитием фантазии и воображения и. т. д.

Театральное искусство играет важную роль в воспитании свободного, интеллигентного, культурного человека. Формирует гармоничную, творчески активную личность, способную чувствовать себя хозяином собственной жизни, а значит — ответственную за себя и окружающий мир. Театр дает ребенку возможность открыться и проявлять свое отношение к действительности и окружающим. Театр — это всестороннее развитие духовности; эстетическое наслаждение; усвоение нравственных ценностей; удовлетворение интереса; социализация личности; регулятор собственного развития; критерий оценки жизненных явлений и ряд других.

#### Литература

1. Барановская С. А. Театр в культуре детства [Текст] / С. А. Барановская // Диссер. канд. культурологии. — СПб, 2011. — 179 с.
2. Выготский Л. С. . Воображение и творчество в детском возрасте [Текст] / Л. С. Выготский. — М., 1997. — 356 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусства [Текст] / Л. С. Выготский. — М., 1997. — 356 с.
4. Лапина О. А. Школьный театр в системе культуры и образования / О. А. Лапина // Диссер. канд. пед. наук. — СПб, 2000. — 168 с.
5. Ожиганова Г. В. Развитие творческих способностей [Текст] / Г. В. Ожиганова. — М.: ИПРАН, 1995. — 375 с.
6. Рубина Ю. И. Театр и подросток [Текст] / Ю. И. Рубина. — М.: Знание, 1978. — 324 с.



## Проблемы и особенности создания средового музея с учетом специфики города Симферополь

*В. А. Шилина*

*студентка 2-го курса магистратуры,  
направление подготовки «Музеология  
и охрана объектов культурного и природного наследия»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма*

*Т. В. Величко*

*Научный руководитель, кандидат исторических наук,  
доцент, старший преподаватель кафедры музеологии  
и библиотечно-информационной деятельности  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

**Цель статьи.** Выявить проблемы и особенности отечественной исследовательской и практической деятельности, возникающие на пути создания средового музея.

Современный музей давно вышел за рамки своей классической деятельности и развивается с учетом потребностей современного общества. Одна из основных функций современного музея — «музеефикация», изъятие предмета из среды бытования и помещение его в музей, также развилось в другом направлении [1, с. 375 — 381]. Одним из популярных способов музеефикации объектов культурного наследия является средовый музей — музей, деятельность которого основывается главным образом на музеефикации историко-культурной и/или природной среды со всеми составляющими ее движимыми, недвижимыми и нематериальными объектами и существующими между ними взаимосвязями, а также с участием людей, населяющих территорию, как разновидность музеев под открытым небом [2, с. 7].

В качестве примера предлагаем рассмотреть проект средового музея квартала «Старый город» г. Симферополь.

Место выбрано не случайно. Известно, что данный район является самым раннезаселённым из сохранившихся и постоянно функционирующих районов столицы. (К рубежу XV—XVI столетий относятся самые ранние свидетельства о пребывании здесь татар. В это время близ Петровских скал возникает город под названием Акмесджит). Кроме того, на его территории находится множество построек, имеющих большое историческое и этнокультурное значение.

В их числе и Мечеть Кебир-Джами — старейшее здание города. Как свидетельствует надпись на каменной табличке, мечеть была построена в 1508 г. Заслуживает внимания и планировка района, улочки которого часто переплетаются или заканчиваются тупиками. В прошлом они носили названия народов, проживающих на его территории [3, с. 76].

Известно, что Крым является самым многонациональным регионом России. По переписи 2014 года на полуострове проживают 175 национальностей, кроме того полуостров может гордиться и своим народами-реликтами — караимами и крымчаками.

Также стоит обратить внимание на то, что с учетом крымской специфики можно выделить несколько преимуществ:

1. Территория музея не выносится за пределы города.
2. Не нужно строить новые здания, используются отреставрированные постройки;
3. Каждая улица музея может рассказать о жизни-быте, культуре, традициях определенного народа, живущего в Крыму, включая крымских цыган, (в мире существует всего 2 музея цыганской культуры — в Чехии и в России, в Костроме), а не просто быт и культуру населения города в определенный исторический период.
4. Включение в экскурсионный маршрут данного музея значительно разнообразит отдых любого туриста, придаст ему новые краски. Кроме того, даже в экскурсии по Симферополю этномузей подчеркнёт существующую историко-культурную градацию города — исторический центр 18-19 веков, Старый город — 17-й и ранние века, период позднескифского государства — Неаполь Скифский;
5. Есть и ещё одна особенность, о которой стоит упомянуть, -воспитание толерантности и осознание этнической идентичности.

