

Министерство культуры Российской Федерации
Кемеровский государственный институт культуры

*Посвящается
Году педагога и наставника*

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Сборник научных статей

ТОМ I

Кемерово 2023

УДК 008+70

ББК 71+85

К90

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, доц., КемГИК **А. В. Шунков** (председатель);
д-р пед. наук, проф., КемГИК **Н. В. Костюк**;
канд. искусствоведения, КемГИК **Н. С. Попова** (том I, раздел 1);
декан ФВИ, доц., КемГИК **Т. Ю. Казарина** (том I, раздел 2);
д-р культурологии, проф., КемГИК **О. Ю. Астахов**,
канд. культурологии, доц., КемГИК **А. С. Двуреченская** (том I, раздел 3);
д-р культурологии, проф., КемГИК **Н. Л. Прокопова** (том I, раздел 4);
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Е. Ю. Светлакова** (том I, раздел 5);
канд. культурологии, доц., КемГИК **О. В. Кузьмина** (том I, раздел 6);
канд. пед. наук, доц., КемГИК **Л. И. Лазарева** (том I, раздел 7);
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Н. Н. Григоренко** (том I, раздел 8);
канд. экон. наук, доц., КемГИК **С. А. Мухамедиева** (том I, раздел 9);
канд. искусствоведения, доц., КемГИК **Н. В. Поморцева** (том II, раздел 1);
канд. искусствоведения, проф., КемГИК **О. В. Синельникова** (том II, раздел 2);
канд. филол. наук, доц., КемГИК **Т. В. Сафарова** (том II, раздел 3);
канд. пед. наук, доц., КемГИК **А. В. Палилей** (том II, раздел 4);
канд. филол. наук, доц., КемГИК **Е. Е. Рыбникова** (том II, раздел 5);
д-р пед. наук, доц., КемГИК **Л. Г. Тараненко** (том II, раздел 6);
канд. пед. наук, доц., КемГИК **В. В. Мишова** (том II, раздел 7);
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Д. Д. Родионова** (том II, раздел 8).

Ответственный редактор:

сотрудник научного управления КемГИК

А. П. Фибих

К90 Культура и искусство: поиски и открытия : сб. науч. ст.: в 3 т. /
 Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово : КемГИК, 2023. – Т. I. –
 324 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8154-0556-1

ISBN 978-5-8154-0679-7

Сборник включает статьи, в которых рассматриваются актуальные вопросы искусствоведения, культурологии, музееведения, социально-культурной деятельности, педагогики, туризма, экономики и менеджмента социально-культурной сферы, информационно-коммуникационных технологий.

УДК 008+70

ББК 71+85

ISBN 978-5-8154-0556-1

ISBN 978-5-8154-0679-7

© Авторы статей, 2023

© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2023

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник научных статей, посвященный актуальным вопросам изучения сферы культуры и искусств, явился результатом коллективной рефлексии III (XII) Международной научно-практической конференции «Культура и искусство: поиски и открытия», которая состоялась 18–19 мая 2023 года на базе ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры».

Цель конференции – обобщение и распространение опыта научных и практических исследований ведущих специалистов и молодых ученых в области культуры и искусства, преподавателей образовательных учреждений и обучающихся высших учебных заведений.

В рамках конференции было представлено более 320 докладов. Заявки поступили из таких стран, как Казахстан (г. Алматы, г. Нур-Султан (Астана), г. Тараз), Беларусь (г. Минск). Россия представлена участниками из городов: Кемерово, Прокопьевска, Краснодара, Барнаула, Новосибирска, Улан-Удэ (Республика Бурятия), Омска, Норильска, Севастополя, Санкт-Петербурга, Москвы, Саратова, Якутска (Республика Саха).

В 2023 году работа конференции проходила по 17 направлениям. В связи с 30-летним юбилеем художественной коллекции КемГИК была введена дополнительная секция «Произведения из художественной коллекции КемГИК в контексте изучения культуры Сибири», руководителем секции стала Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, научный сотрудник Экспозиционно-выставочного центра КемГИК. В коллекцию КемГИК входит более 130 живописных и графических работ. Коллекция представляет собой уникальное собрание художественных произведений, отражающее традиционные и новаторские течения в художественной культуре Кузбасса рубежа 1980–1990-х годов. Творческий почерк авторов индивидуален и неповторим.

В рамках конференции был затронут следующий круг проблем: современные вопросы развития музыкального искусства, социально-культурной деятельности, концептуальные и художественные аспекты визуальных искусств, информационные, образовательные и социокультурные технологии в библиотечно-информационной деятельности, актуальные проблемы культурологических и искусствоведческих исследований, народная художественная культура (актуальные проблемы теоретических и прикладных исследований) и т. д.

В результате профессионального диалога талантливой молодежи, ведущих ученых, деятелей культуры и искусства РФ, зарубежных партне-

ров явилось издание сборника научных статей в трех томах. Первый том сборника включает следующие разделы, соответствующие тематике секционных заседаний конференции:

- Произведения из художественной коллекции КемГИК в контексте изучения культуры Сибири.

- Концептуальные и художественные аспекты визуальных искусств.

- Актуальные проблемы культурологических и искусствоведческих исследований.

- Сценическое искусство в современных условиях: проблемы и поиски решения.

- Экранные искусства и фотография: актуальные тенденции.

- Феноменология праздничной культуры.

- Современные проблемы социально-культурной деятельности.

- Педагогика художественного образования, психология искусства и творчества.

- Экономические проблемы и перспективы развития современного менеджмента социально-культурной сферы и туризма.

В статьях рассматриваются новые направления в развитии художественного образования, принципы психологического театра, театральный туризм, способы продвижения собственного творчества в информационном пространстве с помощью социальных сетей, прототипирование в сфере культуры, досуговая деятельность, современные шоу в оформлении праздников и многое другое.

Раздел 1. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ КЕМГИК В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРЫ СИБИРИ

*Дубовцева Елизавета Николаевна, студент
Мишова Валерия Викторовна, кандидат педагогических наук,
доцент, заведующий кафедрой цифровых технологий и ресурсов
Кемеровский государственный институт культуры*

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОЛЛЕКЦИЯ КЕМГИК КАК ОБЪЕКТ ПРЕДПРОЕКТНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

KEMGIK ART COLLECTION AS AN OBJECT OF PRE-PROJECT RESEARCH

Аннотация: В статье рассматривается понятие «электронные коллекции». Выявляются отличительные признаки. Производится сравнительный анализ цифровых ресурсов, посвященных живописи и представленных на официальных сайтах вузов культуры. Проводится характеристика электронной художественной коллекции Кемеровского государственного института культуры.

Ключевые слова: электронная коллекция, цифровой ресурс, художественная коллекция, электронная художественная коллекция, институт культуры.

Abstract: The article discusses the concept of “electronic collections”. Distinctive features are revealed. A comparative analysis of digital resources devoted to painting and presented on the official websites of universities of culture is carried out. The electronic art collection of the Kemerovo State Institute of Culture is characterized.

Keywords: electronic collection, digital resource, art collection, electronic art collection, institute of Culture.

В последние два десятилетия цифровизация привела к изменениям во многих областях деятельности человека. Современное общество сталкивается с ростом цифровых ресурсов и технологий, значительно влияющих на гуманитарные науки. Появилась новая область знаний – цифровые

гуманитарные науки, которые являются связующим звеном между гуманитарными и компьютерными науками. Эта область знаний использует оцифрованные материалы и материалы цифрового происхождения и объединяет в себе возможности как компьютерных наук, так и гуманитарных, открывая новые границы для исследований.

Ярким примером реализации цифровых гуманитарных наук могут быть создаваемые сегодня различные цифровые ресурсы, в том числе предмет данного исследования – художественная коллекция Кемеровского государственного института культуры, которая реализована в виде электронной коллекции документов.

Электронная коллекция документов – целостная совокупность документов, объединенных по одному или нескольким признакам, представленная в цифровой форме с единым интерфейсом и обладающая средствами навигации и поиска ее элементов [1, с. 79].

Для более полной характеристики понятия «электронная коллекция» следует отметить признаки, присущие электронным коллекциям. К их числу относятся:

- целостность;
 - взаимосвязь представленных в коллекции документов по определенным признакам;
 - единые принципы отбора материала;
 - представление документов в цифровой форме;
 - общий интерфейс коллекции;
 - возможность многоаспектного поиска элементов коллекции
- [1, с. 78–79].

Данные признаки можно рассматривать в том числе и как требования при создании электронной художественной коллекции КемГИК. В дальнейшем с опорой на них был проведен анализ цифровых ресурсов.

В ходе предпроектного исследования предметной области были проанализированы цифровые ресурсы, посвященные живописи. Для этого на сайте Министерства культуры (в разделе «Подведомственные организации») были отобраны сайты всех институтов культуры и искусств на территории Российской Федерации, общее количество которых составило 22 учреждения. Нужно уточнить, что Кемеровский государственный институт культуры в этот перечень не был включен (рис. 1).



Рисунок 1. Результаты анализа цифровых ресурсов, посвященных живописи, представленных на официальных сайтах вузов культуры и искусств

В ходе анализа было выявлено, что на пяти официальных сайтах вузов культуры и искусств (что составляет 23 %) представлены цифровые ресурсы, посвященные живописи. Из них на двух сайтах цифровые ресурсы организованы в виде новостной ленты:

- «Персональная выставка Евгения Кострюкова», ФГБОУ ВО «Воронежский государственный институт искусств». Выставка содержит произведения Евгения Кострюкова, который является деканом факультета живописи данного вуза. Сетевой адрес выставки: <https://voronezharts.ru/news/2021/12/01/vystavka-evgeniya-kostryukova>;

- Выставка «Владимир Рушанин. Грани одной личности», ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры». Выставка создана к 70-летнему юбилею предыдущего ректора Челябинского государственного института культуры Рушанина Владимира Яковлевича, она освещает его биографию и деятельность как исследователя-историка Урала, а также более позднюю деятельность на посту ректора. Сетевой адрес выставки: <https://chgik.ru/rector/>;

На трех сайтах цифровые ресурсы организованы в виде презентации:

- Виртуальная выставка «Творческая вселенная Теплова Валентина Павловича», ФГБОУ ВО «Красноярский государственный институт искусств». Создана к 70-летнему юбилею преподавателя Красноярского государственного художественного института, ныне ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского». Сетевой адрес выставки: https://kgii.ru/images/stories/apr/vse_lennaya_teplova.pdf;

- Виртуальная выставка «Выдающийся мастер пейзажа», ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Создана

к 190-летию со дня рождения Ивана Ивановича Шишкина – выдающегося мастера пейзажа. Выставка содержит его биографию и произведения. Сетевой адрес выставки: <https://kgik1966.ru/institut/biblioteka/meropriyatiya/virtualnaya-vstavka-vidayuschij-sya-master-pejzazha>;

– Виртуальный выставочный проект «Линогравюры художника М. С. Хабленко. Из коллекции профессора В. В. Матвеева», ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры». Проект содержит работы, на которых изображены писатели, чей жизненный и творческий путь был связан с Орловским краем. Оформлен в видеоформате. Сетевой адрес проекта: <https://ogik.ru/press-center/news/bibliodnevnik/ogik-predstavlyaet-virtualnyy-vystavochnyy-proekt-linogravuryi-khudozhnika-m-s-khablenko-iz-kollekts/>.

Итак, большинство вузов культуры, имея богатый потенциал, не создают цифровые ресурсы, хотя эта форма является более презентабельной и удобной. Опираясь на требования к электронным коллекциям, преподаватели института создали цифровой ресурс «Художественная коллекция КемГИК» (<http://art.kemgik.ru/>), который можно назвать уникальным среди вузов культуры (рис. 2).

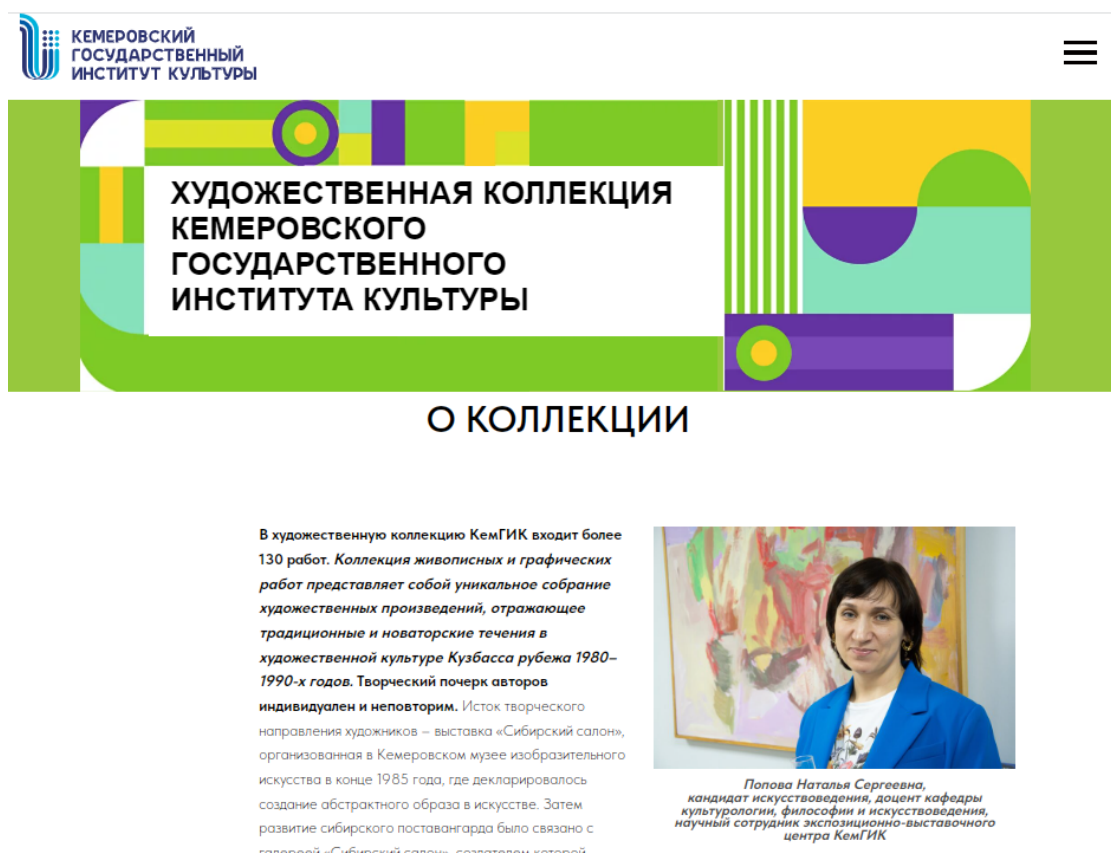


*Рисунок 2. Экранная форма главной страницы
«Художественная коллекция КемГИК»*

Дизайн ресурса опирается на эмоциональную составляющую людей и представляет собой оптимистичное обрамление для представления произведений искусства. Модульный дизайн в визуализации позволяет масштабировать дизайн под разные продукты, поэтому у коллекции есть возможность максимально полно передать визуальную культуру.

Цифровой ресурс создан с учетом принципов эргономики, адаптивности и юзабилити. Разработаны перекрестные гиперссылки, связывающие различные блоки коллекции, позволяющие осуществлять ее нелинейный просмотр. Также проработана мобильная версия цифрового ресурса. Пользователям удобно взаимодействовать с интуитивно понятным интерфейсом коллекции, в котором учтена специфика представленного материала, позволяющая рассмотреть произведение искусства в деталях. Программную реализацию осуществляли преподаватели кафедры цифровых технологий и ресурсов Кемеровского государственного института культуры.

Структура сайта повторяет структуру классического каталога коллекции произведений искусств. Введено разделение на виды искусства. Внутри каждого вида искусства использован алфавитный порядок расположения картин для эффективного поиска. Коллекция содержит в себе шесть рубрик, в трех из которых находится непосредственно сама художественная коллекция. Первыми рубриками идут «О коллекции» и «История коллекции», в них обозначен ее состав, дана небольшая характеристика и показано значение для современного общества.

Следующие рубрики разделены на виды искусства: «Живопись», «Графика» и «Декоративно-прикладное искусство». Обзор работ в каждом виде искусства предваряет обзорный текст. Сам каталог работ представлен во вкладке «Указатель авторов», где есть информация о том, сколько картин каждого автора хранится в фонде КемГИК. Перечень картин имеет гиперссылку на изображение.

Электронная художественная коллекция Кемеровского государственного института культуры является уникальным продуктом цифровых гуманитарных наук, в результате чего можно предполагать, что она станет одним из шагов на пути развития этой области знаний с целью расширения научных границ и исследовательского поля.

Список литературы

1. Колкова Н. И., Скипор И. Л. Информационное обеспечение автоматизированных библиотечно-информационных систем [Электронный ресурс]: учебник для студентов направления подготовки «Библиотечно-

- информационная деятельность». – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2018. – 356 с. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=613064> (дата обращения: 25.05.2023).
2. Художественная коллекция Кемеровского государственного института культуры [Электронный ресурс]: сайт / Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово, 2023. – URL: <https://art.kemgik.ru/> (дата обращения: 01.06.2023).

*Шолохова Дарья Анатольевна, студент
Челомбитко Светлана Владимировна, кандидат
педагогических наук, доцент, доцент кафедры технологии
документальных и медиакоммуникаций
Кемеровский государственный институт культуры*

VR-ЭКСПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ КЕМГИК

VR-EXHIBITION OF THE KEMGIK ART COLLECTION

Аннотация: В статье представлено описание разработки VR-проекта художественной коллекции КемГИК. Рассмотрены возможности технологии виртуальной реальности при организации музейных экспозиций. Представлена характеристика подготовленного виртуального проекта.

Ключевые слова: виртуальная реальность, художественная коллекция КемГИК, электронная выставка, VR-проект.

Abstract: The article describes the development of a VR project of the KemGIK art collection. The possibilities of virtual reality technology in the organization of museum expositions are considered. The characteristics of the prepared virtual project are presented.

Keywords: virtual reality, KemGIK art collection, electronic exhibition, VR project.

Виртуальная реальность (VR) – генерируемая с помощью компьютера трехмерная среда, с которой пользователь может взаимодействовать, полностью или частично в нее погружаясь [1]. Это создает иллюзию присутствия в экспонируемом виртуальном пространстве, не существующем в реальности. Виртуальная реальность используется в разных сферах деятельности. Она позволяет человеку при помощи специального устройства погрузиться в виртуальный мир, который будет очень напоминать реаль-

ный в плане визуального восприятия. В режиме VR пользователь может как проходить игру, так и смотреть видеоролик, записанный в режиме 360 градусов.

Для демонстрации виртуальных проектов используются VR-шлемы (наголовные дисплеи), визуализирующие трехмерное изображение и генерирующие акустический эффект. Встроенные датчики отслеживают положение головы и позицию тела в реальном пространстве. Управление происходит при помощи контроллеров, а также путем физического перемещения пользователя [2].

В образовании VR позволяет детализировать сложные процессы, визуализировать химические реакции, электрический ток, исторические события, совершать виртуальные путешествия в пространстве. Такие возможности способны качественно изменить уровень преподавания, сделать обучение увлекательным и любимым занятием.

Отметим преимущества виртуальной реальности:

1. Создает реалистичный мир.
2. Позволяет пользователю исследовать места, ранее ему недоступные.
3. Дает возможность пользователю экспериментировать с искусственной средой.
4. Делает образование более легким и комфортным.

Технологии виртуальной реальности обеспечивают значительные возможности для создания интерактивных продуктов, привлекающих современного пользователя. Реалистичная визуализация позволяет сохранить и продемонстрировать объекты культурного наследия в достоверном и привлекательном виде. Возможности имитации визуальных, акустических и тактильных ощущений создают эффект присутствия пользователя в экспонируемом пространстве, а интерактивные возможности позволяют быть не сторонним наблюдателем, а активным участником. Благодаря технологиям виртуальной реальности возможна разработка игр, виртуальных экскурсий, выставок, музеев, создающих эффект полного погружения в виртуальное пространство и иллюзию нахождения в нем. VR-технологии позволяют прикоснуться к художественным, историческим, географическим и другим объектам, организовать культурный досуг населения. Пользователь не только знакомится с представленной информацией, но и становится активным участником, самостоятельно взаимодействуя с виртуальными объектами. VR-среда дает возможность легче объяснить сложные процессы и явления, например, можно показать макет сложного устройства в многократном увеличении с возможностью разо-

брать его на детали, которые можно посмотреть с разных сторон, увидев примеры их взаимодействия. Виртуальная среда позволяет тренировать практические навыки в интерактивной трехмерной среде, без угрозы физической безопасности. Возможна детальная реконструкция физических процессов, исторических событий, архитектурных сооружений с высокой степенью детализации и имитации реальности. Еще одним из достоинств является возможность в игровой форме моделировать реальные события и использовать VR-технологии как форму самообразования [1].

В то же время есть некоторые сложности и ограничения в использовании такой технологии.

1. Требования к оборудованию и программному обеспечению. Чтобы использовать обучение виртуальной реальности, пользователи должны иметь совместимое аппаратное и программное обеспечение, что может потребовать дополнительных затрат.

2. Повышенная нагрузка на нервную систему человека. Некоторые пользователи могут испытывать дискомфорт при использовании систем виртуальной реальности.

3. Высокая техническая сложность. Основной проблемой, препятствующей широкому распространению технологии виртуальной реальности, является трудоемкость разработки.

Технологии виртуальной реальности могут дальше развиваться и использоваться в различных сферах деятельности. VR-технологии можно использовать в создании виртуальных выставок. Уже сегодня есть масса возможностей, чтобы, не выходя из дома, посещать выставки в художественных музеях, галереях.

В ходе работы нами была подготовлена виртуальная художественная коллекция, демонстрирующая виртуальные изображения художественной коллекции КемГИК. В художественную коллекцию КемГИК входит более 130 живописных и графических работ (большую часть составляют произведения живописи). Коллекция представляет собой уникальное собрание художественных произведений, отражающее традиционные и новаторские течения в художественной культуре Кузбасса рубежа 1980–1990-х годов.

Проект был создан с использованием платформы для разработки приложений виртуальной реальности Varwin. Разработанная VR-экспозиция обеспечивает просмотр коллекции пользователям, не имеющим возможности реального присутствия. Коллекция дополнена справочным материалом о картинах и художниках Кузбасса. VR-проект позволяет хранить произведения в цифровом виде, следовательно, картины не подвержены внешним раздражителям и защищены от старения.

VR-экспозиция представляет собой трехмерное пространство, где пользователь может перемещаться, знакомясь с картинами. Пространство включает в себя три зала: живописи, абстракции, графики.

При загрузке приложения мы попадаем в зал картин 1990-х годов (рис. 1).

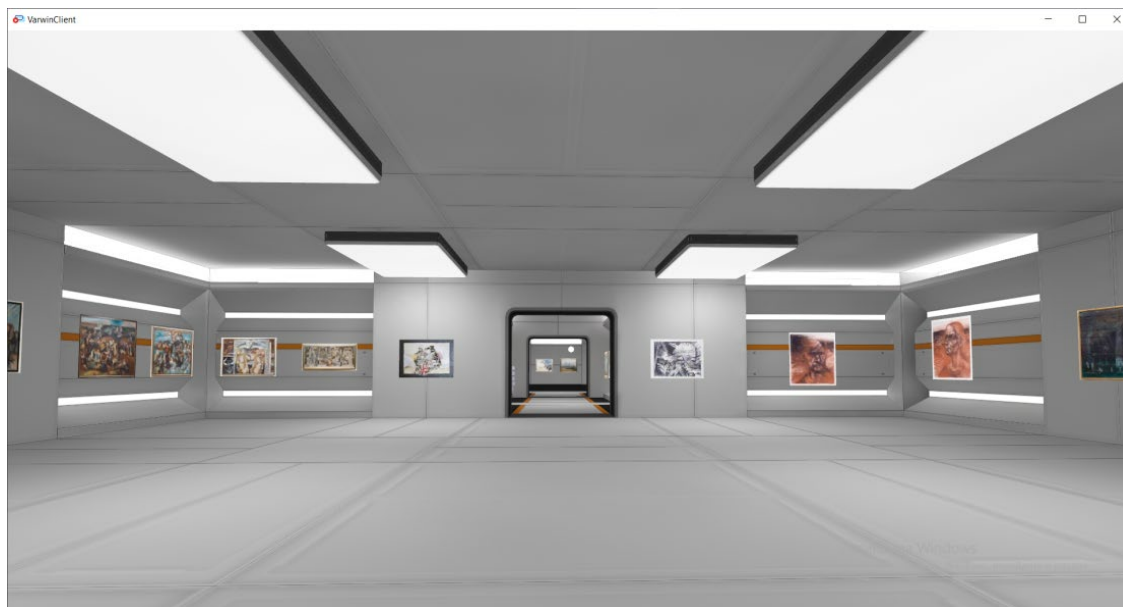


Рисунок 1. Зал картин 1990-х годов

В каждом зале находится стенд с описанием тематики зала, а также информационный стенд, содержащий краткую биографию художника: дату рождения, место учебы и должность (рис. 2).

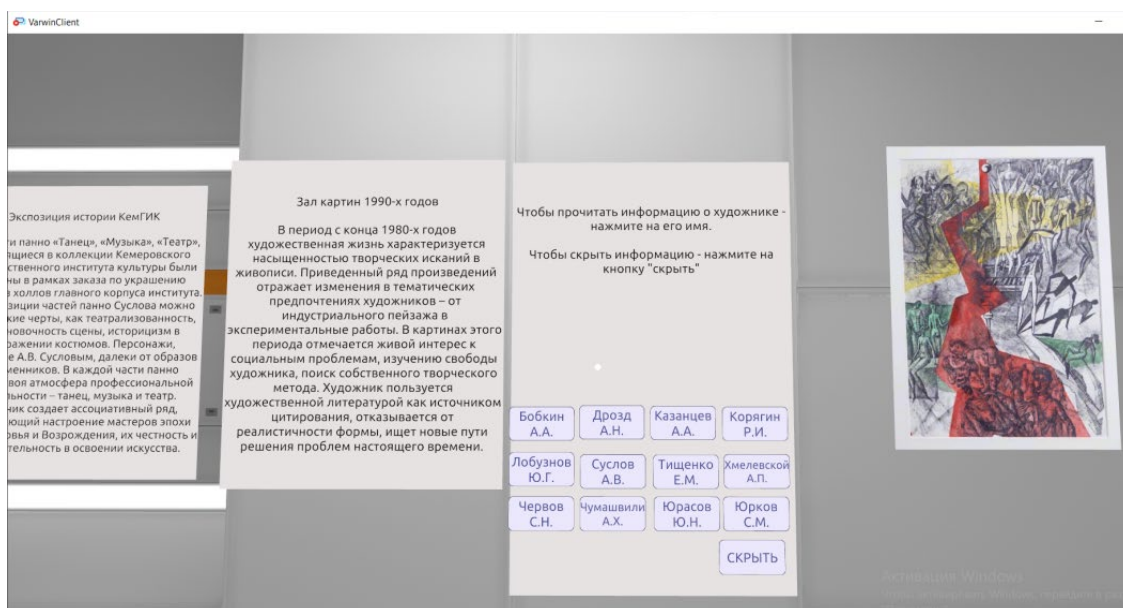


Рисунок 2. Стенд с описанием тематики зала и информационный стенд

Далее представлен зал живописи, где в основном собраны пейзажи. На стенде описаны мотив, тема и идея работ сибирских художников. Проходя дальше, можно увидеть портреты и натюрморты (рис. 3).

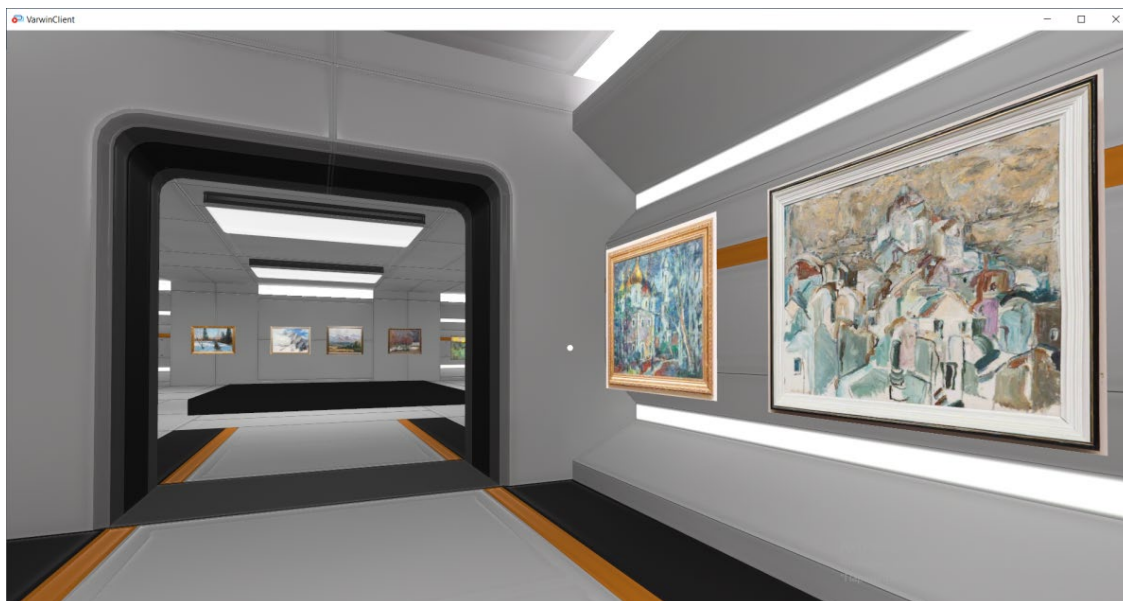


Рисунок 3. Зал живописи

При наведении метки на картину появляется подпись с указанием автора, названия картины, года создания, материалов и размера полотна (рис. 4).

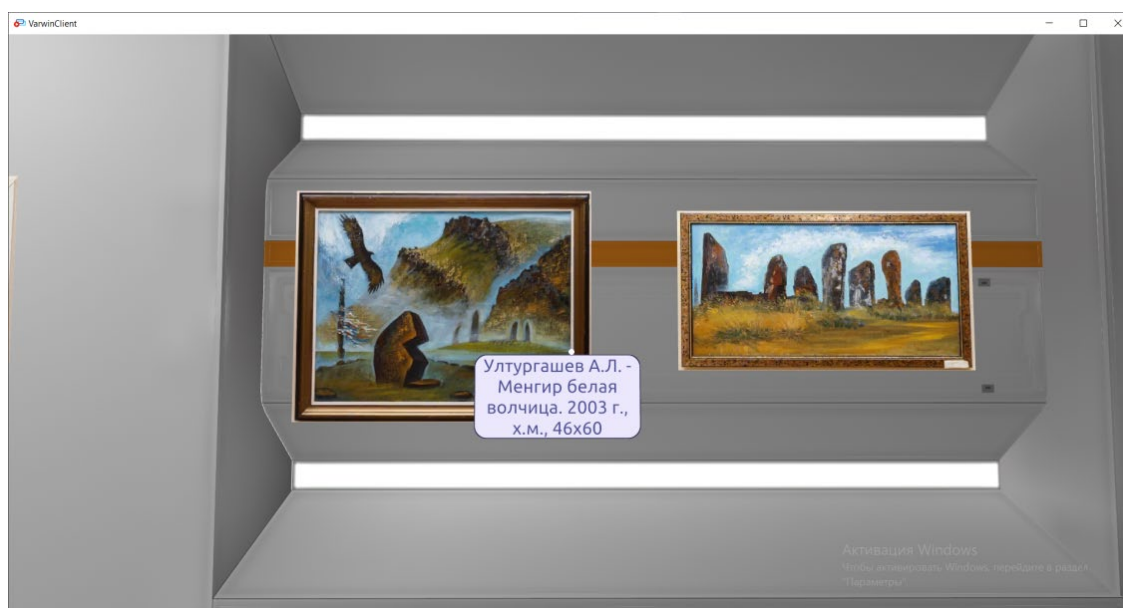


Рисунок 4. Картина с подписью

При наведении на табличку с фамилией художника открываются сведения из его биографии (рис. 5–6).

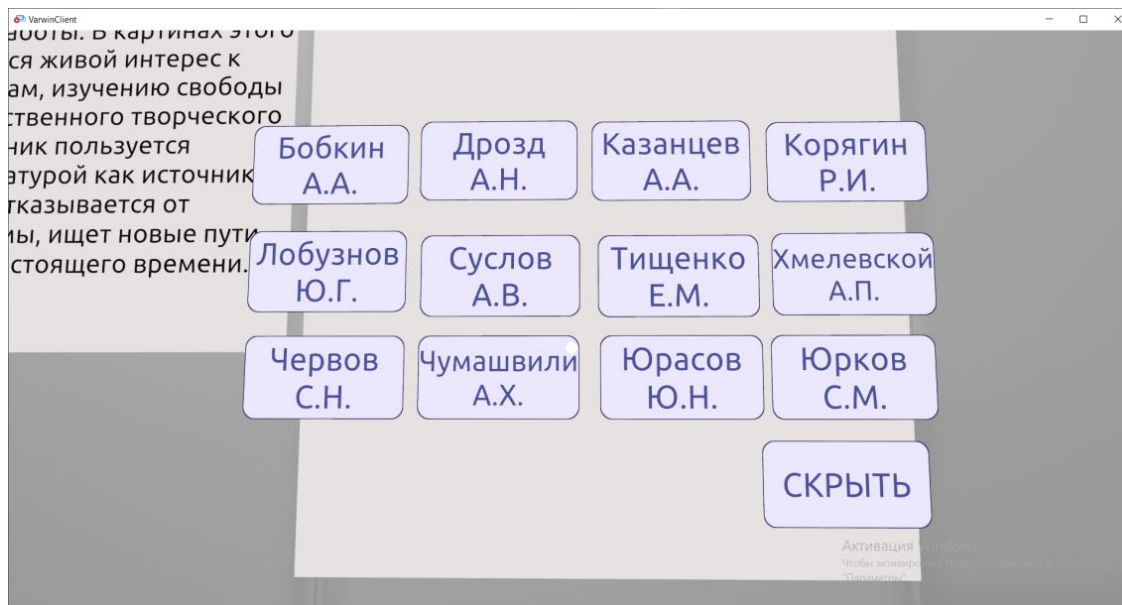


Рисунок 5. Интерфейс стенда

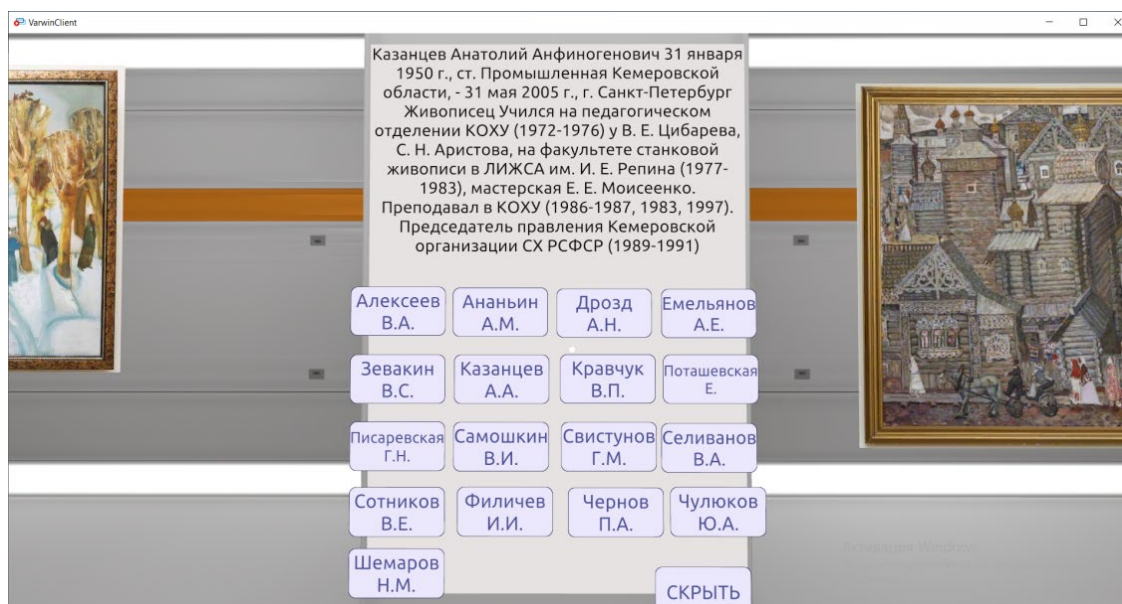


Рисунок 6. Информационный стенд со сведениями о художнике

В зале графики представлены семь гравюр сербских художниц и графика И. И. Филичева (рис. 7–8).

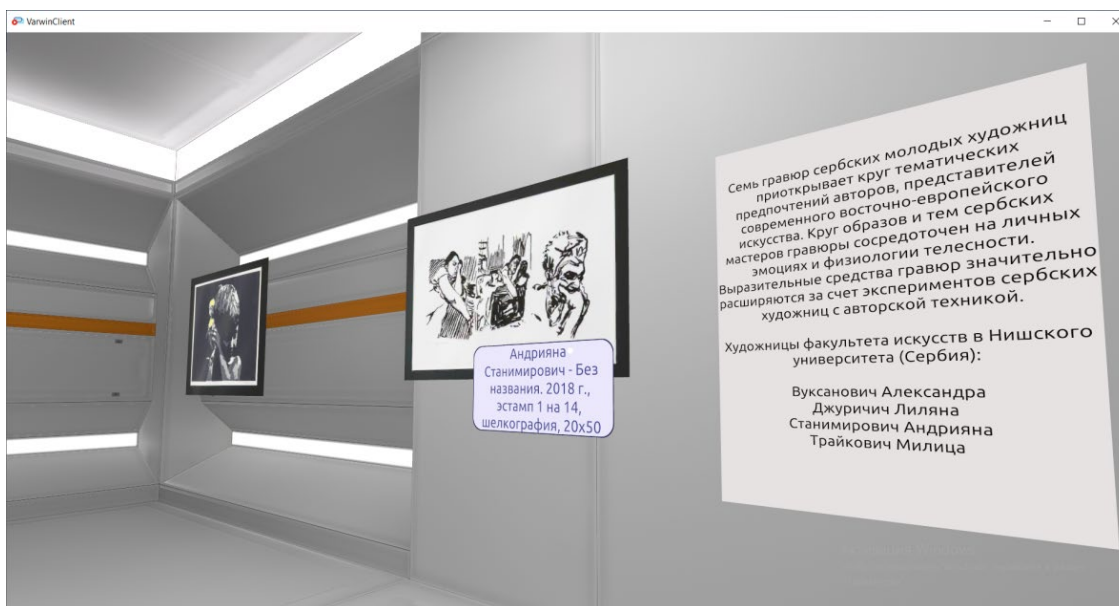


Рисунок 7. Гравюры сербских художниц

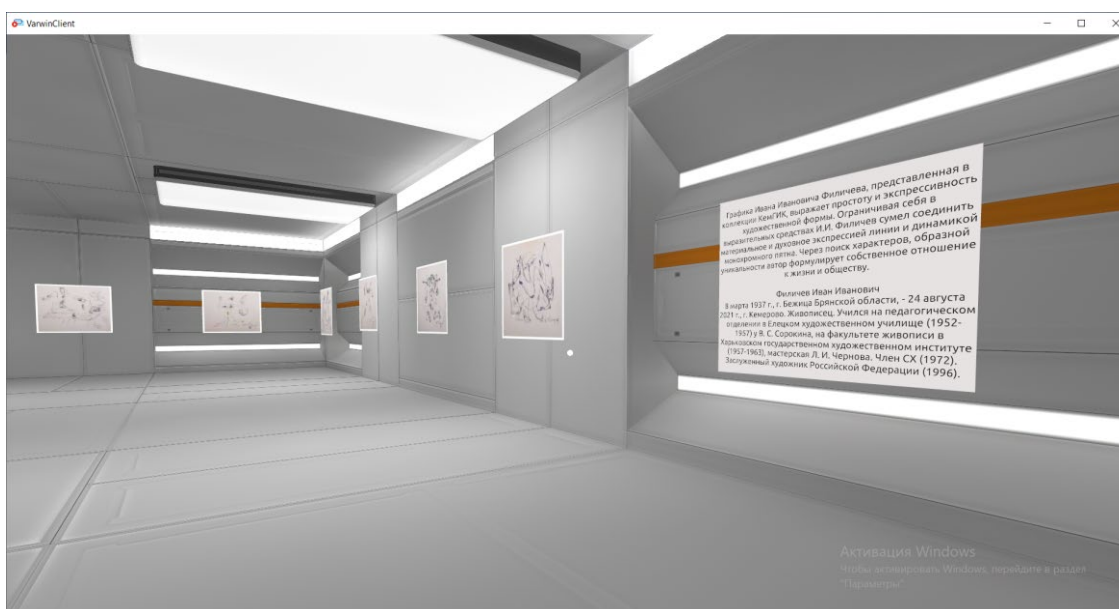


Рисунок 8. Графика И. И. Филичева

Подготовленный проект создан как дополнение и нужен для погружения в атмосферу выставочного зала, внимание акцентируется на картинах. Можно пройтись по виртуальному залу, посмотреть произведения искусства и узнать немного о художниках, представленных в коллекции. Преимуществом проекта является то, что с его помощью человек, попадая в интерактивную среду, получает уникальные впечатления. Создание выставок в виртуальной реальности обеспечивает сохранность документов, делает их доступными для пользователей. В VR можно создавать и другие коллекции.

Список литературы

1. Савкина С. В. Технология подготовки мультимедийных библиотечных продуктов: учеб. пособие для студентов направления подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность». – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2021. – 112 с.
2. Челомбитко С. В. Технология подготовки краеведческих VR-продуктов // Развитие кадрового потенциала библиотек Российской Федерации в условиях цифровой экономики: сб. ст. / сост. и науч. ред.: Л. Г. Тараненко, О. В. Дворовенко, А. Ш. Меркулова. – М.: Директ-Медиа, 2023. – С. 121–127.
3. Справочник библиотекаря. Кн. 1. Интерактивные и мультимедийные технологии продвижения чтения. – СПб.: Профессия, 2021. – 160 с.

*Корнева Виктория Алексеевна, студент
Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент
кафедры культурологии, философии и искусствоведения
Кемеровский государственный институт культуры*

ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Г. ПОЗДЕЕВА

LANDSCAPE IN THE WORKS OF A. G. POZDEEV

Аннотация: Статья посвящена изучению роли пейзажа в творчестве А. Г. Поздеева. Исследуется феномен сибирского пейзажа в контексте развития региона. Авторы акцентируют внимание на особенностях интерпретации феномена художником. В работе представлен анализ картины А. Г. Поздеева как пример онтологического пейзажа.

Ключевые слова: сибирский пейзаж, импрессионизм, абстракция, городской пейзаж, Красноярск.

Abstract: The article is devoted to the study of the role of landscape in the work of A. G. Pozdeev. The phenomenon of the Siberian landscape is investigated in the context of the development of the region. The author focuses on the peculiarities of the artist's interpretation of the phenomenon. The paper presents an analysis of A. G. Pozdeyev's painting as an example of an ontological landscape.

Keywords: Siberian landscape, impressionism, abstraction, urban landscape, Krasnoyarsk.

Проблемы развития пейзажного жанра в отечественном искусствоведении изучаются не одно столетие. Однако частные аспекты региональных культур остаются малоизученными.

Актуальность в изучении сибирского пейзажа объясняется нарастающими техногенными процессами, возникшими вследствие глобализации и унификации мировых хозяйственных связей. Испокон веков каждый народ имел индивидуальные формы присутствия пейзажа в национальной культуре. Анализ пейзажных воплощений позволяет более полно раскрыть особенности регионального контекста искусства определенной территории. Однако характеристика роли сибирского пейзажа дается эпизодически, фрагментарно, в обобщающем виде анализа художественного наследия. Это связано с тем, что искусство провинциальных городов во многом повторяло столичные тенденции. Тем не менее именно искусство городов Алтайского края, а также Иркутска, Красноярска, Томска обладает наибольшей концентрацией самобытного и неповторимого формотворчества. Проблемы развития сибирского пейзажа изучены аспектно, в контексте исследования иных проблем регионального искусства. Данная статья направлена на изучение жанра пейзажа в творчестве красноярского художника А. Г. Поздеева.

Целью данной публикации является изучение особенностей интерпретации феномена сибирского пейзажа А. Г. Поздеевым. Задачи: изучение творческого метода художника и анализ картины «Кузьмичева поляна».

Источниковую базу по данной теме составила следующая литература. В монументальном труде А. А. Федорова-Давыдова «Русский пейзаж XVIII – начала XX века» [6] автор анализирует развитие сибирского пейзажа в контексте формирования русского реалистического направления в живописи. Источником богатого материала стал автореферат Т. А. Дьяковой «Историко-культурная семантика и поэтика пейзажа» [1]. Большой вклад в исследование внесла диссертация И. П. Шавшиной «Сибирский пейзаж в русском искусстве XIX–XX веков» [7], где актуализируется вопрос провинциального искусства Сибири в контексте формирования русской пейзажной традиции. В статье Т. Ю. Сериковой «Андрей Поздеев: от видимого к сверхвидимому» [5] исследуются творческий путь и метод А. Г. Поздеева, через анализ картин производится оценка влияния на художественную традицию пейзажного явления в России. Большое значение для понимания творческого метода А. Г. Поздеева имеют материалы сайта «Фонд Поздеева». Многочисленные статьи, среди которых работы В. М. Поздеевой [4], А. М. Кантора [2], В. О. Назанского [3], обобщили

и объединили биографические данные и путь развития творческого кредо художника.

Чтобы исследовать творческий метод художника в контексте развития сибирского пейзажа, необходимо в первую очередь сделать выборку картин на заявленную тематику. Также следует проанализировать художественно-стилистическую эволюцию автора как пейзажиста, опираясь непосредственно на этапы творчества. Можно выделить 5 этапов становления А. Г. Поздеева как художника: довоенный (1937–1941), военный (1941–1947), период 1947–1956 гг., зрелое творчество (1957–1970) и позднее творчество (1970–1998). В соответствии с этапами творчества выборку картин, посвященных сибирскому пейзажу или косвенно относящихся к нему, составили следующие полотна: «Избушка в лесу» (1950-е годы), «Теплый день» (1959), «Подсолнухи» (1964), «Кузьмичева поляна» (1969). По данным картинам можно проследить образно-стилистическую концепцию пейзажа в творчестве А. Г. Поздеева.

Обращаясь к картине «Избушка в лесу» (1950-е годы; картон, масло; 49,5х69,8), необходимо отметить, что данное полотно выполнено в реалистической традиции пейзажной живописи, характерной для ранних работ А. Г. Поздеева. Как раз в этот период художник получает профессиональное образование и применяет его на практике.

Это очень спокойная и теплая работа. Заснеженное зимовье посреди таежной глуши. Сущность сибирского пейзажа передана с помощью колоритных деревьев. Смелыми пастозными мазками удачно показана фактура берез и сосен. Широко раскинутые еловые лапы держат на себе снежную насыпь. Данное полотно можно назвать по-хорошему традиционным, оно не перегружено деталями. Показаны только композиционно важные части: белый снег, тайга, изба. Настоящая сибирская зима.

Полотно «Теплый день» (1959; картон, масло; 48,7х69,6) было написано в начале становления зрелого художественного наследия мастера. В этот момент в холстах А. Г. Поздеева прослеживаются импрессионистские тенденции. В отличие от предыдущей работы, в данном случае изображен городской весенний пейзаж. В картине слышны людской шум и мерный рокот автомобилей. Широкие мазки и экспрессивные цвета передают отношение автора к урбанистическому пейзажу. Как писал Анатолий Кантор: «Иногда Поздеев писал городской пейзаж – улицу с большими домами, с немногими машинами и немногими прохожими. Но это не было его любимой стихией – Андрей Геннадьевич предпочитал городские окраины, домики, занесенные снегом чуть ли не до самых крыш, – это был привычный ему стиль жизни, своего рода автопортрет и портрет

той среды, в которой он вырос, с которой сросся и с которой отождествлял сам себя». Действительно, данная картина – одно из тех редких произведений с «большими домами» и «немногими прохожими». В ней начинают проявляться «бытописные» тенденции в творчестве автора и любовь к урбанистическому пейзажу как форме сибирского пейзажа.

Картина «Подсолнухи» (1964; бумага, акварель; 74,5х123) относится к тому периоду творчества, когда А. Г. Поздеева уже приняли в Союз художников. В 1964 году мастер проводит первую персональную выставку своих работ. Полотно «Подсолнухи» – метаморфоза от реалистической манеры письма, обогащенной опытом импрессионизма, к ранней абстракции. В сущности, эту работу трудно назвать полноценным пейзажем. Жанровое определение колеблется между пейзажем и натюрмортом, поскольку как таковой тверди будто бы не видно вовсе, однако совершенно очевидно, что подсолнечники растут из земли, а не упрятаны, например, в вазу. Вся композиция основана на гротескных, несколько нескладных фактурных подсолнухах. Задний план и перспектива словно отсутствуют, что создает «ковровый» эффект. Выразительные, эмоциональные, образные цвета превращают обычную акварель в живописное полотно. Отношение картины «Подсолнухи» к теме сибирского пейзажа весьма косвенное. Несмотря на это, стоит учесть тот факт, что А. Г. Поздеев долго жил на юге Красноярского края, в городе Минусинске, который славится продолжительным и жарким летом. Можно предположить, что именно там художник написал картину. В данной работе можно увидеть движение в сторону абстракционизма и собственную поздеевскую традицию интерпретации сибирского пейзажа.

Таким образом, через биографические данные и анализ картин мастера прослеживается образно-стилистическая эволюция творческого метода Андрея Геннадьевича Поздеева. Художник-самоучка поздно получил профессиональное образование и всю свою жизнь писал только то, что сам видел и чувствовал. Особенно на художественное видение и взгляды А. Г. Поздеева повлиял военный период. Переосмысление ценностей отразилось в полотнах художника и в какой-то степени изменило вектор его творчества. Если говорить о явлении сибирского пейзажа, то художник интерпретировал его совершенно по-своему, выходя за рамки привычного восприятия пейзажной традиции. В раннем творчестве А. Г. Поздеева еще видны реалистические тенденции классических школ живописи, чувствуется влияние Сурикова, Репина. В зрелом же творчестве художник проявляет мастерство синтеза художественных традиций и формирует свою

надысторическую полифонически эмоциональную стилистику. Пейзажный феномен в работах автора приобретает новые очертания. Так, на первый план выходит экспрессивный городской пейзаж с явно прослеживаемым эмоциональным ритмом. Идентичность сибирского пейзажа не теряется в контексте импрессионистских тенденций в творчестве А. Г. Поздеева. Наоборот, в своих работах автор синтезировал условность классического природного пейзажа и четкость урбанистического строя. Соединив монументальность городского пейзажа и натуралистичность сибирской природы, А. Г. Поздеев укрепляет собственную интерпретацию в изображении видов родного края. Таким образом, пейзаж в творчестве художника эволюционирует «в сторону широкого обобщения изображаемых объектов».

Художественное наследие А. Г. Поздеева непосредственным образом связано с одним из самых живописных мест Красноярского края – природным заповедником «Столбы». Здесь, вблизи речки Калтат, художником были созданы удивительные полотна. Работы калтатской серии («Цветы одного лета» (1967), «Здесь живешь ты» (1960) и др.) исполнены глубокой нежности и особенной любви к природе. Одним из самых замечательных и мистических мест заповедника является Кузьмичева поляна. В своей серии, посвященной знаковому заповедному месту, художник постарался отойти от вездесущей реалистической фотографичности и найти собственную трактовку живописного пейзажа.