Данный проект позволит сохранить исторически ценные объекты, популяризировать Симферополь не только среди отечественных туристов, но и среди иностранных. Поможет обществу самоидентифицировать себя и привлечет внимание к культуре малых народов.

Именно средовая музеефикация позволяет, по нашему мнению, отразить особенность квартала города как феномена культуры путем выявления особенностей городской планировки и застройки на основе

аксиологического подхода определения его ценности и уникальности, архитектурно-художественного и этнорелигиозного своеобразия городской среды.

Восстановительные работы, направленные как на реставрацию уникальных памятников, так и рядовой застройки, безусловно, сохраняют историко-архитектурную ценность зданий, но именно музеефикация предполагает их выявление, исследование, а также дальнейшее использование в качестве объектов музейного показа.

Данная музеефикация может развиваться по двум направлениям:

1. *Историко-архитектурное*, основанное на показе особенностей архитектурных стилей и форм.

2. *Историко-бытовое*, основанное на демонстрации этнического, конфессионального, сословного состава населения и своеобразия городского образа жизни с использованием духовных культурных ценностей.

Как мы знаем, на данном этапе в нашей стране проблема музеефикации городских улиц, кварталов и застроек в наиболее значимых районах исторической планировки и застройки городов остается по-прежнему спорной.

Повсеместное возникновение однотипных новостроек актуализирует необходимость сохранения исторических кварталов городов, своеобразно фокусирующих исторические памятники материальной культуры и историческую память как часть духовного наследия. Отечественные исследователи уделяют внимание, в основном, градостроительным и историко-архитектурным вопросам создания подобных музеев, фокусируются на изучении проблем реставрации и реконструкции памятников градостроительства, а также на их полифункциональном приспособлении с учетом потребностей современного города.

На современном этапе теория и практика городской музеефикации недостаточно изучена отечественными исследователями, что объясняется рядом причин:

- во-первых, практика музеефикации объектов и городской среды не достаточно осмыслена в музеологии;
- во-вторых, изучение городской среды как социокультурного феномена не имеет обширную и укоренившуюся исследовательскую традицию в силу сложности структуры и многообразия компонентов изучаемого объекта;
- в-третьих, музеи городской тематики под открытым небом достаточно малочисленны;
- в-четвертых, существуют сложности как в трактовке понятия «городская среда», так и в реализации механизмов ее музеефикации [4, с. 72].

По нашему мнению, решение этих задач во многом определяет музеефикацию городской среды и позволит данному виду музейной деятельности развиваться и в нашем регионе.

### Литература

1. Мастеница Е. Н. Музеи городской истории: прошлое в настоящем [Текст] / Е. Н. Мастеница, науч. ред. проф. С. С. Загребин. // Уральские Бирюковские чтения: Сб. науч. и научно-популярных статей. — Вып. 4. — Город как феномен культуры. — Часть 1. — Челябинск, 2006. С. 375 — 381.
2. Музейные термины. Терминологические проблемы музееведения [Текст] / Сб. науч. тр. — М.: ЦМР СССР, 1986. — С. 7.
3. Широков В., Широков О. Симферополь, улицы рассказывают [Текст] / В. Широков О. Широков. — Симферополь: Таврия 1983, С. 76.
4. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурных и природных объектов. Учебное пособие [Текст] / М. Е. Каулен. — Омск, 2002. С. 72.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Тезисы преподавателей

<i>Абдувелиева Э. Ш.</i> Скрипичная музыка в творчестве С. Прокофьева: Концерт №1 для скрипки с оркестром D-dur .....	4
<i>Антипова Н. А.</i> Музыкальный мир Э. Т. А. Гофмана: опера «Аврора» .....	8
<i>Атик А. А., Масаев М. В.</i> Семиотическая репрезентация культур в туристской индустрии .....	12
<i>Балакина Е. И.</i> Теоретические основания современной научной революции и контуры новой методологии исследования искусства .....	15
<i>Балкин Д. Е. Л.</i> Динамика мер и условности в изобразительном искусстве (социокультурные аспекты и хронотоп) .....	18
<i>Балкин Д. Л. В.</i> Натюрморт в учебном процессе .....	19
<i>Безкоровайная Н. С.</i> Анализ исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой: источниковедческие исследования .....	21
<i>Вейсова В. Э.</i> Гуманизация учебного процесса как фактор развития духовности .....	25