В работе «Кузьмичёва поляна» (1969; картон, масло; 50х70) А. Г. Поздеев изобразил свое излюбленное место с небольшой высоты, создав тем самым обобщенный пейзажный образ. Живописная манера сплавленных и пастозных мазков позволяет создать фактурное полотно. В композиции картины прослеживаются две цветовые доминанты: темный изумрудный оттенок для изображения лесной глуши и светло-коричневая гамма для создания условного образа диких лошадей.

Несмотря на то что работа выполнена в примитивистской манере, она полна архетипических образов и символов. На первый взгляд можно сказать, что на картине изображена лишь глухая таежная поляна и четыре рыжих пасущихся коня. Однако стоит иметь в виду, что в своих поздних полотнах А. Г. Поздеев обращается к теме осознания мира, создавая трансцендентальные образы для описания реальности посредством раскрывающихся в его воображении архетипов. Так, через концепцию диких животных автор передал библейский образ четырех всадников апокалипсиса, несущих смерть и разрушение. Однако в поздеевской картине в при-

роде не существует смерти. Мертвое дерево становится жизнью для насекомых, трутовиков, следующих поколений деревьев. Смерть существует только у людей. Здесь же, на Кузьмичёвой поляне, торжествует нетронутая природа, где каждый элемент лесного царства становится частью вечной всепоглощающей жизни. Четыре рыжих коня, мирно кормящиеся на лесной поляне, символизируют собой мистическое дотварное бытие.

Емкие образы компенсирует фактура полотна. Кроны деревьев автор изобразил с помощью густого пастозного письма. Светотеневая моделировка в примитивистской работе становится возможной именно благодаря текстуре. Глубина картины достигается за счет выбранного колористического решения. Темные черные стволы невидимых деревьев уводят вдаль зрительский взор. Анализ данного полотна позволяет сделать вывод о том, что произведение балансирует между реалистической работой импрессионистического толка и концептуальным искусством на основе символа.

Андрей Геннадьевич Поздеев в данной картине открывает совершенно новое прочтение сибирского пейзажа как образа. Используя как инструмент формотворчества собственный психический опыт, художник создал настоящее философское полотно, в котором феномен сибирского пейзажа выступает главным проводником концепции всей картины. Поздеевский архетипический образ получил материальное воплощение в полотне «Кузьмичёва поляна», в котором становится уловима наиболее плотная связь с природой на уровне, выходящем за пределы чувственного опыта. Созерцание красот таежного края воплотилось в условно-обобщенном пейзаже, основанном на предсознательных универсальных образах и символах.

Итак, пейзажная традиция в работах автора приобретает новые очертания. На первый план выходит экспрессивный городской пейзаж с явно прослеживающимся эмоциональным ритмом. Идентичность сибирского пейзажа не теряется в контексте импрессионистских тенденций в творчестве А. Г. Поздеева. Наоборот, в своих работах автор синтезировал условность классического природного пейзажа и четкость урбанистического строя. Соединив монументальность городского пейзажа и натуралистичность сибирской природы, А. Г. Поздеев укрепляет собственную традицию в изображении видов родного края. Таким образом, пейзаж в творчестве художника эволюционирует в сторону широкого обобщения изображаемых объектов. В поздних картинах художник работает с архетипическими образами. Символы онтологического значения получают материальное воплощение через природные образы.

Список литературы

1. Дьякова Т. А. Историко-культурная семантика и поэтика пейзажа [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. – Воронеж, 2005. – 38 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/istoriko-kulturnaya-semantika-i-poetika-peizazha> (дата обращения: 07.03.2023).
2. Кантор А. Акварели Андрея Поздеева [Электронный ресурс]: сайт «Фонд Поздеева». – URL: <http://fond-pozdeeva.ru/biografiya/stati/akvareli-andreya-pozdeeva> (дата обращения: 07.03.2023).
3. Назанский В. Феномен Поздеева [Электронный ресурс] // Диалог искусств. – 2011. – № 6. – С. 80–82. – URL: <http://fond-pozdeeva.ru/biografiya/stati/fenomen-ag-pozdeeva> (дата обращения: 07.03.2023).
4. Поздеева В. М. Воспоминания [Электронный ресурс]: сайт «Фонд Поздеева». – URL: <http://fond-pozdeeva.ru/biografiya/stati/vospominaniya> (дата обращения: 07.03.2023).
5. Серикова Т. Ю. Андрей Поздеев: от видимого к сверхвидимому [Электронный ресурс] // Вестник Красноярского гос. пед. ун-та им. В. П. Астафьева. – 2011. – № 3 (2). – С. 44–49. – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=oixzmh> (дата обращения: 07.03.2023).
6. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века: моногр. – М.: Искусство, 1953. – 581 с.
7. Шавшина И. П. Сибирский пейзаж в русском искусстве XIX–XX веков [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – СПб., 2009. – 23 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/sibirskii-peizazh-v-russkom-iskusstve-xix-xx-vekov> (дата обращения: 07.03.2023).

Раздел 2. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

*Кулебакина Татьяна Михайловна, ассистент-стажер
Воронова Ирина Витальевна, кандидат культурологии, доцент,
заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства
Кемеровский государственный институт культуры*

СТИЛИЗАЦИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ОБЪЕКТАХ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

STYLIZATION OF DECORATIVE COMPOSITION IN OBJECTS OF APPLIED ART

Аннотация: Данная статья посвящена выявлению особенностей применения стилизации в объектах декоративно-прикладного искусства. Этот вопрос рассматривается с учетом двух позиций. Во-первых, стилизация является приемом для создания декоративных композиций различного функционала и эстетического своеобразия. Во-вторых, этот прием можно считать определяющим в процессе формирования их композиционной структуры. В статье делается вывод о том, что алгоритм по выбору приема стилизации для декорирования объектов прикладного искусства отсутствует. Этот момент напрямую связан с видением художника, эпохой или современными тенденциями развития искусства.

Ключевые слова: декоративная композиция, композиционная структура, прикладное искусство, пластический язык, приемы, стилизация.

Abstract: This article is devoted to identifying the features of the use of stylization in objects of decorative and applied art. This issue is considered taking into account two positions. Firstly, stylization is a technique for creating decorative compositions of various functional and aesthetic distinctiveness. Secondly, this technique can be considered decisive in the process of forming a compositional structure. The article concludes that there is no algorithm for choosing a stylization technique for decorating objects of applied art. This moment is directly related to the artist's vision, the era or modern trends in the development of art.

Keywords: decorative composition, compositional structure, applied art, plastic language, techniques, stylization.

Произведения декоративно-прикладного искусства на протяжении развития общества являются ключевыми объектами в организации его быта и культуры. Это обстоятельство можно объяснить тем, что артефакты, имеющие прикладной характер, входят как часть в целостное единство предметной среды. Они не только облегчают жизнь людей за счет функциональных характеристик, но и обогащают ее эстетически. Объекты, создаваемые в процессе деятельности художника или мастера декоративно-прикладного искусства, напрямую связаны с его выбором творческого подхода или метода. В качестве основы для творческого осмысления действительности через образ мастер применяет прием стилизации. Этим моментом определена задача исследования. Она заключается в выявлении особенностей выбора стилистических приемов для создания объектов декоративно-прикладного искусства.

В основе произведения искусства находится определенная композиционная структура. Она создается художником или мастером с учетом его функциональных характеристик и тенденций или стиля в историческом контексте. Совокупностью перечисленных моментов будет определен стилистический прием, важный при формировании визуального решения будущего объекта. Для того чтобы исследовать эту взаимосвязь между мыслью художника и требованиями эпохи, важно обратиться к трактовке понятия стилизации и ее мотивов.

В литературе искусствоведческого плана стилизация рассматривается с различных позиций. Во-первых, она может являться источником для преобразования изображения в соответствии с устоями традиционной культуры или стилем в широком и узком контекстах. Во-вторых, рассматриваться как художественный метод преобразования среды в органичное и эстетически выразительное пространство. На взгляд Е. О. Соколовой, например, стилизация синонимична термину «обобщение» [6, с. 194]. Согласно мнению Ю. В. Коньковой, которое мы разделяем, основная цель стилизации связана с преобразованием реального изображения в выразительный и эмоциональный объект [4, с. 271]. При этом одним из стилеобразующих факторов, как правило, выступает принадлежность художника к национальному своеобразию определенной культуры или его интерес к этнической традиции. В этом случае (по Л. И. Нехвядович) стилизация будет рассматриваться как художественный прием, используемый для преобразования форм этнического искусства [5, с. 183]. Предметом стилизации являются мотивы – элементы орнаментальной структуры, применяемые в качестве декора. Обобщая приведенные сведения, можно заключить, что стилизация может иметь несколько путей развития. С одной

стороны, она является нарочито подчеркнутой имитацией оригинальных особенностей определенного стиля. С другой – применяется в качестве художественного приема для создания композиционной структуры произведения. При этом определяющими моментами такой структуры выступают форма и содержание как внешнее и внутреннее проявление декоративной картины [1, с. 67]. Согласно выявленным мотивам и позициям к трактовке термина «стилизация», важно провести данное исследование.

Начнем с обзора стилизации как приема для создания декоративных композиций в объектах прикладного искусства. С учетом того, что принципы стилизации во многом определяют внешний облик формируемого объекта, ее можно дифференцировать на следующие категории: внешняя или поверхностная, декоративная, абстрактная [3, с. 33].

При использовании в стилизации приема внешнего обобщения формы у мастера есть возможность имитировать принадлежность вещи к ранее существовавшему большому стилю (барокко, классицизм, ампи́р, модерн и пр.). Образы объектов окружающего мира также часто становятся источником вдохновения в определении стилистики будущего произведения. Согласимся с мнением В. В. Коминовой и И. П. Кузьминой в том, что стилизация может существовать вне времени, поскольку оперирует не отдельными стилями, а стилями целых эпох и национальных культур, воспринимаемых в обобщенном виде [3, с. 32]. Поэтому «стилизация должна быть дифференцирована от подражания, традиционализма и использования наследия прошлого как универсальной нормы – все это процессы, возникающие в развитии искусства, когда ощущается потребность в авторитетной системе прошлых эстетических и идеологических ценностей» [3, с. 32–33].

Если художник тяготеет к имитации разнообразных фактур, встречающихся в природе (песок, вода, стекло, металл, дерево и пр.), то это уводит стилизацию в сторону декоративности. Такой прием очень распространен в керамике, поскольку природный материал может быть обработан любым способом, выбранным художником. Поверхность керамического изделия в соответствии с замыслом автора часто бывает гладкой или с небольшими вкраплениями. Также фактура может напоминать морскую губку или структуру кораллов, что усиливает декоративность произведения за счет наделения его особой эстетической выразительностью.

Стилизация абстрактного характера имеет ярко выраженное символическое значение. Это проявляется в предельном упрощении и доведении формы изображаемых объектов до символов или знаков. Также она может быть усложнена за счет заполнения формы изделия большим коли-

чеством декоративных элементов. Объекты, созданные с использованием абстрактной стилистики, в основном богато декорированы узнаваемыми орнаментальными мотивами, имеющими отношение к определенной культуре (Древней Греции, Древнего Рима, Византии, славянской культуре и пр.).

Стилизация как прием для создания декоративных композиций не отделима от понятия «художественное обобщение». В прикладном искусстве его можно достигнуть через следующие условные приемы: типизацию, индивидуализацию, гиперболизацию, схематизацию, комбинацию, агглютинацию, акцентирование и метафору [3, с. 33]. В рамках данного исследования акцентируем внимание только на некоторых приемах, важных для решения сформулированной задачи. Это индивидуализация и типизация.

Индивидуализацию В. В. Коминова и И. П. Кузьмина рассматривают как способ обобщения информации со строгим отбором признаков, обличающих рассматриваемый предмет. При этом художнику важно исключить моменты, препятствующие выявлению смысла воспроизводимых явлений [3, с. 33]. Подобного мнения об индивидуализации объекта и его стилистики придерживается Е. О. Соколова [6, с. 200]. В данном стилевом приеме может наблюдаться отсылка к символичности изображаемых объектов и форм. В нем часто проявляется сознательный отказ художника от полной достоверности изображения и его подробной детализации. Как правило, прием индивидуализации свойственен традиционным культурам. Разрабатываемые в этом ракурсе объекты декоративно-прикладного искусства отличаются характерными чертами от аналогов, созданных с учетом иных ценностных оснований. К индивидуализации часто прибегают и современные мастера, но через упрощение формы или ее богатого декора, что отсылает к приему обобщения в виде схематизации [4, с. 270]. В данном случае важно передать идею, вложенную в структуру произведения.

Рассмотрим особенности типизации в стилизации объектов. Прием типизации связан с проявлением самого характерного и значимого в формируемом предмете или заимствованном из жизненных явлений. Трансформация формируемого объекта осуществляется при нивелировании одной части определенных черт за счет упрощения другой. Такой эффект может иметь положительный исход только в случае, если нивелированные черты малосущественны при восприятии цельной картины [3, с. 33].

Например, во второй половине XVII и первой половине XVIII века в европейской культуре появилась мода на восточные традиции. Это своеобразная трансформация символов Китая и Японии, их ассимиляция на новой земле. Возникновение и распространение новых для Европы кодов наблюдалось в росписи тарелок с точным воспроизведением форм, силуэтов и пропорций сосудов, характерных для носителей азиатской культуры. В отечественной культуре можно наблюдать подобные влияния и трансформацию ценностных оснований. В качестве примера приведем китайский дворец в Ораниенбауме, построенный архитектором А. Ринальди. Также к подобным примерам можно отнести комплекс «Царицыно», спроектированный В. Баженовым и М. Казаковым. Другими примерами стилизации объектов можно считать малые архитектурные формы паркового искусства. Это павильоны, мостики и беседки, выполненные в китайской стилистике.

К примерам типизации можно отнести появление русского стиля в отечественной архитектуре рубежа XIX–XX веков: теремок в Талашкино, здание Исторического музея в Москве. В декоративно-прикладном искусстве стилистический прием типизации связан с появлением мебели и целых интерьеров с учетом особенностей русского стиля. В литературе его часто идентифицируют как неорусский, то есть подвергшийся трансформации. Основные черты стиля можно проследить через интерпретированные мотивы природы, преобразованный мир животных. При этом мотивы природы в зависимости от национального своеобразия отечественной культуры и особенностей развития производства могут иметь графическую подвижность, что проявляется в их трансформации в орнаментальные и декоративные мотивы, обусловленные достижением особой эстетической выразительности. Также в данной ситуации важным является то, что выбранный для реализации мотив целесообразно технически исполнить с учетом подходящих материалов.

Продолжим исследование, обратившись к вопросу о стилизации как об определяющем приеме в процессе формирования композиционной структуры произведения прикладного искусства. Такой прием создания структуры неразрывно связан с ее абстрактным началом или содержанием. Данная структура наиболее значима для произведений декоративно-прикладного искусства, поскольку является примером синтеза внутреннего (части конструкции) и внешнего (их формы) [1, с. 67]. Данная взаимосвязь становится возможной при использовании в процессе работы опре-

деленного пластического языка. Его выбор может осуществляться, например, при знакомстве с приемами стилизации в рамках образовательных дисциплин. Это могут быть занятия по истории искусств, а также пропедевтике (основам композиции). В исторических сводках зафиксировано, что метод художественной стилизации был утвержден в конце XIX века членами Мамонтовского кружка. Этот метод был внедрен в учебный процесс М. А. Врубелем как курс для обязательного изучения через дисциплины «Стилизация растений» и «Упражнения в стилизации» [4, с. 271].

Специфика создания декоративных композиций с использованием стилизации как приема заключается не просто в организации их схемы, а в визуальном выражении художественного образа. При этом составляющим образа (так же, как и в определении стилизации) будет являться синтез абстрактного (содержания) и материального, обладающего определенной формой [1, с. 68]. Также стилизация является одним из компонентов организации гармоничной композиции наряду с формой и графикой. Эти компоненты неразрывно связаны друг с другом, поскольку «...форма или силуэтом, или очертанием может быть выражена средствами графики. Эта внешняя составляющая изображения становится доступной для восприятия с помощью конкретного художественно-пластического языка» [1, с. 68]. Приведенные моменты важны при работе над организацией структуры декоративной композиции, которая может быть наполнена, например, стилизованными изображениями растений или животных, а также антропоморфных форм. При этом в подходах к стилизации нет смысла руководствоваться определенным стилем или направлением, важнее постараться выявить форму изображений, подчеркнув их пластику средствами художественно-пластического языка.

Рассматривая позиции стилизации как подхода к формообразованию различных объектов декоративно-прикладного искусства, важно понимать, что этот процесс во многом будет зависеть от концептуального замысла, стилистики и выбранного для ее воплощения материала. Согласно мнению Д. В. Кислицы, именно материал и стиль определяют ту или иную степень обобщения формы объекта, укажут его путь к преобразованию в новый художественный декоративный образ [2]. Если изображению необходимо придать конкретное материальное выражение, сформировав изделие прикладного характера, то при выборе стилистического подхода следует учесть все особенности предстоящего производства.

Таким образом, резюмируя материалы, приведенные в исследовании, важно подчеркнуть, что объекты для создания стилизованных изображений находятся вокруг нас и обладают заложенными в них изначально-

но определенными признаками и свойствами. Задача художника во многом связана с выработыванием способностей увидеть натуру в различных ракурсах, выявить ее пластические свойства и формообразующие элементы. Также мастеру следует развивать умение по преобразованию живого объекта в выразительный художественный образ и приданию ему эстетичного визуального решения. В этом отношении можно констатировать, что выбор приема стилизации для декорирования объектов прикладного искусства не имеет конкретного алгоритма, он определяется художником, исходя из задач, веяний эпохи или тенденций развития современного изобразительного искусства.

Список литературы

1. Воронова И. В. Пропедевтика: учеб. нагл. пособие. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2017. – 120 с.: ил.
2. Кислица Д. В. Стилизация как художественный метод обучения школьников средних классов искусству декоративной живописи на внеклассных занятиях по изобразительной деятельности [Электронный ресурс] // Актуальные исследования. – 2021. – № 30 (57). – С. 58–60. – URL: <https://apni.ru/article/2723-stilizatsiya-kak-khudozhestvennij-metod-obuch> (дата обращения: 12.05.2023).
3. Коминова В. В., Кузьмина И. П. Использование приемов стилизации при создании художественного образа в керамике [Электронный ресурс] // Художественное образование: история и современность: сб. ст. – Екатеринбург, 2021. – С. 31–37. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=47961128> (дата обращения: 11.05.2023).
4. Конькова Ю. В. Стилизация природных объектов как инструмент развития креативности будущих педагогов-дизайнеров [Электронный ресурс] // Педагогика и психология современного образования: теория и практика: сб. ст. – Т. 3. – Ярославль, 2019. – С. 269–273. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41654981> (дата обращения: 11.05.2023).
5. Нехвядович Л. И. Этнические традиции как источник формообразования в искусстве [Электронный ресурс] // Известия Алтайского гос. ун-та. – 2011. – № 2–1 (70). – С. 183–187. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=16853282> (дата обращения: 11.05.2023).
6. Соколова Е. О. Стилизация как важнейший принцип взаимосвязи натурального и декоративного рисования [Электронный ресурс] // Преподаватель XXI век. – 2013. – № 4–1. – С. 194–203. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21138824> (дата обращения: 11.05.2023).

*Ошуркова Дарья Владимировна, студент
Мелкова Светлана Васильевна, кандидат технических наук,
доцент, заведующий кафедрой дизайна, доцент кафедры дизайна
Кемеровский государственный институт культуры*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ

ARTISTIC FEATURES OF GRAPHIC COMPOSITIONS

Аннотация: Данная статья посвящена исследованию художественных особенностей графических композиций на основе теоретических и практических аспектов решения композиционных задач (на примере Музыкального театра Кузбасса им. А. К. Боброва).

Ключевые слова: графика, композиция, графическая композиция, художественные особенности, цвет.

Abstract: This article is devoted to the study of the artistic features of graphic compositions based on the theoretical and practical aspects of solving compositional problems (on the example of the Musical theater of Kuzbass named after A. K. Bobrov).

Keywords: graphics, composition, graphic composition, artistic features, color.

Актуальность данной статьи обусловлена важностью понимания грамотного создания художественного образа и построения композиции. Графика тесно связана с многовековой историей мировой художественной культуры, потому графические композиции с нестандартным решением будут актуальны и активно транслироваться в будущем. Также данный проект основывается на профессиональном интересе студента к проектированию объектов для Музыкального театра Кузбасса им. А. К. Боброва и имеет практическую значимость.

Объект исследования – художественные особенности графической композиции. *Предмет* – понятийно-терминологический аппарат графической композиции.

Цель исследования – раскрыть художественные особенности графических композиций для разработки концептуального художественного и графического содержания серии композиций в современной трактовке.

В связи с этим возникает необходимость решения следующих задач:

- 1) определиться с понятием «графическая композиция»;

- 2) выявить основные задачи дизайнера при работе над композицией;
- 3) определить влияние художественных особенностей на графическое содержание композиций, посвященных мюзиклам из репертуара Музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва.

В данной работе использовались следующие *методы исследования*: терминологический анализ, метод аналогии и метод обобщения и синтеза, способствующий определению общего понятия, в котором находит отражение главное, характеризующее объекты данного класса.

В первую очередь необходимо понять, какой смысл вкладывается в понятие «графическая композиция». Анализ опубликованных научных изданий и справочной литературы показал отсутствие четкого определения этого термина. В связи с этим рассмотрим термины «графика» и «композиция».

Графика (греч. graphike, от grapho – пишу, черчу, рисую) – вид изобразительного искусства, использующий в качестве основных изобразительных средств линию, штрих, пятно и точку. Графикой называют рисунок и отпечаток на листе бумаги (в древности – на папирусе, на пергаменте). Этот вид включает рисунок и печатные художественные произведения, то есть графика основывается на искусстве рисунка, но обладает собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями [3]. Термин «графика» прежде применялся лишь к письменности и каллиграфии. Иную силу он приобрел в конце XIX – начале XX века в связи со стремительным ростом полиграфии и популяризации каллиграфически четкого и линейного рисунка, особо подходящего для фотомеханической передачи в каких-либо печатных изданиях. Не исключительно в графике и обращение к цвету [5].

Композиция – важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и всему замыслу художника. Композиционное решение в изобразительном искусстве связано с распределением предметов и фигур в пространстве, установлением соотношения объемов, света и тени, пятен цвета и т. п. [6].

Рассмотрев данные понятия, можно сказать, что графическая композиция должна быть выполнена графикой (четкими линиями и формами, в отличие от живописи). Графика может быть как цветной, так и черно-белой (хроматической и ахроматической). В графике могут использоваться различные изобразительные средства (пятно, линия, точка и т. д.).

Художественные особенности графических композиций рассматриваются в теоретических и практических исследованиях В. К. Лебедко, В. С. Кузина, В. А. Фаворского, Ю. С. Сомова, Р. Ч. Барциц [1; 2; 7; 8].

Р. Ч. Барциц отмечает: «Процесс иллюстрирования требует соответствия задачам выполнения графической композиции и базовым нормам применения конструирования» [2]. Ю. С. Сомов же исследует категории композиции как отображение наиболее общих и существенных связей и отношений рассматриваемых явлений и считает, что в объемной композиции их две: тектоника и объемно-пространственная структура [8, с. 7–8]. Однако графическая композиция (как и графическая форма) обладает своей спецификой: содержит различное количество элементов и разную степень визуальной устойчивости, ажурности, открытости, массивности, замкнутости. Это зависит от особенностей самих графических элементов композиции.

Художественный образ – «наглядное выражение идеи при помощи средств искусства. Процесс создания образа носит объективный или субъективный, сознательный или интуитивный характер в зависимости от индивидуальности художника». Художественный образ как категорию в композиционной структуре дизайн-объекта впервые предлагает С. Г. Шлеюк [11, с. 18].

В результате исследования данного аспекта автор выявил, что графическая композиция является отличным инструментом для полноценной передачи художественного образа, который гармонично вписывается в сюжет и определенную композицию действующих мюзиклов театра.

Рассмотрим следующий аспект формирования образа как художественной идеи автора и композиции как организационной составляющей художественной плоскости – графического отражения образной мысли в эскизе, которое является первой составляющей, сформированной профессором педагогических наук, художником В. К. Лебедко [7, с. 17–18]. В качестве второй составляющей определяется реализация мысли в конечном рисунке.

Анализируя данный аспект, автор обратился также к исследованиям российского ученого-педагога В. С. Кузина [7, с. 65–67], выделившего основные функции эскиза: учебно-познавательную (в которой натурное рисование выступает как средство познания формы объектов) и творческую (определяющую рисунок как самостоятельное произведение).

Главная цель художника в процессе работы над композицией – это формирование каждого ее компонента в соответствии с художественным представлением. В результате исследования данного аспекта были проанализированы виды, законы композиционного решения и все возможные приемы, которые были учтены при разработке серии графических композиций (табл. 1).

Таблица 1

Виды, правила и законы композиции

Виды композиции	Правила композиции	Законы композиции
– Фронтальная; – объемная; – глубинно-пространственная	– Ритм; – симметрия и асимметрия; – статика и динамика; – параллельность; – расположение главного на втором плане; – восприятие; – сюжетно-композиционный центр; – портретное изображение	– Цельность; – закон типизации; – закон контрастов; – закон подчиненности

Как следует из таблицы 1, каждому сюжетному герою работы, предмету присваиваются конкретные, свойственные им качества по принципу типизации. Наше понимание произведения в большинстве случаев обуславливается ассоциативной идеей, передающей эмоциональную обстановку содержания композиции.

Это можно проследить на примере серии графических композиций. Так, в центральной части композиции по мюзиклу *«Бременские музыканты»* автор расположил одного из главных героев – Трубадура, играющего на инди-гитаре. Правую часть композиции занимает музыкальная группа, в которую входят: Осел, Собака, Кот и Петух. Все они находятся за пределами линии, отделяющей центр композиции от боковой части, как бы прячась от охраны Короля. На левой части композиции автор изобразил в графике смотрящую из башни Принцессу (рис. 1).



Рисунок 1. Графическая композиция «Бременские музыканты».

Автор: Д. В. Ошуркова, 4-й курс ГД.

Руководитель: С. В. Мелкова, к. т. н., доцент

От эмоционального восприятия определенного мюзикла из репертуара театра зависит и *колористическое решение* проекта. Колорит (итал. colorito из лат. color – цвет) – общий характер сочетания цветов в картине, цветной гравюре, цветном рисунке [4, с. 83].

Цвет – «это качество потока излучения в видимой для человека части спектра, одно из свойств объектов материального мира, воспринимаемое как зрительное ощущение» [10, с. 303].

Цветовое разнообразие можно представить в трех основных рядах: ряд серых ахроматических тонов (от белого до черного цвета), хроматический ряд и ряд тонов, идущих от хроматических цветов к ахроматическим [9].

В результате исследования данного аспекта автор выявил, что цвет может применяться в роли активного композиционного инструмента, и составил цветовую палитру для серии графических композиций в соответствии с сюжетной линией и замыслом как писателя, так и постановщика, несущих свою эмоциональную составляющую.

Цветовые отношения графических композиций по мюзиклам репертуара Музыкального театра Кузбасса им. А. К. Боброва строятся на взаимоотношении теплых и холодных цветов с преобладанием последних.

Представленный проект предполагает декоративную стилистику в ручной графике с доработкой в компьютерных программах и использовании «сказочных» кистей под названием “Winter Frost brushes”.

Рассмотрим исследуемый аспект и графические приемы на примере графической композиции «История Герды». Цветовая гамма данной работы выдержана в настроении сказки: голубые и фиолетовые оттенки отображают холодную и равнодушную натуру героини, когда же боковые части, наоборот, оживляются и наполняются теплыми оттенками, тем самым показывая горячее сердце Герды (рис. 2).



Рисунок 2. Графическая композиция «Снежная королева».

Автор: Д. В. Ошуркова, 4-й курс ГД.

Руководитель: С. В. Мелкова, к. т. н., доцент

Проблемы художественных особенностей рассматривали В. К. Лебедко, В. С. Кузин, В. А. Фаворский и др. Согласно их исследованиям, композиция является фундаментальным организующим компонентом художественной формы, а графическая композиция отражает процесс организации графических элементов в определенном порядке. Проанализировав приемы, законы и правила композиции, мы выявили основные особенности композиционного решения собственного проекта. Например, исследуя композиционные приемы и виды, мы пришли к выводу, что дан-

ная серия графических композиций будет содержать ряд художественных особенностей: членение формата на несколько частей, «вписывание» героев в это деление и их трансформацию. Данное обстоятельство позволило использовать в композиции, в художественно-графическом решении визуальных образов стилизацию, трансформацию, совмещение планов и разных точек зрения и т. д. Конечным итогом данного исследования в области цвета и графики мира послужило образное решение графических композиций с комплексом функций. Представленная серия графических композиций также может использоваться в рекламно-имиджевой продукции и являться отличным способом как коммуникации со зрителями, так и продвижения Музыкального театра.

Данная работа прошла апробацию и отмечена дипломом 2-й степени Всероссийского конкурса художественного творчества «Сказка сказок».

Список литературы

1. Асоян Ю. А. Теория художественных пространств В. А. Фаворского и П. А. Флоренского (1920-е годы) [Электронный ресурс] // Вестник культурологии. – 2014. – № 1 (68). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-hudozhestvennyh-prostranstv-v-a-favorskogo-i-p-a-florenskogo-1920-e-gody> (дата обращения: 25.05.2023).
2. Барциц Р. Ч. Графическая композиция в системе высшего художественного образования. Вопросы теории и практики [Электронный ресурс]: учеб. пособие. – М.: МПГУ, 2017. – 200 с. – URL: <https://znanium.com/catalog/product/1020521> (дата обращения: 25.05.2023).
3. Графика [Электронный ресурс]: художественная энциклопедия // Словари и энциклопедии на Академике 2000–2023. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/814/Графика (дата обращения: 25.05.2023).
4. Журавлев М. В. Роль колоритов в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Юный ученый. – 2021. – № 4 (45). – С. 83–87.
5. История возникновения графики [Электронный ресурс] // KazEdu: сайт // Культура и искусство. – URL: <https://kazedu.com/referat/189070/2> (дата обращения: 25.05.2023).
6. Композиция в произведении искусства [Электронный ресурс] // Искусствоед.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре: сайт. – URL: <https://iskusstvoed.ru/2016/06/28/kompozicija-v-proizvedenii-iskusstva/> (дата обращения: 25.05.2023).

7. Лебедко В. К. Рисунок вчера, сегодня, завтра. – М.: Прометей, 2013. – 240 с.: ил
8. Сомов Ю. С. Композиция в технике. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Машиностроение, 1987. – 288 с.
9. Средства композиции в художественном проектировании изделий [Электронный ресурс] // RosDesign.com: сайт. – URL: https://rosdesign.com/design_materials3/komp2.htm (дата обращения: 25.05.2023).
10. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. – М.: Наука, 1985. – 331 с.
11. Попова Д. М., Шлеюк С. Г. Законы композиции. Композиционный центр: методич. указ. – Оренбург: ОГУ, 2015. – 32 с.

*Полуянчик Агата Вячеславовна, магистрант
Пашкова Ирина Викторовна, доцент, доцент кафедры дизайна
Кемеровский государственный институт культуры*

ТИПОЛОГИЯ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ В ДЕТСКИХ ИЗДАНИЯХ

TYPOLOGY OF BOOK ILLUSTRATIONS IN CHILDREN'S PUBLICATIONS

Аннотация: В статье рассматривается история происхождения отечественной детской книжной иллюстрации, ее функции и виды. Автором изучена классификация иллюстраций, исследующих данный феномен, а также представлена собственная оценка данной проблемы.

Ключевые слова: иллюстрация, художники детской книжной иллюстрации, классификация, история детской книжной иллюстрации.

Abstract: The article examines the history of the origin of the Russian children's book illustration, its functions and types. The author has studied the classification of illustrations studied this phenomenon, as well as presented his own assessment of this problem.

Keyword: illustration, artists of children's book illustration, classification, history of children's book illustration.

Книжная графика играет особую роль в детских книжных изданиях, поскольку является частью воспитательного процесса. Ребенок визуально

усваивает содержание книги, формирует свое чувство эстетики и восприятие мира.

Раздел иллюстрации необъятен и имеет обширную классификацию. Как правило, первая ассоциация, которая возникает при слове «иллюстрация», – это изображение в книге, но это ошибочное мнение. В настоящее время практически невозможно представить жизнь без использования данного вида изобразительного искусства. Иллюстрация встречается повсюду: в рекламе, в качестве иконок для мобильных приложений либо web-сайтов, нередко используется при создании эскизов для компьютерных игр, в интерьерных постерах, а также в книжном издательстве.

С внедрением новых цифровых технологий большим спросом пользуются электронные и аудиокниги, где иллюстрации играют малозначимую роль. В связи с этим возникает вопрос: нуждается ли ребенок в книжной иллюстрации? Что ждет иллюстрацию в книжных изданиях в будущем?

Актуальность темы данного исследования заключается в выявлении классификационных признаков иллюстраций и их особенностей.

Объект исследования – книжная иллюстрация для детей.

Предмет исследования – тенденции развития и трансформации типологических характеристик стилей книжной иллюстрации в детской книге.

Иллюстрация (лат. illustration) означает наглядное изображение, пояснение и освещение. В узком смысле иллюстрации – это гравюры или рисунки, напечатанные вместе с текстом в книге и непосредственно связанные с ним по смыслу.

Для исследования данного вопроса необходимо провести хронологическую цепочку истории возникновения детской книжной иллюстрации. Одними из первых иллюстрированных книг для детей были буквари. На Руси буквари появились в XVI веке. Рассматривая книгу, дети быстрее запоминали информацию. Известный букварь того времени – знаменитый «Лицевой букварь», написанный иеромонахом Карионом (Истоминим) в 1694 году. Текст и иллюстрации были гравированы на меди Леонтием Буниным. Особенность данного букваря заключалась в изображении заглавной буквы, которая на каждом листе представлялась в виде фигурок людей. Например, буква «м» состояла из изображения фигур мужчин, а буква «ять» была представлена в образе фигуры воина с пращей [1].

В 1812 году художник И. Теребенев продолжил историю книжки-картинки, создав азбуку «Подарок детям на память об Отечественной войне 1812 года». Этот букварь имеет и второе название – «Теребеневская

азбука». Уникальность данного издания заключалась в составлении азбуки в виде карточек, где на страницах букваря дети, помимо азбуки, могли изучать историю [2]. Интересны иллюстрации для детей, которые создавала художница Е. Бем. Часто за основу своих рисунков она брала технику литографируемого силуэта. Как правило, сюжеты ее работ были из жизни детей крестьян и аристократов. Основой сюжетной линии нередко становились пословицы, загадки, прибаутки. Знаменитый художник И. Крамской с восхищением отзывался о выразительности графических силуэтных иллюстраций Е. Бем, отмечая их совершенство в детализации образов детей.

Значительный вклад в развитие детской книжной иллюстрации внесли: И. Я. Билибин, Ю. А. Васнецов, Ю. Д. Коровин, Е. М. Рачев, В. А. Чижиков и другие художники.

В 1950-е книжная иллюстрация становится одним из самых обсуждаемых жанров. Художники стремятся участвовать в международных конкурсах. Участие в подобных мероприятиях вдохновляло их на создание новых визуальных образов, средств и методов изображения [1].

Современная книжная иллюстрация не теряет своей значимости. Быть художником-иллюстратором престижно. В книжной детской иллюстрации появились новые имена: А. Ломаев, И. Олейников, М. Митрофанов, Э. Эллис, А. Костюкевич, М. Михальская, П. Татарников, К. Лаврова и др. Художники-графики активно участвуют в разнообразных конкурсах от книжных издательств. Можно сделать вывод, что эстетические требования к детской иллюстрации, учет возрастных и функциональных особенностей, принципы согласованности иллюстрации с формой книги, следование концепции писателя рассматривались и формировались художниками-графиками с самого начала ее появления.

Тенденции развития современной иллюстрации многообразны. Обогатив свой пластический язык и образный строй, иллюстрация сама стала образцом.

По методу отражения действительности различают иллюстрации художественно-образные и научно-познавательные. Задача художественно-образных иллюстраций – отобразить мир через художественное изображение на уровне чувственного восприятия. Сюда относят: иллюстрации для компьютерных игр, рекламы, издательств. Научно-познавательные иллюстрации выполняют функцию построения информации посредством воздействия на разум и логику, тем самым помогая читателю познать мир с научной точки зрения. К таким иллюстрациям относят схемы, чертежи, инфографику.

Относительно техник исполнения существует мнение, что современная иллюстрация – это та иллюстрация, которая создана посредством компьютерной графики. Но это не так. Любые изобразительные приемы могут смотреться выразительно, если они учитывают особенности того или иного технического решения и его соответствие визуализации замысла иллюстратора. Существует немалое количество способов исполнения, которые используются художниками-иллюстраторами. В основном это стандартные материалы: краски и цветные карандаши. Очень эффектно смотрятся иллюстрации, выполненные в технике коллажа или фотоколлажа, граттажа или ручной печати. Иллюстрации ручной печатью сложно выполнить в домашних условиях либо без специальной подготовки, но на первых этапах это возможно, используя технику линогравюры и гравюры на картоне. Компьютерная графика также имеет свою классификацию и не ограничивается только двумя графическими редакторами (Adobe Illustrator и Corel Draw). Современные художники используют такие векторные программы и приложения, как Figma, Sketch и растровые – Artweaver, Krita, Paint Tool SAI.

В зависимости от размера, расположения в книге и связи с текстом исследователи выделяют следующие виды иллюстраций:

- иллюстрация на обложке или переплете отражает самое главное в литературном произведении;
- иллюстрация-фронтиспис располагается перед титульным листом, на левой стороне разворота титульного листа; она раскрывает главную идею;
- иллюстрация-заставка помещается в начале части или главы книги; как правило, находится вверху страницы;
- иллюстрация полосная размещается на всю страницу книги;
- полуполосная располагается на половине страницы;
- разворотная располагается на двух страницах;
- оборонная / оборочная (небольшой рисунок, окруженный текстом) отображает незначительные события произведения;
- букваца – это красиво декорированная первая буква в тексте. Обычно ее стилизуют под жанр или эпоху;
- иллюстрация-концовка помещается в конце части, главы или всей книги [3].

Выбор цветовой гаммы в иллюстрациях, особенно детских, должен определяться содержанием книги и эмоциями, которые пытается передать

художник. Ниже приведены основные цвета, фигурирующие в детской иллюстрации. Например, красный – горячий, агрессивный, важный. Этот цвет может нести разные эмоции и используется для передачи любви, тепла или в противовес – для передачи угрозы. Так как красный является контрастным и весьма агрессивным цветом, его рекомендуют применять в детских иллюстрациях осторожно и не в больших количествах.

Оранжевый цвет ассоциативно воспринимается как цвет энергии и уюта. Его выделяют как один из самых часто используемых цветов в детских изданиях, поскольку он вызывает позитивные эмоции. Зеленый – цвет комфорта и гармонии, ассоциируется с природой, создает ощущение умиротворенности и стабильности. Фиолетовый – цвет таинственный и романтический. Примечательно, что более темные оттенки данного цвета вызывают атмосферу загадочности, а более светлые создают романтическое настроение [4].

В связи с тем, что иллюстрация связана с формой и структурой книги, стоит обратиться к классификации И. Лыковой, доктора педагогических наук, главного редактора Издательского дома «Цветной мир». Она предлагает следующую классификацию.

По возрастной категории книги делятся на:

- 1) дошкольный возраст (от 0 до 6 лет);
- 2) младший школьный возраст (от 7 до 10 лет);
- 3) средний школьный возраст (от 10 до 14 лет);
- 4) старший школьный возраст (от 14 до 18 лет).

По художественной форме выделяются (рис. 1):

1) тактильные книги – книги с рельефными изображениями, которые легко воспринимаются на ощупь. Они предназначены, как правило, для детей дошкольного возраста либо детей с ОВЗ;

2) книги для купания – книги, которые изготавливаются из специального непромокаемого материала;

3) книги-ширмы. Второе название этих книг – книги-панорамы. В СССР такие книги имели большой спрос. Данная книга имеет специфическую конструкцию в виде гармошки (фальцы), которую можно использовать во время игры в качестве декорации;

4) интерактивные книги – это книги, которые могут включать литературные произведения, исторические тексты, различного рода справочную информацию, игровой функционал – набор загадок, ребусов. Они имеют различные конструктивные элементы – специальные кармашки, клапаны, вырубки. Могут включать иллюстрации разных авторов и т. д. [2].



Рисунок 1. Классификация книг по И. А. Лыковой

Интерактивные книги могут быть представлены в виде кодекса и в печатном варианте, но по конструкции, усложненной различными элементами – клапанами, карманами, вырубками. Они могут быть различны по авторскому исполнению, содержанию, функциям, техникам, расположению иллюстраций, включая и 3D-иллюстрации. Наличие данных составляющих в значительной степени увеличивает количество иллюстративного поля, что позволяет художникам-иллюстраторам еще больше расширять горизонты своего вдохновения. Детям это дает возможность участвовать в формировании сюжета литературного произведения или за счет внедрения дополнительной информации получать представление об определенном историческом периоде, личностях, нравах, открытиях, конструкции объекта (дома, моста, корабля) и т. д. К интерактивным книгам также относят электронные издания, распространяемые через Интернет, где взаимодействие с читателем происходит через официальный сайт. Такие книги внешне чем-то схожи с компьютерной игрой.

Художник-иллюстратор Э. Эллис предлагает следующую классификацию детских книг:

- образовательные книги – книги на определенную познавательную деятельность (энциклопедия, история);
- графические новеллы – комиксы;
- интерактивные книги;
- книжки-картинки;
- тихие книги;
- сборники стихов и сказок [4].

В ходе исследования было отмечено, что книжки-картинки и тихие (немые) книги имеют схожие особенности. В данном вопросе есть про-

блема с терминологическим аппаратом. Было выявлено, что существуют такие книги, как виммельбухи («мельтешащие» книги), которые также легко спутать с вышеназванными книгами. Считается, что их изобретателем является немецкий художник А. Митгуш. Общая характерная особенность данных книг – отсутствие текста. Книжка-картинка состоит полностью из иллюстраций. Текст присутствует, но не бросается в глаза читателю. Тихие (немые) книги не сопровождаются текстом. Повествование таких книг построено, подобно комиксу. Виммельбухи также не имеют текста, но их отличительная черта в том, что они предназначены для долгого рассматривания деталей на картинке, тем самым, такие книги тренируют усидчивость, внимание и память у читателя. Примечательно, что данные книги издаются не только для детской аудитории. Например, книга К. Ингрэм «Где Уорхол?» рассказывает о жизни известного американского художника Энди Уорхола. На каждой странице проиллюстрированы сцены с открытий выставок, творческих встреч художника, где читателю предлагается среди людей найти главного героя.

Таким образом, в ходе исследования автором данной статьи была составлена новая классификация современных детских изданий:

1. Книги-виммельбухи.
2. Поп-ап.
3. Звуковые книги.
4. Книги с дополненной реальностью.

Для выявления предпочтительных характеристик детской иллюстрации был проведен опрос среди учащихся 12–14 лет. По результатам данного опроса выяснилось, что иллюстрации, выполненные красками, имеют спрос у данного возраста больше, чем иллюстрации, выполненные в графическом редакторе (рис. 2). Результат опроса также показал, что у подростков пользуются большой популярностью интерактивные книги (рис. 3).



Рисунок 2. Результат опроса

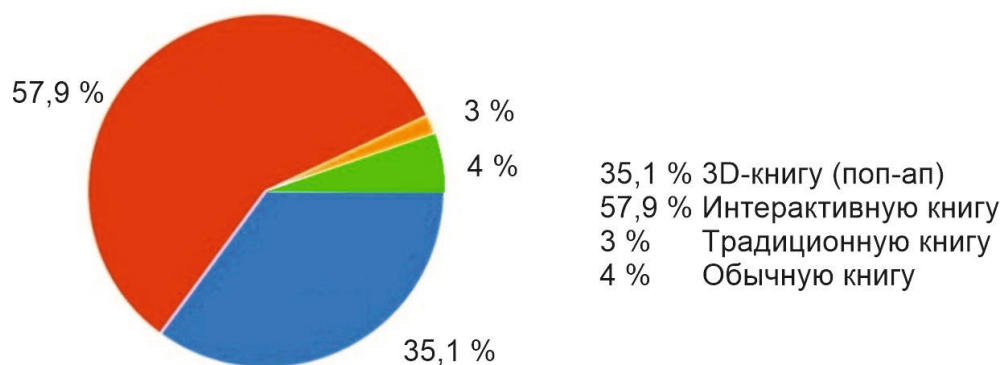


Рисунок 3. Результат опроса

Таким образом, форма книги, вид иллюстрации, техника исполнения, наличие тех или иных визуальных образов зависят от возрастной группы и функционального назначения книги. Подводя итог, отметим: используя терминологический и исторический методы исследования, анализ теоретических источников и метод опроса, автор выявил особенности детской иллюстрации, ее основные функции, классификационные признаки, техники исполнения, основные современные тенденции. Можно сделать вывод, что детская иллюстрация за время своего существования не потеряла своей значимости. Она постоянно развивается в связи с новыми запросами общества с учетом возможностей современных полиграфических технологий и интерактивного взаимодействия с детской аудиторией. Иллюстраторы создают визуальные образы не только на бумаге, но и с помощью интерактива: виртуальной и дополненной реальности. В результате классификация современных детских книг значительно расширилась.

Список литературы

1. Красовицкая Л. М. Детская книжная графика 1920-х годов в свете ее художественных ориентаций // Сибирский педагогический журнал. – 2005. – № 2. – С. 110–115.
2. Лыкова И. А. Детская иллюстрированная книга: от предмета культуры до искусства // Международный альманах. – 2015. – № 2. – С. 121–131.
3. Морозова Н. Все интересное об иллюстрации [Электронный ресурс]. – М., 2021. – URL: <https://art-dot.ru/illyustratsiya>.
4. Эллис Э. Взрослая книга о детской иллюстрации. – М.: Манн Иванов и Фербер, 2020. – 217 с.

*Захаров Денис Алексеевич, магистрант
Елисеенков Геннадий Симонович, профессор,
профессор кафедры дизайна
Кемеровский государственный институт культуры*

ФОТОГРАФИКА В КОНТЕКСТЕ ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF VISUAL COMMUNICATION

Аннотация: Фотография как сложное и неоднозначное явление рассматривается как средство визуальной коммуникации и как специфический вид визуальных искусств. Понятие фотографии имеет много различных интерпретаций и требует научного осмысления. В данной статье исследуются визуально-коммуникативные и художественно-творческие особенности фотографии в широком контексте, а также применительно к графическому дизайну.

Ключевые слова: фотография, визуальная коммуникация, визуальные искусства, дизайн.

Abstract: Photography as a complex and ambiguous phenomenon is considered as a means of visual communication and as a specific type of visual arts. The concept of photography has many different interpretations and requires scientific understanding. This article examines the visual-communicative and artistic-creative features of photography in a broad context, as well as in relation to graphic design.

Keywords: photography, visual communication, visual arts, design.

Введение в научный оборот термина «фотография» можно отнести к концу XIX века, когда открытый немецкими астрономами М. Вольфом и А. Швассманом с помощью фотографических технологий новый астероид получил название Фотографика (нем. Photographica) [1]. С тех пор технологии фотографии получили широкое распространение как технический инструмент научного исследования и как специфическое художественное средство визуальной коммуникации.

Вместе с тем сам термин «фотография» до сих пор не имеет однозначного толкования и рассматривается в широком контексте на основе

многообразие подходов к интерпретации этого понятия. В свое время классик польской фотографии Я. Булгак обосновывал применение термина «фотографика» только по отношению к работам профессиональных фотографов, занимающихся художественной фотографией [2]. Ограниченность и неопределенность упомянутого подхода к интерпретации понятия «фотографика» очевидны, поскольку художественность – это качественная характеристика именно фотографии, а для фотографик нужны иные сущностные характеристики.

В широком контексте фотографика рассматривается как средство визуальной коммуникации, поскольку она визуализирует информацию как в прикладном плане, например, в структуре графического дизайна, так и в общекультурном – как самостоятельный вид визуальных искусств. В более узком контексте фотографикой иногда называют фотографии объектов, которые обладают ярко выраженными графическими свойствами, например, фотографии архитектурных зданий и сооружений с повторяющимся графическим ритмом, а также фотографии природы, которые напоминают графические изображения. В данном случае вряд ли уместно говорить о фотографике с точки зрения ее сущностных характеристик в плане технологии, речь идет, скорее, о графике объектов, зафиксированной с помощью фотографии.

Попытка систематизировать терминологическое поле, связанное с фотографикой, предпринята в работе Г. Елисеенкова и Г. Мхитаряна [3]. Если говорить о сущностных характеристиках фотографик, то необходимо рассматривать ее как самостоятельный вид визуальных искусств на основе синтеза фотоискусства и изобразительной графики. При этом исходное фотоизображение трансформируется в графический художественный образ. Художественный образ представляет собой единство объективного и субъективного, абстрактного и конкретного, логического и чувственного, рационального и эмоционального.

Термин «фотографика» часто встречается на просторах интернет-ресурсов. Сделав соответствующий запрос в поисковике браузера, можно обнаружить, что данный термин широко используется на англоязычных сайтах, но чаще всего его значение не соответствует профессиональному контексту, так как результаты поиска приводят лишь на контент, связанный с фотографией и процессом ее получения: реклама мастер-классов по фотографии, фотогалереи, сайты именитых фотографов и др.

Часто значение фотографии связывают с наличием в работе графических свойств изображения: пятновых, рисуночных, штриховых форм. Из этой взаимосвязи вытекает то, что нередко минимально обработанные фотографии автоматически попадают в раздел фотографии, если в них начинают присутствовать даже простейшие графические элементы. Стоит отметить, что такое приравнивание неверно, так как фотография становится фотографией только в тот момент, когда в ней рождается новый уникальный смысл, а графические элементы не просто украшают общую композицию, а становятся основой для нового смысла. Фотография – это начало, материал для работы; фотографика – переосмысление фотографии. Фотографика начинается там, где возникает новое понимание кадра.

Конечно, сама по себе фотография может быть высокоинформативным самостоятельным визуальным объектом, но благодаря фотографии она может обрести новое начало – творческий вымысел, эмоцию, которые иной раз необходимы при проектировании визуальной коммуникации.

Фотографика обладает различными выразительными средствами – это может быть черно-белое или цветное изображение, документальная, фиксирующая реальность фотография или, наоборот, искажающая реальность, полученная искусственно при помощи различных приемов работы с изображением.

Об инструментах фотографии говорит П. Бесчастнов [4], определяя ее как «творческую фотографию, осознанно использующую ряд технических приемов, накопленных в ходе развития графики». Опыт работы линией, пятном, точкой, фактурой, совершенствовавшийся веками, был применен в фотографическом творчестве с целью усиления образной выразительности.