<i>Воронцова И. Н.</i> Музыкальное оформление урока классического танца как живого взаимодействия музыки и пластики .....	27
<i>Джафарова О. С.</i> Особенности формирования медиакультуры младших школьников .....	31
<i>Доценко Н. А.</i> Анализ творческого наследия композитора и пианиста Александра Гуревича в свете межнационального поликультурного диалога .....	34
<i>Дункевич С. Г.</i> Хореографическое искусство в фестивальном движении Крыма .....	36
<i>Дункевич С. Г., Кураמיшина Ю. В.</i> Особенности современной зрелищной культуры .....	39
<i>Елансков Р. И.</i> Текстуальная стратегия в произведениях Юкки Тиенсуу .....	43
<i>Журавлева О. И.</i> Суфизм в художественной культуре и искусстве Крыма .....	46
<i>Загурский В. И.</i> Современное музыкальное пространство в контексте массовой культуры .....	50
<i>Зиядинова А. А.</i> Перспективы развития делового туризма в Республике Крым .....	52
<i>Ибрагимов Э. Э.</i> Проблемы менеджмента экотуристической деятельности предприятий сферы туризма .....	55

<i>Калаберда А. В.</i> Об изучении традиционной инструментальной культуры прибалтийско-финских народов на кафедре музыки финно-угорских народов ФГБОУ ВО Петрозаводской государственной консерватории .....	59
<i>Климашевская С. Н.</i> Педагогические принципы А. Н. Есиповой .....	63
<i>Котляр Е. Р.</i> Культурные взаимосвязи этносов Крыма в архитектурном декоре периода модерна .....	66
<i>Кочнова О. А.</i> Театр как фактор формирования гражданственности .....	70
<i>Крыгин Н. Н.</i> Опыт проведения интенсивного модуля «Театр Шекспира» в рамках программы обучения студентов по специализации «Режиссура театра» .....	74
<i>Курьянова И. А.</i> «Не музей, а дыхание жизни...» (к вопросу о музеях XXI века) .....	77
<i>Лабинцева Л. П.</i> Профессиональная подготовка музыкантов-педагогов в дискурсе синкретического воспитания .....	81
<i>Масаев М. В.</i> Диалог культур в Крыму как важная составляющая вектора межнационального согласия (социально-философский анализ) .....	85

<i>Мухамедова З. Х.</i> Государственная политика развития инновационной инфраструктуры в сфере туризма .....	88
<i>Николаенко Н. В.</i> К проблеме развития музейной сети Крыма: приоритет литературно-художественной экспозиции .....	91
<i>Нилова В. И.</i> Intimum Сведенборга и Voces intimae Сибелиуса: опыт выражения невыразимого .....	93
<i>Новицкая Е. В.</i> Роль и место инноваций в процессе обучения игре на фортепиано .....	96
<i>Окунева Е. Г.</i> Антон Веберн в зеркале сериализма .....	100
<i>Семухина И. С.</i> Система музыкальной культуры общества и взаимодействие её основных уровней (по исследованиям А. Н. Сохора) .....	104
<i>Тропина Е. А.</i> Классификация средств размещения в Крыму как основа конкурентоспособности крымского туристского продукта .....	107
<i>Умнов А. Ю.</i> Георгий Свиридов «Три стихиры для мужского хора» (монастырские) из цикла «Песнопения и молитвы» .....	110
<i>Филимонова Е. Ю.</i> Проблема внимания в процессе обучения в детском хореографическом объединении .....	114

*Цурикова Ю. И.*  
Развитие технических навыков  
у обучающихся игре на домре в младших  
и средних классах .....118

*Чеглазова М. Е.*  
Перспективы развития событийного туризма в Крыму .....121

*Яшина О. С.*  
Сохранность средневековых христианских памятников  
в Крыму на примере Архангельской церкви  
в с. Кудрино: к постановке проблемы .....124

### **Круглый стол аспирантов и соискателей «Наука молодых»**

*Коккезова А. М.*  
Музыкальные педагогические школы на Дону:  
истоки и современность .....128

*Никулина Е. А., Грива О. А.*  
Влияние классической хореографии  
на формирование художественной культуры личности .....132

*Попович Э. В., Кочнова О. А.*  
Театрализация как культурный феномен .....135

*Шарбатов Э. А., Мирошников О. А.*  
Несовместимые категории ценностей личности .....139

### **Круглый стол магистрантов «Начинающие учёные»**

*Бахтызова В. А., Шевчук В. Г.*  
Стилистические особенности и разновидности  
графического искусства Н. С. Самокиша .....144