Термин «фотографика» в профессиональном контексте был введен польским фотохудожником Эдвардом Хартвигом [5]. Фотографика попала в обиход именно как метод создания черно-белых изображений на основе фотографий. Хартвиг издал альбом со своими фотографиями 1950-х и 1960-х годов, назвав его «Фотографика». Черно-белое изображение сближало фотографию с графикой. Такие высококонтрастные изображения имели в своей композиции повторяющиеся линии, контраст и последовательность которых создавали «графичность» изображения, а отсутствие полутоновых переходов подчеркивало выразительность светотени. В большинстве случаев фотографией называют именно изображения,

которые построены на контрасте двух цветов, но такие изображения представляют лишь одну из фотографических техник.

В России фотографика сформировалась в результате экспериментов с различными сочетаниями графики и фотографии в начале XX века. Большое влияние на развитие фотографика оказал художник-конструктивист Александр Родченко. Его коллажи сочетали в себе фотографию и различные вырезки из журналов, он использовал в своих фотоработах необычные ракурсы, применял фотомонтаж.

В настоящее время в профессиональной среде фотографов и дизайнеров считается, что фотографика – это совокупность техник съемки и обработки фотоматериала, накопленных за десятилетия работы с фотографией: изменение цвета и экспозиции фотографии в редакторе, перевод цветного изображения в черно-белое, составление коллажа, процесс фотомонтажа, съемка с использованием определенных эффектов, позволяющих добиться уникальности изображения, кадрирование, намеренное искажение или создание симметрии и др. Фотографии, подверженные творческой обработке, могут привнести в произведение графического дизайна новый подтекст или метафоричность.

Проанализировав вышесказанное, нельзя не отметить, что фотографика напрямую взаимодействует с инструментами графического дизайна. Этот вывод подтверждает то, что в настоящее время фотографика является частью образовательной программы вузов и колледжей, которые занимаются обучением дизайну. Фотографические техники повсеместно применяются в дизайне – с их помощью предоставляется возможность донести информацию ярче, проще и эмоциональнее, используя сочетание фотографии, графических элементов и рисунков.

Художественный образ в фотографике представляет собой субъективное содержание идей, замыслов, мыслей, а изображение рассматривается как объективная форма выражения этих идей. Понятие «художественный образ» в фотографике тесно взаимодействует с понятием «символ», при этом художественный образ может трансформироваться в символ, который содержит свернутое в нем смысловое содержание, имеющее многообразие смысловых значений. Поэтому метод символизации часто используется в фотографике и представляет собой отражение сущности предметов или явлений в условных абстрактных или предметных формах (рис. 1, 2).



Рисунок 1, 2. Символизация в фотографии. Автор – В. Карпенко

В настоящее время фотографией можно называть инструмент, которым пользуется графический дизайнер, занимаясь проектированием в области визуальной коммуникации. Фотография реализуется в сфере графического дизайна и фотоискусства и обладает большим творческим потенциалом. Также фотографию часто используют в медиапространстве, применяя ее возможности в сценических или театральных выступлениях для создания необходимых декораций с помощью проектора. Фотография может взаимодействовать с различными видами искусства, быть применимой в выставочном и музейном деле и раскрывать себя с новых сторон, будучи ограниченной лишь материально-технической базой и фантазией дизайнера.

Фотография активно используется в культурно-зрелищных афишах (рис. 3), социальных и коммерческих плакатах, в инфографике, полиграфии, графических комплексах.



Рисунок 3. Фотография в афише театра. Автор – В. Дядченко

Все вышесказанное позволило сделать следующие выводы. Фотографику можно отнести к самостоятельному виду творчества [6]. Ее также можно причислить к разновидности визуальных искусств, так как она обладает собственными инструментами и средствами выразительности. Фотография стала неотъемлемой частью современной визуальной культуры, с помощью которой формируется и функционирует визуальная коммуникация.

Список литературы

1. Schmadel Lutz D. Dictionary of Minor Planet Names (англ.). – Fifth Revised and Enlarged Edition. – В., Heidelberg, N. Y.: Springer, 2003. – Р. 50.
2. Пронина А. Ю. Фотография. История термина, его значение и местоположение в системе искусств. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник МГХПУ. – 2012. – № 4. – С. 49–54.
3. Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Искусство фотографии в дизайне: учеб. наглядное пособие для обучающихся в ассистентуре-стажировке по специальности 54.09.03 «Искусство дизайна». – Кемерово: КемГИК, 2021. – 155 с.
4. Бесчастнов П. Н. Фотография: учеб. пособие. – М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2010. – 61 с.
5. Hartwig Edward. Fotografika. – Arkady, 1962.
6. Ерошкин В. Ф. Фотография в контексте современной визуальной культуры // Омский научный вестник. – № 2 (126). – С. 258–260.

*Савостьянова Полина Валерьевна, магистрант
Елисеенков Геннадий Симонович, профессор,
профессор кафедры дизайна
Кемеровский государственный институт культуры*

ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО КИНОПЛАКАТА КАК ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

THE PROBLEM OF THE MODERN FILM POSTER AS A WORK OF GRAPHIC DESIGN

Аннотация: В статье идет речь об истории и роли киноплаката в системе визуальной коммуникации, а также о том, какое место отведено

современному киноплакату. Современные реалии рынка вытесняют искусство киноплаката, делая его менее важным элементом в системе продвижения кинопродукта, большее же влияние на качество дизайнерских работ оказывают маркетинговые ограничения.

Ключевые слова: киноплакат, киноафиша, кинопостер, графический дизайн, визуальная коммуникация, кино.

Abstract: The article deals with the history and role of the film poster in the system of visual communication, as well as an argument about the place given to the modern film poster. Modern realities of the market are replacing the art of the film poster, making it a less important element in the system of promoting a film product, and marketing restrictions have a great influence on the quality of design work.

Keywords: film poster, graphic design, visual communication, cinema.

В современном мире в кинопрокат ежегодно выпускают сотни фильмов различных жанров, и для каждого из них производится масса рекламного контента, от захватывающих трейлеров до бумажных флаеров. С точки зрения понятийного аппарата в данной статье используются термины «киноплакат», «киноафиша», «кинопостер». Чтобы показать различия в этих терминах и понятиях, отметим, что афиша – это разновидность плаката. В отличие от афиши, киноплакат может быть имиджевым, создающим визуальный образ фильма и не содержащим подробную информацию о нем. В афише же эта информация обязательно должна присутствовать: сведения о дате и месте проката фильма. Что касается термина «постер», в переводе с английского он означает «плакат», «афиша». Термин «постер» распространен в англоязычной среде, а также закрепился в русском языке как синоним плаката.

В наше время роль киноплаката в продвижении фильма второстепенна – он стал чем-то обыденным в рекламной деятельности. Выход большого количества фильмов требует не только ускорения самого кинопроизводства, но и наращивания темпов производства рекламы, что в свою очередь влечет за собой частое использование шаблонов, схожих композиционных и цветовых решений плакатов. В жертву приносится индивидуальность киноплакатов, тогда как на первый план выходит коммерческая сторона вопроса: киноплакат должен выполнять свою главную функцию – стимулировать людей приобретать билеты для похода в кино.

Из этого можно сформулировать проблему современного киноплаката – однообразие, открытое использование клише, повторяющихся комбинаций цвета, выбор простейшей композиционной формы.

Если заглянуть в историю становления киноплаката в России, то можно обнаружить, что в прошлом веке его роль была очень высока, а сам процесс изготовления киноплакатов по важности становился на один уровень со значимостью кинопроизводства. Российский киноплакат первой половины XX века вследствие ряда социокультурных и экономических причин сконцентрировал многие передовые художественные идеи.

В Советском Союзе над киноплакатом усердно и кропотливо работали лучшие художники того времени, а каждая афиша становилась уникальной. При создании киноплаката использовался практически весь имевшийся арсенал технических и художественных средств и приемов, накопленных графикой, а также ряд технических и художественных изобретений, связанных с киноплакатом. Таким образом, киноплакат сформировался в виде особого жанра графического дизайна со своими собственными художественными средствами [1]. Интересной эпохой советского киноплаката можно назвать 1920-е и начало 1930-х годов. Тогда при Совкино существовал отдел, который специализировался на афишах для прокатных кинофильмов. Под руководством Якова Руклевского в нем работали многие заметные художники того времени, выходцы из ВХУТЕМАСа и Строгановки. Среди них и знаменитые братья Георгий и Владимир Стенберги, совместно создавшие более трех сотен киноплакатов, узнать которые можно по подписи «2 Стенберг 2». Дизайнеры любили имитировать техники из кинолент того времени – они искажали пропорции, использовали нестандартные углы освещения и т. д. Наибольшее распространение получил прием коллажа [1].

Стоит понимать, что в то время до выхода фильма на экраны зритель мог сложить представление о фильме, лишь увидев киноплакат. Он должен был понять из плаката, какие страсти развернутся на экране, и захотеть их увидеть. Чтобы достигнуть такого эффекта и удивить зрителя, художники использовали особые приемы выразительности, создавали красочные картины, применяли необычные ракурсы для изображения персонажей киноленты. Для привлечения внимания зрителя художники могли совместить на плакате героев и антагонистов, отобразить их яркие эмоции для создания большей интриги происходящего.

Братья Стенберги с помощью простых геометрических форм создавали живые композиционные сюжеты. В 1928 году художники так определили свой творческий метод: «Обращаясь к работе над плакатом, заметим, что здесь мы работаем, прежде всего, монтажом. С другой стороны, даем и здесь конструкцию. Мы даем плакат броский, который бы мог, что называется, огорошить зрителя, остановил бы его внимание, что и требу-

ется прежде всего для плаката. Для этой цели мы совершенно свободно обращаемся с материалом <...> Не соблюдаем пропорций как между несколькими предметами, так и между отдельными деталями их, переворачиваем фигуры и т. п. – словом, используем все, что может остановить даже торопящегося прохожего» [2].

Примерно до середины 1980-х годов киноплакат создавался вручную – постеры к знаковым фильмам того времени были своеобразными произведениями искусства, которые многие бы в наши дни хотели иметь в своей коллекции. В 1980-е годы, когда пришла эпоха массового распространения компьютеров, киноплакат по многим причинам стал больше походить на фотоколлаж, чаще всего изображающий главных героев фильма.

Разнообразие современных фильмов может удовлетворить любые предпочтения зрителей. Сами фильмы могут выходить как шаблонные, использующие отработанные годами рабочие сценарные схемы, так и уникальные, предлагающие зрителю новый опыт, с которым он не сталкивался при просмотре ранее. Ситуация с афишами несколько иная: даже если кинолента отличается особой оригинальностью, то зачастую киноплакат к ней оказывается шаблонным. Вывешенные постеры на стенах кинотеатров, светящиеся красочные афиши на электронных билбордах – почти всегда это обработанные в графических редакторах фотографии актеров, играющих в фильме. Если задаться целью сравнить между собой вышедшие киноплакаты последнего десятилетия, то можно с удивлением обнаружить, насколько они похожи друг на друга. Для каждого жанра фильма используются свои выверенные композиционные и графические клише, по которым составляют новые плакаты.

В фильмах таких жанров, как боевик, комикс или драма с четко прописанными характерами центральных персонажей, очень часто на постерах в качестве реквизита фигурирует какое-либо оружие в руках героев – такие афиши способны дать зрителю лишь информацию об актерском составе и тех образах, которые актеры примерили на себя в очередной раз. Если на киноплакате мы видим портретные фотографии персонажей на фоне различных пейзажей – значит такая афиша представляет нам мелодраму. Обложки и постеры с преобладанием голубого и аквамаринового тона практически всегда сигнализируют о «семейном» характере киноленты. Очень часто так оформляют приключенческие фильмы и фильмы о животных. Черно-белые фото, на которых изображено яркое оранжевое пламя, – одно из самых расхожих клише в оформлении афиш боевиков. Если на киноплакате мы видим портретную фото-

графию персонажа в солнцезащитных очках, это говорит о том, что, вероятнее всего, фильм расскажет о сложном душевном мире героя [3].

Возвращаясь к рассуждению о причинах кризиса в производстве киноафиш, можно сделать вывод, что в потоке производства огромного количества фильмов и создания неотъемлемых в этой сфере маркетинговых стратегий роль киноафиши постепенно стала теряться в череде одноликих изображений, сменяющих друг друга [2]. Эта проблема не появилась в одночасье, она стала следствием многих факторов. С одной стороны, это развитие современных технологий, которые с каждым годом позволяют ускорять и упрощать работу даже там, где требуется художественное мышление человека. С другой – сфера маркетинга крупных компаний, которая не желает рисковать ради экспериментов и оригинальных идей, доверяя проверенным временем шаблонам.

Дизайнер Алекс Гриндлинг, занимающийся созданием промоматериалов для голливудского кино, рассказал в своем блоге о проблемах, связанных с постерами современных фильмов. В крупных агентствах, как отмечает Алекс, всем управляет отдел маркетинга. В таких отделах рассуждают примерно так: «В этом постере нет нужной нам атмосферы. Давайте лучше сделаем его похожим на такой-то фильм». Подобные требования и несколько месяцев правок могут уничтожить самую оригинальную концепцию в работе дизайнеров. Иногда разрабатываются около 700 вариантов одного постера, из которых печатается всего четыре, при этом над одним проектом могли трудиться две или три студии. Также существуют и другие сложности, например желание актеров понравиться себе на постере. Практически всегда при заключении контракта с актерами обговаривается размер и расположение их имени и фотографии на постере. Большинство актеров настаивают, чтобы их фото сначала утверждали с ними. В практике было много случаев, когда работа над постером уже подходила к концу, как вдруг объявлялся актер и отказывался от выбранного снимка [4].

Кинопостеры в значительной степени скучны и в большинстве случаев вызывают у зрителей лишь нейтральную реакцию. Но, вспоминая вышесказанное, нужно принять во внимание, что здесь мы сталкиваемся с распространенной проблемой – зачастую дизайнер является лишь подчиненным в крупном агентстве и обязан выполнять требования руководства.

Стоит отметить, что в наше время существуют и достойные работы художников, по-настоящему оригинальные и запоминающиеся. В последние пятнадцать лет в западных странах развивается новое художественное

направление в работе над киноафишей, оно получило название «альтернативные кинопостеры». Это направление начало развиваться как раз в тот момент, когда процесс создания афиш столкнулся с творческими проблемами, а современное общество в лице любителей кино жаждало чего-то нового. Альтернативные афиши начали зарождаться в городе Остин (штат Техас), в одном из кинотеатров – «Аламо Драфтхаус». Там стали заказывать у выдающихся художников афиши специально к показу старых фильмов. Эти рисованные афиши смотрелись свежо и необычно, в них художники переосмысливали образы и сюжеты кинолент, точно передавали их атмосферу. Позднее была создана галерея и арт-студия «Мондо», специализирующаяся на альтернативных киноплакатах и их выпуске ограниченным тиражом. Так, альтернативный киноплакат превратился в предмет коллекционирования и уже в меньшей степени относился к просто рекламному плакату [5]. В последующие годы появляются другие галереи, занимающиеся альтернативными киноплакатами. В настоящее время за проектированием альтернативных киноплакатов стоят имена известных графических дизайнеров современности, которые создают полноценные художественные работы, являющиеся частью изобразительного искусства. Эти киноплакаты отличаются от массовых афиш тем, что в них важную роль играет фигура автора со своим уникальным стилем и подходом, с авторскими идеями и решениями [6].

Подводя итог всему вышесказанному, можно предположить, что развитие массового киноплаката останется на неизменном творческом уровне. В силу современных реалий, связанных с рыночными отношениями, киноиндустрия выбирала и будет выбирать наиболее прибыльные пути своего развития, в частности, использование прочно выстроенной основы, огромной базы уже созданных продуктов, по подобию которых можно делать другие, словно меняя обертку, выдавая хорошо забытое старое за новое. Не стоит забывать, что существуют и хорошие киноплакаты, которые выпускаются даже к массовым фильмам, по-настоящему вызывающие интерес и приковывающие внимание, но таких киноплакатов, к сожалению, немного, а появление их нечасто. Стоит помнить и об афишах, производящихся для знаменитых кинофестивалей, над которыми работают выдающиеся дизайнеры, а также для малобюджетных фильмов, ограниченный бюджет которых заставляет дизайнеров прибегать к различным ухищрениям в творческом процессе, чтобы создать что-то по-настоящему уникальное. Но в киноафише как явлении массовом наблюдается утрата эстетики вместе со снижением оригинальности визуальных продуктов. Хочется надеяться, что когда-нибудь мы вновь сможем уви-

деть на стенах кинотеатров искусные киноплакаты, в которые был вложен искренний труд художников с пониманием важности создаваемого объекта визуальной рекламы как отражения культуры нашего времени.

Список литературы

1. Ерохина Ю. В. Российский киноплакат как феномен графического дизайна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06. – СПб., 2008. – 24 с.
2. Гафарова С. Р. Что стало с киноплакатом // Бизнес и дизайн ревю. – 2018. – № 4 (12). – С. 9.
3. 12 клише в дизайне кинопостеров [Электронный ресурс] // AdMe: сайт. – URL: <http://www.adme.ru/tvorchestvovoreklama/12-klishe-v-dizajne-kinoposterov-326305/> (дата обращения: 29.05.2023).
4. Гриндлинг Алекс. Главные проблемы современных постеров [Электронный ресурс] // cinematographua.livejournal.com: сайт. – URL: <https://cinematographua.livejournal.com/1157650.html> (дата обращения: 29.05.2023).
5. Баричко Я. Б. Современные тенденции развития киноплаката // Экономический вектор. – 2015. – № 4 (3). – С. 135–138.
6. Баричко Я. Б. Феномен альтернативного киноплаката // Вестник культуры и искусств. – 2018. – № 1 (53). – С. 102–108.

*Никитенко Ирина Викторовна, магистрант
Елисеенков Геннадий Симонович, профессор,
профессор кафедры дизайна
Кемеровский государственный институт культуры*

ГРАФИЧЕСКАЯ РЕКЛАМА КАК ФЕНОМЕН ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

GRAPHIC ADVERTISING AS A PHENOMENON OF VISUAL COMMUNICATION

Аннотация: Феномен видов графической рекламы, связанных с формированием изобразительных смысловых контекстов в визуальной коммуникации, рассматривается в данной статье в структуре носителей информации массовых каналов, средовых и корпоративных носителей.

Исследована специфика графической рекламы, визуально-коммуникативный потенциал ее различных форм, а также методы создания рекламно-графических сообщений.

Ключевые слова: графическая реклама, визуальная коммуникация, носители графической рекламы, методы графической рекламы.

Abstract: The phenomenon of types of graphic advertising associated with the formation of pictorial semantic contexts in visual communication is considered in this article in the structure of information carriers of mass channels, environmental and corporate media. The specificity of graphic advertising, the visual and communicative potential of its various forms, as well as methods for creating advertising and graphic messages are investigated.

Keywords: graphic advertising, visual communication, graphic advertising media, graphic advertising methods.

Феноменология как учение о бытии сознания рассматривает феномен в качестве явления сознания, отражающего, во-первых, очевидность при непосредственном созерцании различных объектов, во-вторых, сущность, смысл, значение этих объектов, их интерпретацию. Графическая реклама как феномен визуальной коммуникации занимает особое место наряду с архитектурой, городским дизайном, пиктографией и т. п. в силу ряда характеристик.

Во-первых, графическая реклама представляет собой наиболее массовый компонент визуальной коммуникации. На нас со всех сторон (с экранов телевизоров, с уличных билбордов и видеоекранов, видео в Интернете) направлены рекламные изображения, призывающие и побуждающие к определенным действиям. Во-вторых, графическая реклама является наиболее активным и даже агрессивным компонентом визуальной коммуникации, поскольку она все больше уходит от функции информирования к функции манипулирования, заставляя нас на подсознательном уровне выбирать те или иные товары или услуги. Создатели графической рекламы с помощью ярких и запоминающихся образов играют на наших чувствах, эмоциях.

Для исследования графической рекламы как феномена визуальной коммуникации нами разработана визуально-логическая модель, отражающая различные виды графической рекламы в контексте визуальной коммуникации (рис. 1).

Всю графическую рекламу можно разделить на три основных компонента: средовые носители, носители массовых каналов, корпоративные носители, которые по своей сути различны, но могут быть тесно связаны друг с другом [1].



Рисунок 1. Графическая реклама в структуре визуальной коммуникации

К средовым носителям относится наружная, транзитная и электронная реклама. Данный вид носителей может выполнять как функцию навигации (это касается в первую очередь вывесок), так и функцию идентификации, а также информационную функцию. Все виды данных носителей, за исключением транзитной рекламы, согласовываются с органами архитектуры и городского дизайна. Как правило, на вывески существуют жесткие стандарты по размеру, высоте букв и другим параметрам. Место размещения рекламных конструкций и их внешний вид и размеры (билборды, видеоэкраны и пр.) также согласовываются с органами архитектуры и городского дизайна. Таким образом, все рекламные конструкции должны вписываться в архитектуру и внешний вид города, создавая гармоничную среду.

К корпоративным носителям можно отнести наружную, печатную и электронную рекламу. Корпоративные носители рекламы выполняют несколько функций, но в первую очередь – функцию идентификации (вывески, сайт, соцсети, имиджевая печатная реклама). Функция идентификации – это узнаваемость компании, продукта, ее логотипа, фирменного

стиля. Кроме того, все вышеперечисленные виды рекламы могут выполнять функцию навигации и информационную функцию. Размещая на фасаде здания вывеску с названием компании, компания тем самым показывает ее местонахождение или подчеркивает статус. Корпоративные носители рекламной информации могут выполнять функцию объединения коллектива посредством фирменного стиля, корпоративного сайта, корпоративных соцсетей и размещаемой на них информации, в том числе графической.

К массовым каналам относится реклама на телевидении, в прессе и Интернете. В большей степени данный вид рекламного носителя выполняет функцию актуализации информации. В последнее время как крупные компании, так и государственные институты используют данный вид носителя в качестве размещения имиджевой и агитационной рекламы, направленной на повышение лояльности и сплочения людей.

Проанализировав ряд рекламных носителей, мы определили основные их достоинства и недостатки, которые необходимо учитывать при выборе рекламного носителя, а также в разработке рекламы. Данные сведены в таблицу.

Таблица

Достоинства и недостатки рекламных носителей

Рекламный носитель	Достоинства	Недостатки
Графическая реклама на транспорте	Широкий охват аудитории в различных районах населенного пункта по выбранному маршруту	Сложность выбора целевой аудитории
Графическая реклама на стационарных конструкциях (билборд, призматрон, видеоэкран)	Широкий охват зрителей, чаще всего нецелевой аудитории	Ограниченное время для просмотра при перемещении на транспорте
Листовка и малые формы полиграфии	Относительно низкая стоимость рекламного носителя, целевая аудитория	Низкий охват аудитории
Графическая реклама на упаковке	Узнаваемость товара, спонтанная покупка	Низкий охват аудитории

Рекламный носитель	Достоинства	Недостатки
Графическая реклама в Интернете	Большой охват аудитории, переход на сайт рекламодателя, выбор целевой аудитории	Только для аудитории, пользующейся Интернетом
Графическая реклама на ТВ	Большой охват аудитории, визуальное изображение плюс аудиосообщение	Высокая стоимость, сложность выбора целевой аудитории

Понимание того, что надо донести до получателя рекламы, стоит учитывать при выборе носителя рекламы, а также характера и количества размещаемой информации. Так, рекламу на транспорте лучше использовать в качестве имиджевой с целью повышения узнаваемости, в ней не следует размещать большой объем шрифтовой информации.

При размещении рекламы на динамических рекламных носителях (таких, как призматроны, видеозэкраны, скроллеры) также стоит учитывать, что, как правило, конструкции располагаются вдоль дорог, следовательно, получатель рекламного сообщения находится в движении относительно рекламной конструкции. Поэтому сообщение должно быть четким, кратким, но при этом отличаться от ряда аналогичных сообщений.

Для запоминания и яркости образов в рекламе часто используют разнообразные методы взаимодействия текста и изображения. Перечислим основные из них.

Метод контрапункта очень часто используется в графической рекламе. Данный метод основан на контрасте изображения и текста. Изображение показывает одну историю, а текст ее интерпретирует совсем по-другому. Например, на плакате изображена девушка, делающая маску для лица, а надпись и изображение слева говорят о штукатурке для выравнивания стен, таким образом проводится параллель между идеально ровной кожей лица и штукатуркой для стен.

Метод провокации. Для данного метода характерен призыв или изображение какого-то провокационного действия, например, на плакате изображена рука с пачкой сигарет на фоне пожара, а текст предлагает: «Закурим?»

Метод юмористической интерпретации. Данный метод очень часто используется в графической рекламе. Здесь изображение и объяснение как бы взаимодополняют друг друга, заставляя смотреть на ситуацию с юмором. В рекламе традиционного русского продукта «квас Никола»

делается акцент на происхождении продукта: изображен молодой человек в национальной одежде, медведь в ушанке и с балалайкой в лапах. Само изображение могло бы вызвать недоумение, но надпись «Быть русским по приколу!» раскрывает суть данной юмористической подоплеки.

Метод визуальной метафоры и символа. Посредством данного метода образ, создаваемый изображением, символизирует что-то другое, но при этом данный образ помогает ярче передать его получателю информации с помощью визуальной метафоры. Текстовая часть дает ключ к разгадке данного образа. Так, в социальном рекламном плакате изображен шашлык из мусора, который возможно использовать для повторной переработки, но который будет гнить несколько десятков или сотен лет, если его просто выбросить. Текст же на плакате дает посыл о том, что не надо выбрасывать мусор (рис. 2).



Рисунок 2. Социальная реклама

Метод загадки. В данном методе взаимодействия текста и изображения показанная картинка может вызывать чувства недоумения, удивления, в то время как текст сразу расставляет все на свои места.

Графическая передача информации в рекламе направлена на то, чтобы создать у получателя яркие и запоминающиеся образы, которые способны вызывать различные ассоциации. Одним из таких способов является графическое оформление текста (метаграфика), которое рассматривают О. А. Адясова и Т. А. Гридина [2].

Эта графическая языковая игра, апеллирующая к буквенной форме передачи текстовой информации, направлена на использование естественного языка с целью построения сообщений, обладающих повышенной способностью воздействия на сознание и поведение получателей сообщения.

Выделяется ряд способов графической языковой игры.

Замена буквы в рекламном тексте символом, который создает у получателя информации яркие эмоции, увеличивая тем самым запоминаемость рекламируемого продукта. В вывеске магазина мужской одежды «Сударь» буква «У» выполнена в виде изображения лацкана пиджака с бабочкой, что делает акцент на направленность магазина, а его название становится более запоминающимся и выделяющимся из ряда похожих магазинов.

Замена буквы в рекламном тексте математическими символами, надстрочными и подстрочными значками, звездочками и т. п. [3]. Данный вид графической игры заставляет получателя сообщения задуматься над сообщением и возможными его вариациями. Например, в рекламном сообщении «Мы на связи собаку съели» слово «собака» заменено на символ «@».

«Деконструкция» лексем – совокупности всех форм и значений слова. В данном приеме используется разбивка слов или текста на составные части, вплоть до удаления части букв. Данный способ основан на способности нашего мозга читать тексты с пропущенными или же перемешанными буквами.

Выделение шрифтом сегмента слова. Так, выделение графического сегмента «Да» в рекламе компании, занимающейся недвижимостью, подчеркивает наличие продаваемых и сдаваемых в аренду площадей (рис. 3)

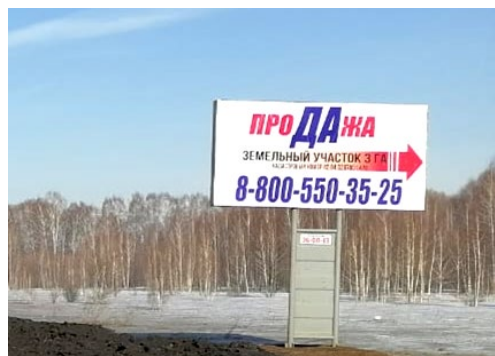


Рисунок 3. Рекламное изображение с выделением шрифтового сегмента

В заключение необходимо отметить, что графическая реклама как феномен визуальной коммуникации характеризуется многообразием форм носителей информации и каналов ее передачи, нетрадиционными методами и приемами создания сообщений, которые опираются на культурные и национальные особенности, сложившиеся традиции и стереотипы той страны, в которой они разработаны и функционируют.

Список литературы

1. Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Дизайн-проектирование: учеб. пособие для студентов, обучающихся по направлению подготовки 54.04.01 «Дизайн», профиль «Графический дизайн». – Кемерово: КемГИК, 2016. – 150 с.: цв. ил.
2. Адясова О. А., Гридина Т. А. Реклама как текст воздействия: графический код языковой игры [Электронный ресурс] // Филологический класс. – 2017. – № 4 (50). – С. 37–43. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_32294509_11863229.pdf (дата обращения: 15.03.2023).
3. Медведева Н. А., Газизова Е. Н., Утяшева Н. В. Небуквенные графические средства в рекламе [Электронный ресурс] // Зыряновские чтения: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – 2011. – С. 144–146. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_32242142_32815530.pdf (дата обращения: 15.03.2023).

Раздел 3. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

*Потешкина Ия Алексеевна, студент
Никольский Александр Валерьевич, старший преподаватель
кафедры фотовидеотворчества
Кемеровский государственный институт культуры*

ОБЫДЕННЫЕ ОБЪЕКТЫ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ В ФОТОГРАФИИ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

EVERYDAY URBAN OBJECTS IN PHOTOGRAPHY: CURRENT TRENDS

Аннотация: В статье рассматривается, как городская среда обитания формирует особое символическое поле, которое в свою очередь оказывает влияние на массовую культуру, и как это отражается в современных фотопроектах. Для изучения актуальных тенденций было проанализировано несколько проектов именитых фотографов.

Ключевые слова: городская среда, типология, новый пейзаж, новая топография.

Abstract: The article considers how urban habitat forms a special symbolic field, which in turn influences mass culture and how it is expressed in modern photo projects. Several projects of famous photographers were analyzed to study current trends.

Keywords: urban environment, typology, new landscape, new topography.

В современном обществе наблюдаются значительные глобальные трансформации, которые затрагивают как социальную, так и культурную сферу. Одними из наиболее важных источников этих изменений являются города, которые выступают в качестве мощных генераторов культурных тенденций. Городская среда служит фундаментом для развития городской культуры, и любые изменения, происходящие в городской среде, непременно отражаются на городской культуре. Так, во времена Хрущева создавались общественные пространства на основе идеи равенства и спра-

ведливости, что отразилось, например, в возведении многоквартирных домов, являющихся жильем для советских граждан. Многоквартирные дома получили название «хрущевки», однако сейчас многие называют их «панельками» вне зависимости от того, из чего построено здание.

Окружающая среда имеет значительное влияние на формирование уникальной культуры, которая характерна для данной среды. Например, жилые районы, наполненные типичными символами постсоветской эпохи, оказывают влияние на массовую культуру. В результате возникает *doom-эстетика* (феномен «панелек»), отражающая принадлежность к субкультуре думеров. Думеры видят в серости и однообразии «панелек» нечто атмосферное, притягательное и уютное, что символизирует их стремление к одиночеству. Сам термин *doomer* происходит от английского слова *doom*, которое переводится как смерть, упадок, обреченность, а поэтому *doomer* можно перевести как обреченный.

Снимки «панелек» стали неотъемлемой частью постсоветского культурного пейзажа. На многих социальных платформах появились такие паблики, как «Панельки» (288 тыс. подписчиков), «Я живу в России, и мне не страшно» (602 тыс. подписчиков), «Романтика городских окраин» (306 тыс. подписчиков), «П-44» (90 тыс. подписчиков), где публикуются фотографии жилых районов, дворов и фасадов хрущевок, зачастую сделанные смартфоном. Для их авторов не имеет значения профессиональное качество, им важно передать атмосферу безысходности и ностальгии. Комментарии к постам отражают общие тенденции, например: *«Почти все из нас были зачаты в этих “панельках”, и многие из нас в них и умрут. Многие копят деньги, чтобы просто поменять “панельку” на квартиру с более красивым видом из окна»*. Или: *«Мне кажется, что я знаю это место, хотя никогда там не был»*.

Осмысление непосредственной среды обитания стало мейнстримом и в профессиональном искусстве. В фотографии начало этого тренда можно проследить с выставки «Новая топография», где представлены фотографии измененного человеком ландшафта. Выставка явилась существенным событием в истории американской ландшафтной фотографии. Куратором выставки был Уильям Дженкинс, а проходила она в Международном музее фотографии (George Eastman House). Выставка вызвала волну интереса не только в Соединенных Штатах, но и в Европе, где поколения ландшафтных фотографов восхищались и до сих пор восхищаются ее духом и эстетикой, отмечая *«...строгую чистоту, невозмутимый юмор и небрежное пренебрежение важностью изображений»* [11]. Все

фотографы этой выставки изображали городские или пригородные реалии в условиях изменения якобы отстраненного подхода.

В Россию этот тренд пришел сравнительно недавно схожей и по наполнению, и по названию выставкой (одной из самых амбициозных и масштабных в России в последнее десятилетие) – «Новый пейзаж» [10]. Эта выставка современной фотографии в России фокусируется на новом постсоветском пейзаже и исследует его через объектив отечественных фотографов. Авторы прибегают к пейзажу как средству осмысления современной российской культуры. Они выбирают неэкзотическую эстетику в качестве объекта исследования, чтобы ответить на внутренние фотографические вопросы: как показать российскую современность, которая ранее была игнорирована.

Так, Анастасия Цайдер (фотограф, финалист премии Кандинского в номинации «Молодой художник») в своем проекте «*Arcadia*» [2] следит за изменениями кварталов Тольятти (и других городов), который в 1960-е был построен для сотрудников ВАЗа и должен был стать городом-садом (Приложение, рис. 1). С тех пор зелень «отбилась от рук» и начала буквально захватывать микрорайоны, вызывая ассоциации с джунглями. Проект Анастасии направлен на то, чтобы выявить общность культурного опыта, сформированного социальными условиями и окружающей нас природой. Именно поэтому фотограф обращается к визуальным образам культуры повседневности, в данном случае – к постсоветским городским пространствам, которые так или иначе знакомы каждому жителю современной России. Эти снимки становятся «регистрацией» следов, оставшихся от утопических идей о всеобщем равенстве.

В фокусе проекта *Palimpsest* [9] Максима Шера – исследования возникновения новой повседневности на примере городской среды. Это кадры, часто перегруженные визуальной информацией. *Палимпсест* – это фотографическое исследование постсоветской застроенной среды, рассматриваемое с точки зрения повседневности [14]. Фотографии запечатлевают характерные и узнаваемые элементы нашей обыденной среды: многоэтажные жилые здания (как старые, так и новые), супермаркеты, торговые центры, ларьки, промышленные зоны, гаражи, дома в частном секторе, железнодорожные станции, государственные учреждения и т. д. (Приложение, рис. 2). Все это является составной частью постсоветской урбанизированной среды и может быть обнаружено практически в любом городе бывшего СССР. Проект осознанно фокусируется не на достопримечательном, возвышенном или экзотическом, а на повседневном, чтобы

показать, что повседневное само по себе может стать достопримечательностью.

В своем проекте *Less than one* [1] Александр Гронский исследует удаленные регионы, где плотность населения часто не превышает одного человека на квадратный километр. В его фотографиях присутствует особая атмосфера спокойствия, которая передает ощущение безграничного пространства и пустоты. Пейзажи Гронского текучи, составлены из фрагментированной реальности и лишены доминант (Приложение, см. рис. 3). Люди приспосабливаются к постсоветскому пейзажу как могут. Переформатировать ландшафт они способны лишь в масштабах детской площадки или проруби для крещенского купания. Люди заняты будничным, пафос труда и покорение природы остались в прошлом.

С одной стороны, фотографы искусно передают атмосферу серости и однообразия советских построек, но в то же время призывают зрителей изменить свой взгляд на «панельки» и открыться для множества возможностей в такой, казалось бы, стандартной и обыденной реальности. Эти фотографы подчеркивают, что важно принять множество разных видений мира, которые могут существовать даже внутри такого шаблонного окружения.

Представленные выставочные проекты и отдельные авторы показывают самое обыкновенное самым обыкновенным на первый взгляд образом. Тем не менее у подобного визуального подхода глубокие корни. И чтобы перейти к актуальным тенденциям, стоит понять, с чего все началось. А началось все с Б. и Х. Бехеров и типологии. *«Типология – это набор отдельных изображений, каждое из которых не несет никакого отдельного высказывания, а смысл проекта всплывает только тогда, когда Вы посмотрели все эти фотографии вместе»* [3].

Сам термин «типология» впервые был использован для описания стиля фотографии, когда Бернд и Хилла Бехер (Bernd and Hilla Becher) начали документировать исчезающие промышленные объекты в Германии в 1959 году. Фотографируя различные промышленные объекты (Приложение, рис. 4) и собирая фотографии в определенные серии, Бехеры получали типологии, которые имели прикладное (и не только) значение для изучения этих объектов. Заслуга Бехеров не столько в создании энциклопедии исчезающих промышленных объектов, сколько в том, что они добились признания новой эстетики восприятия. Им удалось показать миру, что искусством может быть не только красивая фотография, но и сама идея внести в сложную реальность упорядоченность. Начатое Бехерами в

1950–60-х годах движение, направленное на сохранение памятников промышленности, впервые стало всеобщим делом, способствующим созданию визуальной самоидентификации территорий. Типология как стиль и метод, характеризующие творчество фотографов, использовалась не только Бехерами, но и другими фотографами.

Выставка 1975 года «Новая топография», ставшая поворотным моментом в истории фотографии, ознаменовала радикальный отход от традиционных изображений пейзажа. Изображения потрясающих природных пейзажей уступили место неромантичным видам суровых индустриальных пейзажей, разрастающихся пригородов и повседневных сцен, на которые обычно не обращают внимания. В работах этой выставки было устранено любое художественное излишество. И сами проекты были сосредоточены на антропологическом, практическом исследовании через материальные артефакты культуры. Они передавали значительное количество визуальной информации, полностью обходя аспекты красоты, эмоций и субъективных мнений.

В настоящее время типологический формат приобрел огромную популярность, он привлекает все больше и больше авторов. Фотографический проект *Restricted areas* Данилы Ткаченко является ярким примером такого подхода, в котором исследуется утопическое стремление человечества к технологическому прогрессу. Ткаченко отправляется в путешествия, чтобы найти места, которые раньше играли важную роль в развитии технологий, а сейчас покинуты и забыты. Эти места потеряли свою значимость вместе с утопической идеологией, которая преобладала во времена Советского Союза. В его работах можно увидеть секретные города, отсутствующие на картах, забытые научные достижения и заброшенные сооружения, поражающие своей непостижимой сложностью (Приложение, рис. 5).

Кристофер Хервиг, канадский фотограф, в своем проекте *Soviet bus stops* снимал автобусные остановки в странах бывшего Советского Союза (России, Беларуси и Казахстане). Его заинтересовали остановки своей оригинальностью. В своем проекте он показал увлеченность архитектурой советских остановок (Приложение, рис. 6). Хервиг говорил: «*Чаще всего водители не замечали их, ведь остановки были для них обыденностью. Но под конец наших совместных поисков все они начинали ценить красоту этих построек*» [4]. В этом проекте людей нет, важны сами остановки. «*Очень жаль, что некоторые остановки не вынесли испытания временем. Но ещё более жаль, что, пока они стояли на обочине, их не оценили по достоинству*» [4].

В заключение рассмотрим проект Карин Тевенау *Season abandonment of imaginary words* [7]. Карин в фотографии часто исследует взаимодействие человека с миром природы. Хотя в серии о детских площадках людей нет, следы их присутствия рассмотреть можно. На качелях – слои краски, и кое-где видно, что ее наносили вручную. Проект *Season abandonment of imaginary words* стал настоящим освобождением, пейзажи начали сами создавать «портреты» мест, в которых люди оказались уже не важны. В своем проекте, с ее слов, она как будто ставит мир на паузу, заставляет остановиться и задуматься о том, почему эти объекты нас очаровывают или вызывают у нас приятные ощущения (Приложение, рис. 7).

Во всех этих проектах авторы снимают то, на что простой человек не обращает внимания, потому что для него это настолько обыденно, что невидимо. Минимализм, отсутствие людей и движения – вот соединяющая линия всех этих проектов.

Список литературы

1. Гронский А. Меньше одного [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.alexandergronsky.com/3611599-less-than-one-2008> (дата обращения: 05.05.2023).
2. Цайдер А. Аркадия [Электронный ресурс]. – URL: <https://tsayder.com/arcadia> (дата обращения: 05.05.2023).
3. Бехеры. Как снимать одно и то же и стать классикой? [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.alexeynikishin.ru/articles/bernd-and-hilla-bechery-1.html> (дата обращения: 05.05.2023).
4. Блеск и нищета советских остановок [Электронный ресурс]. – URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/blesk-i-nishheta-sovet-skih-ostanovok.html> (дата обращения: 05.05.2023).
5. Бубич О. Где же дети: Заброшенные площадки [Электронный ресурс]. – URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20180424-20180424-tevenau.html> (дата обращения: 05.05.2023).
6. Ткаченко Д. Restricted Areast [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.danilatkachenko.com/projects/restricted-areas/> (дата обращения: 06.05.2023).
7. Тевенау К. Seasonal abandonment of imaginary worlds [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.carinethevenau.com/seasonal-abandonment-of-imaginary-w> (дата обращения 06.05.2023).
8. Хервиг К. Bus stops will never stop [Электронный ресурс] // Soviet bus stops. – URL: <https://www.sovietbusstops.com/about> (дата обращения: 06.05.2023).

9. Шер М. Palimpsest [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.maxsher.com/work/palimpsests/> (дата обращения: 05.05.2023).
10. Новый пейзаж [Электронный ресурс] // Объединение. – URL: <https://obdn.ru/articles/novyy-peyzazh> (дата обращения: 05.05.2023).
11. Новая топография = New Topographics [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikibrief.org/wiki/New_Topographics (дата обращения: 07.05.2023).
12. Новая топография: фотографии ландшафта, измененного человеком [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/> (дата обращения: 07.05.2023).
13. Отрезвляющая среда [Электронный ресурс] // Выставка «Новый пейзаж». – URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20180320-novuj-pejzazh.html> (дата обращения: 08.05.2023).
14. Толковый словарь Ушакова [Электронный ресурс]. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/919486> (дата обращения: 08.05.2023).
15. Фотоистория или типология. Как из серии фотографий сделать современный фотопроект? [Электронный ресурс] // Алексей Никишин: офиц. сайт. – URL: <http://www.alexeynikishin.ru/articles/tipologia-ili-fotoistoria.html> (дата обращения: 08.05.2023).
16. Что нужно знать об истории формата. Девять знаменитых предков [Электронный ресурс]. – URL: <https://les.media/articles/272961-chto-nuzhno-znat-ob-istorii-formata> (дата обращения 06.05.2023).
17. Gif для тех, кто интересуется историей фотографии [Электронный ресурс] // PHOTOPLAY. – URL: <https://photoplay.ru/zine/content/gif-dlya-teh-kto-interesuetsya-istoriey-fotografii> (дата обращения 08.05.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Анастасия Цайдер, проект Arcadia



Рисунок 2. Макс Шер, проект Palimpsest



Рисунок 3. Александр Гронский, проект Less than one



Рисунок 4. Бехеры, водонапорные башни



*Рисунок 5. Данила Ткаченко, проект *Restricted areas**



*Рисунок 6. Кристофер Хервиг, проект *Soviet bus stops**



*Рисунок 7. Карин Тевенау, проект *Season abandonment of imaginary words**

*Салагаева Александра Сергеевна, студент
Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения
Кемеровский государственный институт культуры*

**ПАТРИОТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОБРАЗНОСТИ
В СОВЕТСКОМ ПЛАКАТЕ ПЕРИОДА
ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ**

**PATRIOTIC CONTENT OF IMAGERY IN THE SOVIET POSTER
OF THE GREAT PATRIOTIC WAR PERIOD**

Аннотация: Плакаты военного времени ставили перед собой задачи военно-патриотического воспитания советского народа, выражая через яркие художественные образы те идеалы, во имя которых шла всенародная Отечественная война. В условиях военного времени художники не отгородились от действительности, не прекратили работать, а, наоборот, сделали все, чтобы их творчество стало действенным оружием в борьбе с врагом.

Ключевые слова: плакат, образ, патриотизм, Великая Отечественная война.

Abstract: Wartime posters set themselves the tasks of military-patriotic education of the Soviet people, expressing through vivid artistic images those ideals in the name of which the national Patriotic War was waged. In wartime conditions, artists did not shut themselves off from reality, did not stop working, but on the contrary, did everything to make their work an effective weapon in the fight against the enemy.

Keywords: poster, image, patriotism, Great Patriotic War.

Плакатное искусство в России стало популярно в начале XX века и носило самостоятельный характер. Художники, работающие в этом жанре, старались отразить в своем творчестве социальную обстановку в стране, и плакат предназначался для своевременной реакции на события, происходящие в конкретный период времени. Через понятные всем образы плаката художники с легкостью доносили до зрителя основные смыслы, а возможность массового тиражирования способствовала быстрому распространению информации среди людей. Благодаря своим выразительным особенностям плакат способен влиять на зрительное и эмоциональное восприятие, создавая образы в человеческом сознании. Это

в большей степени определяет его как одно из средств, помогающих в воспитании патриотизма.

Целью данной работы является изучение патриотического содержания в образах плакатов времен Великой Отечественной войны. В число задач входит: анализ плаката В. С. Иванова «Мсти за горе народа!» (1942) и выявление черт патриотического воздействия на зрителя посредством плакатного искусства.

Важным научным источником для изучения советского плаката, его истории, видов, жанров и художественного своеобразия является работа Н. И. Бабуриной «Россия XX века. История страны в плакате». Материалы исследования стилевых особенностей плакатного искусства представлены в книге П. А. Кудина «Психология восприятия и искусство плаката». В приведенных работах выделяются виды выразительных средств, используемых в плакатах, исследуется роль плакатного искусства в обществе. Также следует отметить монографию Е. А. Федосова и К. А. Конева «Советский плакат времен Великой Отечественной войны: общенациональный и региональный аспекты», посвященную изучению плакатов военных лет. В приведенной литературе были исследованы и проанализированы методы идейного и формального воплощения различных образов в плакатном искусстве, относящихся к военному периоду.

Отличительной особенностью плакатов 1930-х годов являлась смена тематики. В это время рекламные плакаты ушли на второй план, и их место заняли плакаты, воспевающие героизм советского человека. Сила и сплоченность народа восхищали художников и, соответственно, отражались в плакатных листах. Если в довоенное время плакатное искусство выполняло такие задачи, как борьба с врагами пролетариата, подготовка к войне, усиление власти партии, то с началом Великой Отечественной войны ориентиры плакатного искусства сменились: на смену герою-рабочему пришел герой-солдат. Образ женщины в искусстве в довоенное время обычно ассоциируется у зрителя с домашним очагом и заботой о детях. Применять образ женщины в агитационных целях, изображая ее в пропагандистских плакатах, начали во время Гражданской войны (с приходом к власти большевиков). Так, в ноябре 1918 года участница российского революционного движения Инесса Арманд выступила с речью: «Женщина должна пойти на фронт, она там необходима в качестве сестры милосердия, агитатора, красноармейца». Именно с этого времени в искусстве плаката стали все чаще появляться образы женщин, изображенные в качестве боевых товарищей, работниц тяжелой промышленности, и только малая часть женщин изображалась в образах матерей.

В период Великой Отечественной войны художники-плакатисты заостряли внимание на передаче эмоционального состояния героев своих работ. Самыми эмоционально окрашенными плакатами этого времени являются те, в сюжетах которых фигурирует образ женщины. Героинями военных плакатов являются женщины различных возрастов, но самым распространенным является образ женщины-матери.

С началом Великой Отечественной войны слились воедино пропаганда патриотического воспитания и порыв души советских людей. Пропаганда патриотизма была неотъемлемым элементом работы деятелей культуры и искусства. Творческие люди, помимо непосредственной (физической) битвы с врагом, ставили перед собой не менее важную задачу: поддержание воевавших на фронте и оставшихся в тылу людей. Искусство всегда служило объединяющей силой для народа, в этом состоит его мощь. Великая Отечественная война стала рычагом, способствовавшим развитию искусства в Советском Союзе и созданию в сознании людей образов военного времени. Сила воздействия плакатного искусства была настолько мощной, что заставляла человека действовать, принимать решения. В это время благодаря плакатам формировалось общественное мнение относительно происходящих в мире событий, что объединяло народ для борьбы во имя общей победы. Лозунги с плакатных листов вдохновляли на подвиги, укрепляли силу и моральный дух людей, а главное — давали надежду на дальнейшую мирную жизнь.

Искусство военного времени, будь то плакат или живописная работа, можно рассматривать не только с точки зрения художественного произведения, но и как исторический документ. С помощью такого исторического источника появляется возможность проследить хронологический порядок военных действий. Военные плакаты несли в себе как информационную составляющую, так и силу, желание сражаться за мирное небо над головой. Не зря в военный период его считали одним из средств, способствовавших противостоянию врагу. Плакат вдохновлял людей на подвиги. Когда уже не оставалось надежды, люди вновь брались за оружие, ведь с плакатов, расклеенных на зданиях, на них смотрели образы их товарищей, жен, детей, матерей. Примером таких вдохновляющих патриотических плакатов являются всем известные работы: И. М. Тоидзе «Родина-мать зовет!», В. Б. Корецкого «Наши силы неисчислимы», М. А. Нестеровой-Берзиной «Папа, убей немца!». О том, какими способами художник стремился воздействовать на зрителя, пишет в своей работе «Психология восприятия и искусство плаката» П. А. Кудин: «Бессмысленно пытаться создать плакат, “бьющий” только на эмоции, или только

на внешний эффект восприятия, или только на “интеллектуальный интерес”» [3, с. 92]. Малоэффективно добавлять «по частям» к уже готовому образу фрагменты, рассчитанные на усиление того или иного психологического воздействия. Художественный образ, несущий определенную идейно-эмоциональную нагрузку, возникает в сознании автора как некое целое и воспринимается тоже как целое. Таким образом, можно утверждать, что художники старались воздействовать не только на эмоции, но и на интересы людей, что способствовало усилению образности работ.

Художникам-плакатистам необходимо было заранее продумывать развитие тем и образов в плакате, ведь они должны были молниеносно реагировать на события в мире. Приведем рассуждение П. А. Кудина на эту тему: «Требование творческой оперативности несомненно налагает на художника-плакатиста определенные обязательства: плакатист обязан работать “про запас”, всегда иметь продуманные варианты образов и решений возможных для него тем. И при этом категорически избегать повторов, трафарета, уметь найти новый плакатный ход» [3, с. 48]. Говоря об оперативности и актуальности плаката в военный период, необходимо упомянуть о самом популярном плакатном издательстве того времени – им было государственное издательство «Искусство». Под его руководством работало одно из самых продуктивных художественных объединений военного времени «Окна ТАСС». Плакаты, созданные этим объединением, пользовались успехом, что было связано в большей степени с имевшейся возможностью изготавливать их вручную и небольшим тиражом. Такой вид тиражируемой типографии был востребован в тех городах, где не было возможностей для создания цветной печати. Еще одним преимуществом таких плакатов являлась возможность художников сочетать в своих работах изображение и каллиграфию. Часто в такие плакаты авторы помещали строки песен, выдержки из фронтовых писем, патриотические лозунги, а также фрагменты стихотворений. Примерами являются: «Брехомёт» – авторы Кукрыниксы, «За Родину!» – А. А. Кокорекин, «Где сабля красная взвилась» – Н. С. Самокиш. Плакаты «Окон ТАСС», подобно плакатам «Окон РОСТА», размещались в витринах, собирая вокруг себя большое количество зрителей. В период Великой Отечественной войны в «Окнах» работали такие художники, как Кукрыниксы (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов), М. М. Черемных, Б. Н. Ефимов, В. С. Иванов и др. Объединение «Окна ТАСС» начало выпускать плакаты 27 июля 1941 года. Его плакаты стали одним из сильнейших идеологических оружий [1, с. 260]. Они имели настолько сильное влияние, что министр просвещения и пропаганды Германии Геббельс за-

очно приговорил к смертной казни всех, кто работал в данном объединении.