*Белаш Н. В., Кочнова О. А.*  
Мюзикл как феномен французской современной сцены .....150

*Власов Д. В., Минина О. М.*  
Тенденции развития современного  
бально-спортивного танца .....153

*Волкова В. К., Минина О. М.*  
Интерпретация литературных произведений А. С. Пушкина  
на балетной сцене .....157

*Евтушок Н. В., Минина О. М.*  
Танцевальная культура армян Крыма.  
Традиции и современность .....161

*Еленек О. В., Кабачек Н. Л.*  
Музыка, как средство гармонизации личности ребенка  
в детском хореографическом коллективе .....166

*Жмакина В. Н., Элькан О. Б.*  
Структура, организация и методика  
обучающего эксперимента у слабослышащих детей  
младшего школьного возраста  
в условиях дополнительного образования .....168

*Илларионова Е. С., Кабачек Н. Л.*  
Значение рисунка танца  
при создании художественного образа в хореографии .....173

*Красникова Н. В., Абрашкевичус Г. А.*  
Современные тенденции развития  
хореографического искусства .....178

*Краснощёк А. В., Кабачек Н. Л.*  
Универсальные учебные действия  
в системе дополнительного образования  
на уроках хореографии .....182

*Мазурина И. А., Стельмах И. Ф.*  
К вопросу об использовании малых дворцов  
Южного берега Крыма .....185

<i>Мамыкина Т. В., Кабачек Н. Л.</i> Использование потенциала современного танцевального искусства в досуге жителей города Керчь ....	189
<i>Махонина А. А., Элькан О. Б.</i> Роль музыкального воспитания в художественно-эстетическом развитии обучающихся ....	195
<i>Музыка О. В., Минина О. М.</i> Трансформация выразительных средств классического танца в балетном спектакле начала XX века .....	197
<i>Нечайкин П. Д., Стельмах И. Ф.</i> Некоторые аспекты определения категории музеев боевой славы .....	202
<i>Полянин А. В., Рыжикова М. Д.</i> Способы межъязыковой передачи реалий в художественном тексте .....	207
<i>Пономарев В. С., Стельмах И. Ф.</i> Естественно-исторические музеи в контексте популяризации природного наследия полуострова .....	210
<i>Сахно Т. С., Курамшина Ю. В.</i> Феномен Русского Зарубежья: этнокультурная самоидентификация, основные черты «русскости» .....	213
<i>Сеит-Аблаева А. Р., Микитинец О. И.</i> Развитие сценического фольклоризма в крымскотатарской музыкальной культуре .....	217
<i>Сеит-Аблаева Э. Р., Микитинец О. И.</i> Специфика и проблемы использования хореографии в драматическом спектакле .....	220

<i>Сиротюк О. В., Шелягова А. А.</i> Динамика социокультурной деятельности отдела «Общий читальный зал» ГБУК РК «КРУН им. И. Я. Франко» Социокультурная деятельность отдела «Общий читальный зал» ГБУК РК «КРУН им. И. Я. Франко» .....	224
<i>Степанова А. А., Кабачек Н. Л.</i> Развитие творческих способностей детей с ограниченными возможностями слуха посредством танца в инклюзивной группе .....	236
<i>Стесин А. С., Севастьянов А. В.</i> Проект создания музея еврейской общины Крыма: постановка проблемы, цели, задачи .....	241
<i>Трошенко М. Н., Кабачек Н. Л.</i> Кинотанец как новый жанр современного искусства .....	245
<i>Уразова З. Э., Абрашкевичус Г. А.</i> Хореография как средство гармонизации в развитии личности младших школьников .....	249
<i>Усеинова А. Ю., Баева О. В.</i> Детский театр как средство развития ребенка .....	252
<i>Шилина В. А., Величко Т. В.</i> Проблемы и особенности создания средового музея с учетом специфики города Симферополь .....	256

# МАТЕРИАЛЫ

V Международной научно-творческой конференции

## «ИСКУССТВО И НАУКА ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ»

Технический и художественный  
редактор *Е. В. Мажарова*  
Вёрстка *А. В. Климашинок*  
Редактор *Г. Н. Гржибовская*

Подписано к печати .....04.2017  
Формат 60x84 1/16  
Гарнитура Times New Roman  
Тираж 50 экз.

Издательство ООО «Антиква»  
295000, Российская Федерация, Республика Крым,  
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкая 6, оф. 3,  
тел.: +79788913701 e-mail: antikva07@mail.ru

---

Напечатано с оригинал-макета заказчика  
в типографии ИП Гальцовой Н. А.