Анализируя работу Виктора Семеновича Иванова «Мсти за горе народа!», проследим, как формируется патриотическое содержание образности в советском плакате периода Великой Отечественной войны. Во время войны художник работал в объединении «Окна ТАСС» и создал свыше сотни плакатных листов, над некоторыми из них он работал в соавторстве со своей женой Ольгой Буровой. Плакаты Иванова отличаются тем, что часто напоминают сюжетные картины. Иногда их сравнивают с работами Алексея Кокорекина, являвшегося его товарищем. И действительно, оба художника решают живописные и композиционные задачи похожими средствами. Зачастую они изображают главного героя своего произведения, избрав похожий типаж человека: советский солдат, принесший победу Родине, или герой, идущий впереди братьев по оружию, готовый жертвовать жизнью ради счастливого будущего родных [2, с. 18]. Помимо композиционных решений похожими выглядят и выбираемые художниками колориты. Оба тяготеют к выбору охристой гаммы, сближенных отношений, к преобладанию красного цвета, делая акцент на советской символике, красном знамени.

В центре композиции плаката В. С. Иванова «Мсти за горе народа!», созданного в 1943 году, располагается фигура женщины (Приложение, рис. 1). Она, как и героиня плаката Ираклия Моисеевича Тоидзе, является собирательным образом всех страдающих женщин, матерей страны, жаждущих окончания войны и возвращения своих сыновей и мужей домой. Колорит работы довольно сдержанный. За основу взяты темно-красные, почти кровавые оттенки, чтобы акцентировать внимание зрителя на трагичности сюжета. Героиня твердо сжимает кулак вслед обидчикам, призывая к защитникам в надежде, что они отомстят за смерть и те потери, на которые ее обрекла война. Второй рукой женщина держится за сердце, как бы говоря о том, что она переживает не только горечь своих потерь, но и всенародную боль. В выражении лица героини застыла всеобщая трагедия, в глазах ее нет слез, в них лишь печаль и страх за происходящее и за будущее людей.

Работая над образом женщины, художник руководствовался тем, чтобы каждый зритель, глядя на нее, мог ассоциировать героиню с той женщиной, ради которой он борется на фронте (жена, мать, сестра). Ее белоснежный платок окроплен красными бликами пламени, как будто не блики огня отражаются в его белизне, а кровавые следы от пролитой крови погибших в сожженной деревне позади героини. Говоря о фоне плаката, необходимо отметить, что по обе стороны от героини видны разру-

шенные дома деревни. Все окрашено кроваво-красным. Дома охвачены пламенем, а густой темный дым полностью затянул некогда голубое небо. Березы в таком освещении уже не выглядят белыми, они, как и все в этом плакате, отражают языки пламени.

Как и в других плакатах «Окон ТАСС», в плакате «Мсти за горе народа!» художник разместил текстовый фрагмент, им стало одноименное стихотворение Веры Инбер. В нем автор требует от воина Красной армии отмщения за совершенные врагом ужасы на родной земле. Такие стихотворения, размещенные на плакатах, передавались из уст в уста и распространялись между людьми. Доходя до военнослужащих, они вызывали у них чувство сострадания и патриотизма в совокупности с образами на плакатах.

Женские образы в плакатах военного периода разнообразны. Героиням советских плакатов не присуща лиричность. Обычно это женщина-работница, хранительница очага, жертва захватчика, боевой товарищ или женщина-мать. Последний из перечисленных образов имел наибольшее воздействие на людей в годы войны. В целом образ женщины на плакатах этого периода является одним из тех, что вызывает желание выступить на защиту своей родины.

В работе была рассмотрена трансформация образов плакатного искусства, образ героя-рабочего сменился на героя-солдата, изображение женщины, заботящейся о домашнем очаге, сменилось образами женщины-жертвы, боевого товарища. Большое внимание стало уделяться передаче эмоционального состояния героев. Основной задачей художников этого периода было сплочение людей и вдохновение их на подвиги во имя будущего всей страны. Также было выявлено историческое значение плакатного искусства, это заметно в хронологии выпускаемых плакатов, благодаря которой имелаась возможность следить за ходом боевых действий на фронте. Подобная хронологическая составляющая плаката характеризует его как один из важных источников информации рассматриваемого периода. В связи с этим от художников-плакатистов требовалась работа на опережение: они должны были с молниеносной скоростью реагировать на каждое крупное событие на фронте. Подобной оперативностью в годы войны отличалось издательство «Искусство», в которое входило художественное объединение «Окна ТАСС». Успех выпускаемых этим объединением плакатов заключался в возможности их изготовления вручную и небольшим тиражом, что было достаточно востребовано в большинстве регионов, где возникали сложности в работе типографий. Подобные проблемы сказывались и на технологии создания плакатов, которые стали отличаться сдержанностью колорита и графичностью, что в свою очередь способствовало экономии печатных ресурсов.

Плакаты эффективно воздействовали на сознание людей, вызывая у каждого сильные эмоции, формируя образы военных лет. Это вызывало у зрителя некие ассоциации, способствующие формированию патриотических ценностных установок. Художественный образ плаката воздействовал более прицельно, он быстро передавал информацию, не требовал для своего восприятия усилий, являлся концентрированным выражением чувства. Сказанное подтверждается цитатой из работы П. А. Кудина «Психология восприятия и искусство плаката»: «Самое трудное в искусстве плаката (как, впрочем, в любом виде искусства) – достижение органического единства содержания и художественной формы. Это может быть получено только в результате целостного и разностороннего психологического воздействия плаката на зрителя, путем обращения к его памяти, интересам, мышлению, эмоциональной сфере, навыкам восприятия, к творческим его возможностям, поскольку восприятие и оценка художественного произведения всегда включают элементы сотворчества» [3, с. 75]. Если бы зритель не имел представления о том, что происходило в момент создания плаката, то тема, представленная в нем, не была бы так актуальна для человека, увидевшего ту или иную работу.

По итогам анализа творчества В. С. Иванова были выделены следующие особенности его работ: сдержанный колорит, выстроенный на сближенных цветовых отношениях, обобщенные образы героев, монументальность фигур персонажей, преобладание в плакатах охристой палитры цветов. Проанализировав плакат «Мсти за горе народа!», можно сделать ряд выводов. Текст на плакате усиливает впечатление от композиции произведения, что позволяет зрителю эмоционально погрузиться в сюжет работы. Образ главной героини обобщил все представления художника о страданиях незащищенных людей в годы войны, единственной надеждой которых были сыновья, ушедшие на фронт. Черты лица женщины не приукрашены, ее портрет наполнен переживаниями о жизнях людей, страдающих от рук беспощадного врага. Выразительность данного плаката усиливается за счет его живописности, выраженной в создании глубины пространства, а также передается в цветовых отношениях, выстроенных на тонах и полутонах. Такая живописность особенно заметна в портрете главной героини, художник тщательно проработал мимику персонажа, чтобы выражение лица усиливало передачу внутренних переживаний героини.

Проведенное исследование позволило сделать вывод, что патриотическое содержание образности в советском плакате периода Великой Отечественной войны было основано в большей степени на умении художника

создавать образы, способные вызвать у зрителя эмоции, побудить к действию: желанию защитить, отомстить, помочь. Плакаты В. С. Иванова военного периода отличаются глубокой эмоциональностью. Его герои олицетворяют трагичность и всеобъемлющую печаль, что не может оставить зрителя равнодушным. Особенностью художественного образа является его глубина, многозначность содержания, объективность. Но, воздействуя на зрителя, художественный образ, воплощенный в плакате, проникает в сознание людей, обретает собственное субъективное значение, которое уходит дальше замысла автора и обретает собственную жизнь.

Список литературы

1. Бабурина Н. И. Россия XX век. История страны в плакате. – М.: Панорама, 1993. – 422 с.
2. Иванов В. С. Как создается плакат. – М.: Политиздат, 1980. – 48 с.
3. Кудин П. А. Психология восприятия и искусство плаката / П. А. Кудин, Б. Ю. Ломов, А. А. Митькин. – М.: Политиздат, 1987. – 208 с.
4. Требунских М. С. Военная тематика в плакатном искусстве России первой половины XX века. – М.: Молодой ученый, 2015. – 432 с.
5. Федосов Е. А., Конев К. А. Советский плакат времен Великой Отечественной войны: общенациональный и региональный аспекты // СССР в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.: взгляд из XXI века // Русин. – 2015. – № 2 (40). – С. 189–209.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Иванов В. С. «Мсти за горе народа!» (1942)

*Чиспияков Данил Алексеевич, студент
Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент
кафедры культурологии, философии и искусствоведения
Кемеровский государственный институт культуры*

ЛОКАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК СРЕДСТВО УСПЕШНОЙ РЕЦЕПЦИИ (ОПЫТ ТЕАТРА ДРАМЫ КУЗБАССА)

LOCAL IDENTITY AS A MEANS OF SUCCESSFUL RECEPTION (EXPERIENCE OF THE KUZBASS DRAMA THEATER)

Аннотация: В работе представлена краткая характеристика локальной идентичности и использование ресурсов данного феномена при создании произведения искусства. Предпринята попытка анализа его механизмов как условия полноценной рецепции спектакля.

Ключевые слова: локальная идентичность, спектакль, рецепция.

Abstract: The paper presents a brief description of local identity and the use of the resources of this phenomenon when creating a work of art. An attempt has been made to analyze its mechanisms as a condition for the full reception of the performance by the audience.

Keywords: local identity, performance, reception.

Спектакль как коммуникация, безусловно, требует продуктивного контакта между создателями художественного продукта и реципиентами – зрителями, сидящими в зале. Оснований для подключения реципиента к проживаемой на сцене истории имеется множество. Наиболее часто встречающимися являются следующие способы возникновения художественного взаимодействия в спектакле:

- психологическая достоверность, когда зритель поверяет происходящее на сцене устоявшейся системой причинно-следственных отношений;
- типизация, позволяющая через ряд приемов предъявить известное явление в особом концентрированном виде;
- верификация идентичности, создающая зрительский отклик на демонстрацию ситуации или состояния, которые характерны для возраста, пола субъекта, являющегося жителем определенной территории, и пр.;
- стремление к эскапизму, когда вымышленный мир презентует нездешние ситуации, в которых герои живут в особой системе отношений, что дает возможность зрителю отрешиться от повседневности, погрузиться в яркую чужую судьбу, прожить ее, как свою.

Главным результатом рецепции является возникновение у зрителя стабильного ощущения, что сценический мир предстает актуальной действительностью. Тут уместно вспомнить знаменитое выражение К. С. Станиславского «Не верю!». Так легендарный режиссер фиксировал отсутствие у него как у зрителя подключения к разыгрываемой ситуации. Действительно, в случае отсутствия активного зрительского восприятия спектакль перестанет существовать: зрелище распадется на составные элементы (сценографию, музыку, игру исполнителей), у реципиента возникнет раздражение от нахождения на странном представлении. Иначе говоря, зритель (как обязательная часть спектакля) напрямую влияет на сценическую судьбу постановки.

Самым непростым вариантом включения зрителя в театральное действо является апелляция к его собственному локально-историческому опыту. Тут существенно, что вера в происходящее на сцене осуществляется за счет узнаваемости образов реальных людей, мест действия, эпохи, ситуаций. Обычно воссоздать «тутошнюю» повседневность оказывается сверхсложно. С одной стороны, зритель был свидетелем событий и статус очевидца является ориентиром в расшифровке реконструированного на сцене сюжета. С другой стороны, аберрация памяти размывает действительные контуры факта, оставляя лишь эмоциональный сгусток в отношении давно прошедшего события. Тогда зритель апеллирует к версии, которая значительно расходится с реальной ситуацией.

Изучение того, как локальная идентичность становится средством стабильной художественной коммуникации в театре, является важной, но пока малоизученной областью. В данном исследовании представлена попытка выявить, как работает локальная идентичность в контексте театрального (художественного) взаимодействия. Были поставлены следующие задачи:

- дать краткую характеристику понятия «локальная идентичность»;
- проанализировать спектакль Театра драмы Кузбасса и определить параметры зрительской рецепции.

Локальная идентичность как актуальное направление современной гуманитаристики – это концепт, который исследует сопряжение человека с местным сообществом, рождающее «чувство сопричастности по отношению к событиям, происходящим на территории непосредственного проживания (города, района, поселка, микрорайона)» [3, с. 140]. Локальная идентичность – «единичное бытие личности, ее действия, опыт, желания, мечты и воспоминания или “самость” с обязательной отсылкой ко времени, а часто и к месту», а также «отношение к самому себе, но в кон-

тексте его отношения к другим индивидам, социокультурной жизни и обществу» [1, с. 83–84]. Следовательно, локальная идентичность имеет определенные значимые элементы (рис. 1).

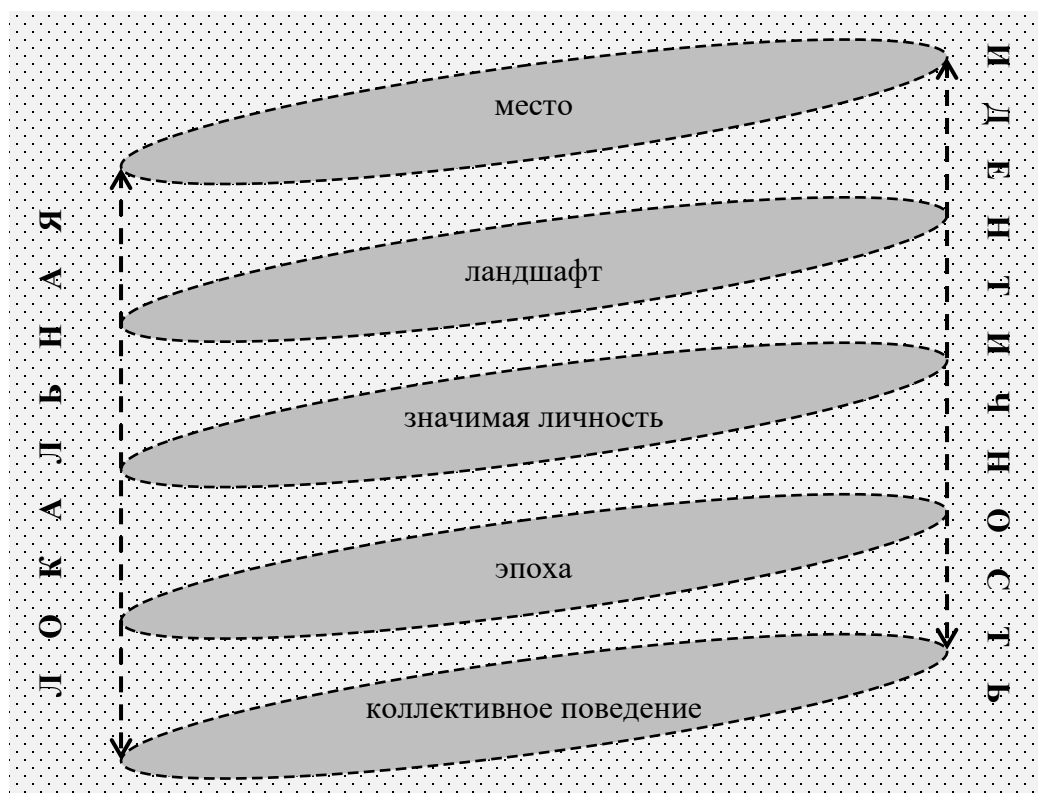


Рисунок 1. Элементы, формирующие локальную идентичность

Используя данные элементы, постараемся выяснить, как они работают во время спектакля «Бульвар надежд в осенних листьях», поставленный Михаилом Быковым по пьесе Эрнста Горьковского в Театре драмы Кузбасса.

Этот спектакль не является единичным проектом про город и его жителей. Спектакль-вербатим «Человек из К», приуроченный к 300-летию Кузбасса, имел скромный успех среди кемеровской публики, точнее, у тех, кто успел его посмотреть. Так как подобные проекты называются «датскими», они обычно не являются долгожителями и после окончаний мероприятий, приуроченных к знаменательной дате, выводятся из репертуара. Поэтому неоднократно посмотреть (в том числе и для анализа) живую и оценить такой спектакль не всегда удастся. Но спектакль «Бульвар надежд в осенних листьях», премьера которого состоялась в 2019 году, характеризуется повышенным интересом у кемеровчан уже более 5 лет.

Пьеса «Бульвар надежд в осенних листьях», написанная кемеровским драматургом Эрнстом Горьковским, является уникальным литературным материалом для города и о городе Кемерово [см. 2]. В ней рассказывается история одного двора на бульваре Строителей, выступающего в качестве главного места действия. Бульвар Строителей является самой длинной аллеей города и самым протяженным местом для пешеходных прогулок, он предстает знаковой локацией для местных жителей, что позволяет зрителю, пришедшему на спектакль, идентифицировать себя со своей малой родиной уже на уровне избранной драматургической оптики.

Очевидно, что автор при создании пьесы использовал ресурс локальной идентичности. Эрнст Горьковский провел часть своей жизни на этом бульваре и был непосредственным свидетелем всех перемен этого места. Тех людей, которые так или иначе влияли на формирование его личности, автор превращает в персонажей. Свои жизненные впечатления, облаченные в пьесу, драматург передал постановочной группе театра драмы – режиссеру Михаилу Быкову и художнику спектакля Василисе Шокиной, которые также являются коренными жителями города Кемерово. Триумвират постановочной группы стал крепким союзом, потому что общее чувство сопричастности сценической истории связано с актуализацией их локальной идентичности.

Режиссер образно перемещает зрителя сквозь пять десятилетий – 70-е, 80-е, 90-е, нулевые и наши дни. Для погружения в эпоху Быков щедро использует атрибуты времени: здесь и сифон, и корыто для мытья обуви у подъезда, и телевизионная антенна, которую персонаж, ища лучший прием сигнала, таскает по квартире, и яркие демонстрационные транспаранты. Режиссеру удастся создать на сцене атмосферу той поры, умело путешествуя по избранным отрезкам времени. Здесь в силу вступает такой параметр, как идентификация с эпохой. Наблюдая за реакцией зрителя, можно увидеть, как люди старшего поколения активно воспринимают действие: одна из зрительниц, пришедшая с внуками, кивала, буквально всем телом вытягивалась к сцене и с трепетом относилась ко всему узнаваемому ею, ко всему, что тогда в жизни было, тому, что она помнит. Так как нынешнее время до сих пор несет за собой шлейф 1980-х и 90-х, младшее поколение с не меньшим интересом смотрит на жизнь и поведение персонажей именно того времени, которых умело создают артисты театра.

Но если ностальгические годы XX века становятся яркими, красочными, узнаваемыми картинками из прошлого, то двухтысячные предстают тусклыми, бесформенными, малоинтересными. Тут мы сталкиваемся

с неравномерным художественным наполнением эпизодов. Режиссер словно забывает о потребности воспроизводить историческую локацию, помещая туда героев, пребывающих в человечески понятной ситуации. Это разрушает систему повествования, превращая историю в экскурсию, где бульвар только лишь обозначен, но не имеет уже своего исторического лица. Сюжет начинает центроваться на истории уже взрослых обитателей того первого дома на бульваре Строителей, предлагая зрителям лишь love story с неожиданной встречей и предложением руки и сердца. Конечно, замечательно, что бульвар объединяет сердца, но герои-счастливики – бизнесмены, особая каста, спектакль же дорог тем, что показываются наши ушедшие реалии, например, забавные и разные образы дворовых соседей. Так разрушается причастность зрителей к истории, то есть ко всему тому, что так ярко заявлено в начале спектакля. Ситуация из ностальгического погружения в прошлое превращается в мелодраму.

Видимо, чтобы соединить такие разнофактурные временные отрезки, Горьковский вводит бабушку Степаниду, образ которой воплощает артистка Наталья Амзинская, нашедшая верное зерно роли, узнаваемые черты характера, пластику персонажа. Степанида (бабушка без времени и возраста) является для драматурга важной опорой для сценической истории, связующим звеном постоянно меняющегося мира. Образ главного человека двора, который про всех все ведает, узнаваем как нынешним поколением, так и теми, чье детство пришлось на СССР, которые застали времена, когда двор был единой, открытой и доброй семьей.

Благодаря удачным актерским работам зритель может проследить за моделью поведения общества в целом сквозь годы. Так, через призму спектакля просматривается распад коллективного начала целой страны. Жители двора, готовые в начале спектакля принять в свой круг любого, обладающие единством и сплоченностью, постепенно атомизируются, их, казалось бы, незыблемая соборность распадается. В финале остаются лишь два человека, презентующие бульвар, оба бизнесмены. Этот последний период, отражающий нашу реальность, носит индивидуальное начало, каждый здесь сам за себя. Возникает некоторый перекося: советское время окрашено позитивным коллективным началом, а время наше вмещает лишь успешных и счастливых в материальном плане людей. Такой вариант лишает историю конфликтного начала, превращаясь в подобие позитивного социального ролика о прекрасном будущем города.

Чередой игровых ситуаций, создаваемых режиссером, беспронизышно подключает зрителя к действию. Сцена в подъезде, где Рита рассказы-

вает о родном селе, «где все улицы в гов... Без асфальта улицы»; сцены с внуком тромбониста и его походом в киоск позволяют зрителям непосредственно включаться в действие настолько, что на вопрос персонажа о наличии «резинового изделия № 2» зритель из зала с гордостью бежит на помощь герою и вручает ему квадратик заветного средства предохранения. А после того, как Модный, заезжий молодчик, насаживающий очередную столичную тенденцию, кричит Степаниде: «Быдло кемеровское!», можно услышать, как случайный зритель, негодуя, громогласно на весь зал отвечает герою: «За быдло ответишь!» Видимо, в какой-то момент включение зрителя в историю заставляет его чувствовать себя в родной стихии, поэтому возникающее чувство защиты своей территории подтверждает актуализацию элемента «место локальной идентичности». При этом зритель находится в ловушке узнавания и сопричастности.

В этой постановке можно зафиксировать некоторые художественные нарушения. Обозначение жанра как музыкальная мелодрама не подкреплено тем, как организовано действие. Как известно, спектакль в таком жанре по своим конструктивным параметрам опирается на выстроенный особым образом музыкальный материал, именно он рождает конфликт, цементирующий и драматическую часть. В нашем случае драматическая структура формировала конфликт, а включение композиций решало лишь задачу по обозначению эпохи и времени. Например, Васька-оборотень исполняет песню Цоя, но ее звучание не имеет решающего значения для эпизода. Напомним, что именно в этот момент героя расстреливают. Возникает вопрос к постановщикам: Цой равен Ваське, ставшему в 1990-е криминальным бароном и ограбившему полрайона, будучи милиционером?

Несмотря на то, что спектакль неидеален с точки зрения режиссуры, жанровой принадлежности, организации действия, определения конфликта и драматической части, зритель, приходящий на спектакль «Бульвар надежд в осенних листьях», так или иначе погружается в общую атмосферу ностальгии, любви к городу. Видимо, энергия сопричастности к городу, узнавания исторических реалий, созданная за счет локальной идентичности, перевешивает несоответствия, имеющиеся в спектакле.

В перспективе было бы интересно проанализировать подобные уникальные проекты в других регионах и выявить, как работает механизм локальной идентичности вне зависимости от территории. Именно актуализация этого механизма формирует позитивный образ города, региона, что существенно сказывается на потребности беречь и приумножать память о прошлом, укреплять уверенность в настоящем, заботиться о будущем.

Список литературы

1. Герасимович С. А. Комплексы традиционной культуры в фокусе локальной идентичности // Географический вестник. – 2019. – № 4. – С. 82–95.
2. Горьковский Э. Бульвар надежд в осенних листьях: городские хроники [Электронный ресурс]. – URL: https://theatre-library.ru/authors/g/gorkovskiy_ernst (дата обращения: 18.05.2023).
3. Морозова Е. В., Улько Е. В. Локальная идентичность: формы актуализации и типы // Политическая экспертиза: ПОЛИТЭКС. – 2008. – № 4. – С. 139–151.

*Конькова Зоя Владимировна, студент
Паничкина Елена Васильевна, кандидат политических наук, доцент,
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения
Кемеровский государственный институт культуры*

ФОРМИРОВАНИЕ «ДОСТУПНОЙ СРЕДЫ» В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

DEVELOPMENT OF “ACCESSIBLE ENVIRONMENT” IN CULTURAL INSTITUTIONS OF ST. PETERSBURG

Аннотация: Предпринята попытка сформулировать и описать принципы эффективного взаимодействия общества и государственных структур при включении граждан с особыми потребностями в культурную жизнь региона.

Автор исходит из необходимости тиражирования положительного опыта и поиска дополнительных возможностей для реализации права участия любого индивида в культурной и социальной жизни общества.

Ключевые слова: «доступная среда», «независимая жизнь», социокультурная включенность.

Abstract: The attempt of defining and describing the foundation of productive coworking of the government representatives and public non-profit organizations. It is concluded that an accessible environment as a major factor in the development of inclusion of people with disabilities in social and cultural life is a particularly relevant topic.

Keywords: “accessible environment”, social inclusion, cultural inclusion, “independent living”.

Тема социальной реабилитации людей с инвалидностью находится сегодня в центре внимания отечественной и зарубежной науки. Анализ публикаций позволяет сделать вывод, что широкий круг исследователей занимается решением проблем реабилитации людей с ограниченными возможностями, их интеграции в общество, создания свободных условий жизни для проявления инициативы и самоопределения.

Развитие медицинской социологии связано с появлением концепции Т. Парсонса о роли больного человека. Индивид в роли больного занимает особое положение в обществе. Он требует заботы, лишен права на самостоятельное принятие решений, зачастую исключен из социальной жизни остальных.

Такие авторы, как Беккер, Вертхам, Сайк, Гофман, переносят акцент исследований с людей, имеющих особые физические характеристики, на общество, отделяющее эту категорию людей от категории нормы и обозначающее их поведение как девиантное. С этой точки зрения девиантность не зависит от характера совершенного человеком поступка, а появляется в результате правил и санкций, налагаемых другими людьми на «правонарушителя» [3].

Концепция независимой жизни сочетает в себе социально-политический аспект (права и свободы [2]) и философский (образ мышления, психологическая ориентация человека, которая зависит от его взаимоотношений с другими людьми, физических возможностей, окружающей среды и степени развития систем поддержки [1]).

Потребность в «независимой жизни» сталкивается с предрассудками в обществе, и эти предрассудки основаны на медикализированном подходе. Поскольку основное внимание уделяется болезни человека, допустимыми сценариями выступают лечение, изоляция от внешнего мира. В отличие от традиционного подхода, понятие независимой жизни формируется на основе гуманистических ценностей, декларации права быть неотъемлемой частью общества и принимать активное участие в политических и экономических процессах.

В настоящее время в России насчитывается более 10 миллионов людей с ограниченными возможностями. Большинство из них не могут вести полноценную жизнь из-за существующих социальных и физических барьеров. Исследования по социокультурной интеграции людей с ограниченными возможностями указывают на необходимость разработки социальных и реабилитационных программ. О необходимости разработки программ социальной реабилитации и создания новой социокультурной среды также свидетельствуют случаи успешной адаптации данной категории.

Проанализировав действующее законодательство Санкт-Петербурга, регламентирующее работу учреждений культуры с особыми кате-

гориями граждан, мы выявили потребность в совместных усилиях, направленных на создание новой социокультурной среды для людей с ограниченными возможностями. Ознакомившись с исследованиями качества жизни петербуржцев с ограниченными возможностями, мы выделили следующие составляющие диалога между экспертными сообществами и государственными структурами.

В Санкт-Петербурге уже много лет действует программа «Доступная среда». И, что особенно важно для жителей, она активно использует цифровые возможности для общения с заинтересованными сторонами. Все началось в 2001 году с принятия комплекса правовых и организационных документов и создания государственного учреждения, занимающегося организационно-методическим обеспечением. За эти годы был накоплен опыт изучения объектов культуры с участием уполномоченных органов и представителей администраций районов Санкт-Петербурга; обследовано более 2 000 объектов городской инфраструктуры, организована частичная адаптация для людей с ограниченными возможностями; создана комиссия по координации деятельности исполнительных органов государственной власти Санкт-Петербурга в сфере создания доступной среды.

Однако, судя по отчетам учреждений культуры, на практике они не в состоянии реализовать эту программу, так как:

- учреждения культуры финансируются из государственного бюджета (другие источники дохода незначительны). Основной статьей расходов является заработная плата (небольшая часть тратится на другие статьи);

- оцифровка, присутствие в Интернете и автоматизация производства имеют явную тенденцию к снижению;

- посещаемость учреждений культуры в последние годы выросла, но не достигла уровня, существовавшего ранее.

В Санкт-Петербурге 450 учреждений культуры доступны для людей с ограниченными возможностями. Однако если мы посмотрим на условия получения этого статуса, то увидим, что «доступность» не означает, что любой человек (независимо от инвалидности) может посетить занесенное в список учреждение.

Место считается доступным, если реализован один из вариантов, указанных в требованиях:

- все служебные помещения в общественном здании доступны для людей с ограниченными возможностями;

- для людей с ограниченными возможностями предусмотрены специально организованные входы, параллельные проходы и зоны обслуживания.

Заполнение блока «Доступная среда» осуществляется в случае, если место доступно хотя бы для одной из групп инвалидов (лиц, передвигающихся на креслах-колясках, с нарушением зрения, слуха, интеллекта).

Кроме того, НКО, обслуживающие особые категории граждан, кажутся изолированными. Они сами и их мероприятия редко рекламируются, мало представлены в СМИ и Интернете, закрыты для тех, кто к ним не относится.

Разработка и реализация программ социокультурной реабилитации инвалидов учреждениями культуры Санкт-Петербурга, включая организацию специальных выставок, гастролей, фестивалей, клубов, в том числе взаимодействие с социально ориентированными некоммерческими организациями, реализующими программы социокультурной реабилитации инвалидов, согласно отчету за период с 01.07.2022 по 31.07.2022, масштабна. Всего было организовано 2444 мероприятия с участием 237921 человека (в том числе 58404 инвалидов), из них 1546 мероприятий с участием 200607 человек (в том числе 44214 инвалидов) [4].

Для налаживания взаимодействия с общественными организациями инвалидов в Санкт-Петербурге были созданы: Координационный совет, включающий 11 представителей 9 крупных общественных организаций инвалидов, депутатов Законодательного собрания, представителей администрации Санкт-Петербурга, федеральных учреждений, предоставляющих государственные услуги инвалидам (на городском уровне); Комитет по координации и управлению сектором создания доступной среды жизнедеятельности; Комитет по делам инвалидов города Санкт-Петербурга.

Однако в отчете о разработке и реализации программ социокультурной реабилитации инвалидов учреждениями культуры Санкт-Петербурга (включая сотрудничество с социально ориентированными некоммерческими организациями, реализующими программы социокультурной реабилитации инвалидов), общественные организации недостаточно включены в культурную жизнь города. Мероприятия были организованы 10 общественными организациями независимо друг от друга. Информация об этих мероприятиях в Интернете ограничена формами отчетов. Также отсутствуют совместные мероприятия с учреждениями культуры.

В результате теоретического и практического изучения вопроса нами были выявлены различия между заявленными ценностями и практически действиями в области доступности культурной среды; определены области принятия решений, которые имеют большие перспективы с точки зрения своевременности и достоверности, а также вовлечения соответст-

вующих групп населения; рассмотрены потенциальные преимущества применения информационного анализа в учреждениях культуры (см. рис.).



Рисунок. SWOT-анализ доступной среды в учреждениях культуры Санкт-Петербурга

Число людей с ограниченными возможностями в Санкт-Петербурге растет с каждым годом. При этом прогнозируемая продолжительность жизни увеличивается. Учреждения культуры исключены из диалога, что делает их практически невидимыми для заинтересованного сообщества.

Отсутствие скоординированных действий между различными социальными секторами часто является препятствием для эффективной работы. Внедрение информационных технологий не реализуется в полной мере в условиях, когда федеральные власти выступают и заказчиками, и регулирующими органами. Однако в качестве учредительных и, следовательно, управляющих структур для любой общественной организации социального и культурного сектора не меньшую роль играют региональные и местные власти [5].

Список литературы

1. Орлов С. В. Формирование в Санкт-Петербурге городской среды, доступной для инвалидов и маломобильных групп населения [Электронный ресурс] // Теория и практика сервиса: экономика, социальная сфера, технологии. – 2012. – № 3 (13). – С. 63–71. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-v-sankt-peterburge-gorodskoy-sredy-dostupnoy-dlya-invalidov-i-malomobilnyh-grupp-naseleniya> (дата обращения: 18.03.2023). – Текст : электронный.

2. Романов П. В. Роль общественных организаций инвалидов в политике независимой жизни [Электронный ресурс] // Человек. Сообщество. Управление / Политическое управление. – 2005. – № 3. – С. 83–96. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-obschestvennyh-organizatsiy-invalidov-v-politike-nezavisimoy-zhizni/viewer> (дата обращения: 04.06.2023).
3. Клейберг Ю. А. Теоретико-методологические обоснования психологии девиантного поведения // Методология современной психологии. – 2020. – № 11. – С. 149–165.
4. Отчет о разработке и реализации программ социокультурной реабилитации инвалидов учреждениями культуры Санкт-Петербурга, включая организацию специальных выставок, экскурсий, фестивалей, кружков, в том числе во взаимодействии с социально-ориентированными некоммерческими организациями, реализующими программы социокультурной реабилитации инвалидов (за период с 01.07.2022 по 31.12.2022) [Электронный ресурс]. – URL: www.gov.spb.ru/static/writable/ckeditor/uploads/2023/03/14/22/Приложение_7_программы_и_мероприятия.pdf (дата обращения: 19.05.2023).
5. Ефремова М. В. Нормативный аспект формирования доступной среды для лиц с ограниченными возможностями на уровне субъектов Российской Федерации [Электронный ресурс] // Уникальные исследования XXI века. – 2015. – № 6. – С. 28–33. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/normativnyy-aspekt-formirovaniya-dostupnoy-sredy-dlya-lits-s-ogranichennymi-vozmozhnostyami-na-urovne-subektov-rossiyskoy-federatsii> (дата обращения: 18.03.2023).

*Медведева Ангелина Борисовна, студент
Кайгородов Виктор Александрович, преподаватель
Кемеровский государственный институт культуры*

ОСОБЕННОСТИ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ХРАМОВЫХ РОСПИСЕЙ РАЗНЫХ МАСТЕРСКИХ В ЕДИНОМ ПРОСТРАНСТВЕ НА ПРИМЕРЕ ЦЕРКВИ СВЯТОЙ РАВНОАПОСТОЛЬНОЙ КНЯГИНИ ОЛЬГИ В С. КАЛАЧЁВО

FEATURES OF COMPARATIVE ANALYSIS OF TEMPLE PAINTINGS OF DIFFERENT WORKSHOPS IN A SINGLE SPACE ON THE EXAMPLE OF THE CHURCH HOLY EQUAL TO THE APOSTLES PRINCESS OLGA IN THE KALACHEVO

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы стиля живописного убранства современного православного храма в рамках канона и прово-

дится сравнительный анализ стилистических особенностей росписей алтаря и основной части церкви Святой княгини Ольги в с. Калачево.

Ключевые слова: храмовые росписи, монументальная живопись, церковное искусство.

Abstract: The issues of the style of the decoration of the modern Orthodox church are considered and a comparative analysis of the stylistic features of the altar paintings and the main part of the church of St. Princess Olga in the Kalachevo is carried out.

Keywords: church murals, monumental painting, church art.

Актуальность исследования современного церковного искусства обуславливается продолжением возрождения православной культуры в России. За советский период исчезли многие иконописные школы и мастерские, были забыты традиции русского храмоздательства. Его главный принцип – создание цельного образа сооружения как дома Господа – в настоящее время часто не соблюдается. Необходимо согласование всех элементов убранства храма. Ведь именно в случае их органичного сочетания рождается по-настоящему убедительный художественный образ, способный создать у человека ощущение близости к Богу. Ситуация, в которой монументальная живопись храма выполнена разными авторами, может, напротив, вызвать дисгармонию в его восприятии.

Цель исследования – определение стилистических изменений росписей церкви Святой княгини Ольги в с. Калачево в контексте традиционных и современных представлений об интерьере русского православного храма. Поставлены следующие задачи: выявить стилистические особенности монументальной живописи современного храма в рамках канонических установок и сравнить росписи алтарной и основной частей церкви.

В отношении церковного изобразительного искусства важно понятие канона. В искусстве канон, по определению А. Ф. Лосева, это «количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» [1, с. 15]. Монументальная живопись православного храма, как и иконопись, подчиняется правилам изображения, которые предусмотрены канонem. Он предполагает следование иконографическим и стилистическим правилам, которые устанавливаются в соответствии с догматами Священного Писания и Русской православной церкви.

Иконографический канон корректирует символически обусловленные композиционную и цветовую схемы изображения, наличие и размещение отдельных элементов и персонажей, в том числе свойственных им одежд, поз, жестов, атрибутов, которые необходимы для передачи сюжета. По словам исследователя христианского искусства Ю. Г. Боброва, он является «критерием истинности изображения, позволяющим определить, насколько аутентично передано воплощение Божие в исторической реальности» [2, с. 22]. В свою очередь стилистический канон призван определять набор традиционных выразительных средств. Художник не может выйти за рамки традиционной иконографии и устойчивой композиционной и стилевой целостности, что необходимо учитывать при сравнительном анализе. Однако у мастера все же есть возможность проявления индивидуальности, которая может отразиться в трактовке колорита и графических приемах, композиционных нюансах, орнаментальном оформлении и выборе общего стилистического решения. Если говорить о последнем, то современные православные храмы расписываются в византийском, древнерусском и академическом стилях.

Византийская живопись XI–XII веков отличается аскетичностью и строгостью манеры. В. Н. Лазарев характеризует этот стиль как «монументальный лаконизм» [3, с. 157]. Искусство XIV века склонно к большей повествовательности и в связи с этим – к сложности композиции, тщательной детализации и динамичности. Древнерусская стилизация ориентируется на живопись XV – начала XVI века и обычно подражает манерам Ф. Грека, А. Рублева и Дионисия, отличаясь мягкими линиями, детализированностью и ликами с мелкими чертами. Для нее характерна большая красочность, меньшая схематичность и строгость. Росписи в академическом стиле основываются на европейской реалистической традиции и поэтому выделяются натуралистичностью в трактовке формы, тонкой нюансировкой светотени. Художественные образы, выполненные в академическом стиле, наиболее понятны для широкого круга зрителей, однако имеют мало общего с традиционными древнерусскими произведениями с присущей им условностью и схематичностью.

Каждая из вышеперечисленных стилевых тенденций может преобладать или равноправно сочетаться в настенных росписях храма. Как отмечает искусствовед А. О. Котломанов, в контексте религиозного искусства, «где практически невозможна какая-либо новация, кроме более или менее свободного варьирования исторических стилей <...> современная православная архитектура и современное православное искусство – эклектический феномен» [4, с. 203]. Подобная эклектика имеет место

и в отдельно взятом храмовом пространстве. Причина сосуществования стилей разных эпох в едином церковном пространстве может заключаться в создании современными мастерами новых росписей в уже существующем интерьере старинного храма. В данном контексте показательна история Никольского Морского собора в Кронштадте, где первоначальная живопись была выполнена под руководством М. М. Васильева в 1908–1913 годах в уникальном стиле, соединяющем мотивы византийской традиции и модерна. В 2011 году коллектив художников во главе с Н. В. Нужным дополнил росписи на пустующих участках с опорой на уже существовавшие и при этом постарался избежать «безнадежной попытки полностью имитировать неповторимый и художественно противоречивый стиль сохранившейся росписи, а также зрительно отграничить старую и новую живопись» [5, с. 7]. Для этого разграничения мастера прибегли к изменению колорита, а для выстраивания взаимосвязи с сохранившейся живописью использовали похожий орнаментальный декор и имитацию фактуры мозаики.

Ситуация эклектики характеризует церковное искусство не только лишь западной части России. Сибирский искусствовед Л. В. Оленич говорит о присутствии смешения различных стилевых установок и в убранстве кузбасских храмов [6, с. 66]. Например, в росписях монументалиста А. С. Работнова Георгиевской церкви и Знаменского кафедрального собора в городе Кемерово обнаруживается сочетание византийских и древнерусских образцов разных периодов и даже отголоски академического искусства, характерного для раннего творчества автора. Л. В. Оленич связывает ослабление ранее устойчивой канонической образной системы монументальной живописи с «продолжительным воздействием на нее привносимых, начиная с XVII века, традиций западного академического искусства» [6, с. 65]. Не стоит забывать и о том, что за долгие годы советской антирелигиозной политики, сопряженной с отсутствием практики храмоздательства, традиция церковного искусства прервалась. Поэтому с 1990-х годов художники находятся в поиске стиля, способного воплотить сакральные богословские идеи.

Для обеспечения главной функции интерьера храма, то есть отражения образа Царства Небесного на земле, важны духовные и эстетические основы, которые аккумулировались в каноне церковного искусства на протяжении веков. Е. И. Ипполитова видит цель обращения к историческим стилям как раз в желании художника воскресить эти древние канонические формы для того, чтобы реконструировать историческое про-

шное и идентифицировать себя через него [7, с. 397]. Такой подход является достаточно распространенным, так как художники прибегают к уже выработанным схемам, отчего риск выйти за рамки канона снижается. Л. В. Ширшова объясняет обращение современных мастеров к истокам иначе: по ее мнению, причина заключается в том, что ключ к возрождению утраченного синтеза они видят в синкретизме церковного монументального искусства прошлых эпох [8, с. 79]. Стремление к этому единству не случайно, так как целостность художественного образа храма является приоритетной задачей при его оформлении.

Стиль монументальной росписи не всегда является следствием лишь только творческого метода художника. Существуют причины, по которым даже живописные произведения одного мастера могут быть различны. Так, Н. Г. Дружинкина упоминает следующие факторы, влияющие на стилистическую составляющую храмовой росписи: использование новых материалов и технологий, архитектура сооружения и специфика освещения пространства [9, с. 36]. Последний фактор значительно сказывается на характере колорита живописи, который помимо символического замысла должен также придавать интерьеру особый молитвенный настрой.

Обратимся к монументальной живописи церкви Святой княгини Ольги в с. Калачёво, специфика которой заключается в том, что пространство двух зон оформлено разными мастерскими (Приложение, рис. 1). Так, роспись заалтарного пространства выполнена под руководством художника из Юрги – Виталия Курбатова, а основной части и притвора – артелью иконописцев из разных городов России во главе с Глебом и Натальей Мамоновыми. Это связано с тем, что первоначальный бюджет, выделенный на строительство храма, покрывал лишь расходы на роспись алтарной части, однако позже появились средства и на оформление основной.

Артель Глеба и Натальи Мамоновых работает в стиле византийской живописи XIV века. Особенности такой стилизации ярко отражаются в отдельных частях живописного убранства – в росписи присутствуют реминисценции на произведения палеологовского ренессанса. Например, композиция «Благовещение» «цитирует» икону из церкви Святого Климента в Охриде. Полностью повторяются позы, но колорит избран иной, для того чтобы органично встроить изображение в общее цветовое решение росписи. В «Спасе Вседержителя» купола церкви Святой княгини Ольги обнаруживается и сходство с Деисусом мозаики южной галереи храма Святой Софии в Константинополе. Тем самым подчеркивается

важность исторической связи современной православной церкви с ранними периодами ее существования. Напоминающие живопись раннехристианских катакомб росписи притвора с красными контурами и вписанными в них изображениями растений, виноградных лоз, птиц и особенно композиция с хлебом и рыбой также указывают на эту преемственность.

Если сравнивать тематику росписей, то она различна в связи с назначением данных частей храма в богослужебном действии. Так как алтарь – это место совершения Таинства Евхаристии, то в его пространство помещены сюжеты, раскрывающие тему жертвенности: сцена Евхаристии, «Жертвоприношение Авраама», «Пророк Илия приносит жертву Богу», «Лестница Иакова» (Приложение, рис. 2). Основное пространство более разнообразно в тематическом плане: здесь преобладают единоличные изображения святых, в свою очередь, на сводах располагаются сюжетные композиции, иллюстрирующие новозаветные сцены из жизни Иисуса Христа (Приложение, рис. 3).

Росписи основной части храма имеют четкое разделение частей, границы которых совпадают с архитектурными членениями интерьера. В качестве членений используются разнообразные орнаменты, растительные узоры, фигуративные изображения колонн и ваз. В алтарном пространстве не прослеживается подобного разнообразия в декорации. Оконные откосы оформлены четким узором с красными и зелеными листьями. В основной части эти участки декорированы по-разному: узорами из окружностей и листьев, изображениями птиц или живописными кустами с яркими плодами в вазах. Нижние части стен церкви покрыты имитациями мраморной облицовки византийских церквей – полилитиями.

Монументальная живопись обеих зон создает атмосферу разряженного и наполненного светом пространства. Эффект достигается за счет достаточно свободного расположения изображений, ясного колористического строя и светлого фона. Сюжеты и фигуры находятся на достаточном расстоянии друг от друга, а изящные орнаментальные мотивы не перегружают пространство. Колорит основной части светлый, с включением ярких насыщенных цветов. В алтарной живописи преобладают приглушенные темные оттенки, которые придают росписям минорный лад. В изображениях основного пространства прослеживается наложение полупрозрачных слоев краски. В обрамлениях окон и мотивах райского сада притвора особенно заметны легкие мазки, имитирующие живопись раннехристианских катакомб. Алтарные же изображения написаны плотно, четкость видна в каждом элементе.

Росписи алтаря характеризуются графичностью и преобладанием линии, а композиции основного пространства решены в более живописной манере. Это отчетливо видно в изображении нимбов: в алтаре они выполнены предельно плоскостно – окружность с красным контуром заполнена сплошным цветом, а в основной части градация цвета и голубая кайма создают эффект свечения. Лики здесь также более реалистичны за счет детальной проработки бликов, мягких светотеневых переходов и рефлексов. Четкий темный контур изображений алтаря подчеркивает их условность, а явная контрастность света и тени рождает драматический образ. Натуралистичность росписей основной части во многом достигается благодаря отсутствию ярко выраженных контурных линий.

На примере одиночных фигур святых отчетливо прослеживается разница в стилистике. Складки на одеждах святителей в алтаре отмечены условно черными линиями, а тени почти отсутствуют. Строгости добавляют одинаковые позы с наклоном головы и суровые лики. В изображениях апостолов в верхней части апсиды больше жизненности благодаря добавлению бликов, эмоциональности ликов и различию сидячих поз. Однако строгость линии придает упрощенным формам некоторую тяжеловесность. Фигуры святых в основном пространстве повернуты фронтально к зрителю. Переходы от света к тени сглажены сильнее, но нельзя сказать, что не соблюдена иконографическая условность в трактовке персонажей. Лики кажутся миловидными за счет легкого румянца и выразительных взглядов крупных глаз. В проработке одежд, волос и поз виден индивидуальный подход к образу каждого святого.

В композициях свода зрителю необходимо различить фигуры на большом расстоянии, поэтому художники прибегают к большей обобщенности трактовки и ограничению детализации. Сравнивая сюжетные композиции свода и алтаря, мы видим, что первые устроены сложнее. «Воскрешение Лазаря» в притворе по камерности эпизода более близко живописи алтаря. Здесь, как и в «Жертвоприношении Авраама», большую роль играет передача смысла с помощью выражений лиц и жестов.

Для сравнения образа Иисуса Христа обратимся к Евхаристии алтаря и композициям «Спас на убрусе» и «Вседержитель» основной части. В первом случае ощущается подчеркнутая сдержанность лика и величественность позы Спасителя. У лика в куполе храма черты мягче благодаря добавлению красноватых пятен и создающих морщинки у глаз бликов. Личное письмо «Спаса на убрусе» выделяется особой живописной трактовкой. Взгляд крупных глаз и брови с длинными опущенными концами придают образу интонацию меланхоличности.

В характере живописного убранства церкви выявляется закономерность: иконостас разделяет алтарную и основную зоны храма, а росписи в этих пространствах выполнены в различной художественной манере. Драматичные и строгие образы алтаря соответствуют тематике размещенных здесь сюжетов и богослужебной функции пространства как места совершения Таинства Евхаристии. Более натуралистичные и вместе с тем лиричные изображения основного пространства кажутся ближе к зрителю и тем самым воплощают идею единения человека с Богом, что соответствует символическому смыслу этой части церкви как места общения людей с Богом.

Таким образом, в рамках существующего канона церковного искусства творческая индивидуальность художника при работе над монументальной росписью храма может проявляться в трактовке колорита, графических и композиционных приемах, выборе стилистики. Современные мастера чаще обращаются к историческим стилям, которые помогают создать единый возвышенный образ храма. Росписи алтаря и основной части церкви Святой княгини Ольги в селе Калачево выполнены разными мастерскими, но их художественный стиль близок друг другу в той степени, в которой не проявляется резкого диссонанса в восприятии живописи двух пространств. Однако в ходе сравнительного анализа были выявлены следующие черты различия: росписи основной части отличаются большей живописностью, а алтарной – графичностью и четкостью элементов. Физическое разделение зон храма иконостасом поддерживается художественными различиями их росписей, а манера, в которой выполнены изображения, оказывается соответствующей содержанию композиций и литургическому назначению пространств.

Список литературы

1. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С. 6–15.
2. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – СПб.: Мифрил, 1995. – 256 с.
3. Лазарев В. Н. История византийской живописи. – М.: Искусство, 1986. – 329 с.
4. Котломанов А. О. Главный храм Вооруженных Сил Российской Федерации и новое православное искусство: проблема стиля // Гуманитарный научный вестник. – 2020. – № 7. – С. 199–208.

5. Гамлицкий А. В. Взаимодействие византийского стиля и стиля модерн в росписи Кронштадтского Морского собора (1913 год): сб. мат-лов конф. «Русский Модерн». – М.: Музей «Дом Иконы и Живописи им. С. П. Рябушинского», 2014. – С. 5–14.
6. Оленич Л. В. Современное храмовоздательство в Кузбассе: итоги, проблемы, перспективы // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2010. – № 11. – С. 64–72.
7. Ипполитова Е. И. Синтез традиций в современной монументальной религиозной живописи на примере храма Живоначальной Троицы в Вешняках // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. – СПб.: СПбГУПТД, 2021. – С. 397–403.
8. Ширшова Л. В. О стилевых направлениях отечественной монументальной церковной живописи в первое десятилетие XXI века / Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2011. – № 4–2. – С. 78–91.
9. Дружинкина Н. Г. Храмовые росписи Анатолия Беяева (к проблеме канона и стиля в современной религиозной живописи) // Новое искусствознание. – 2019. – № 1. – С. 35–39.

ПРИЛОЖЕНИЕ

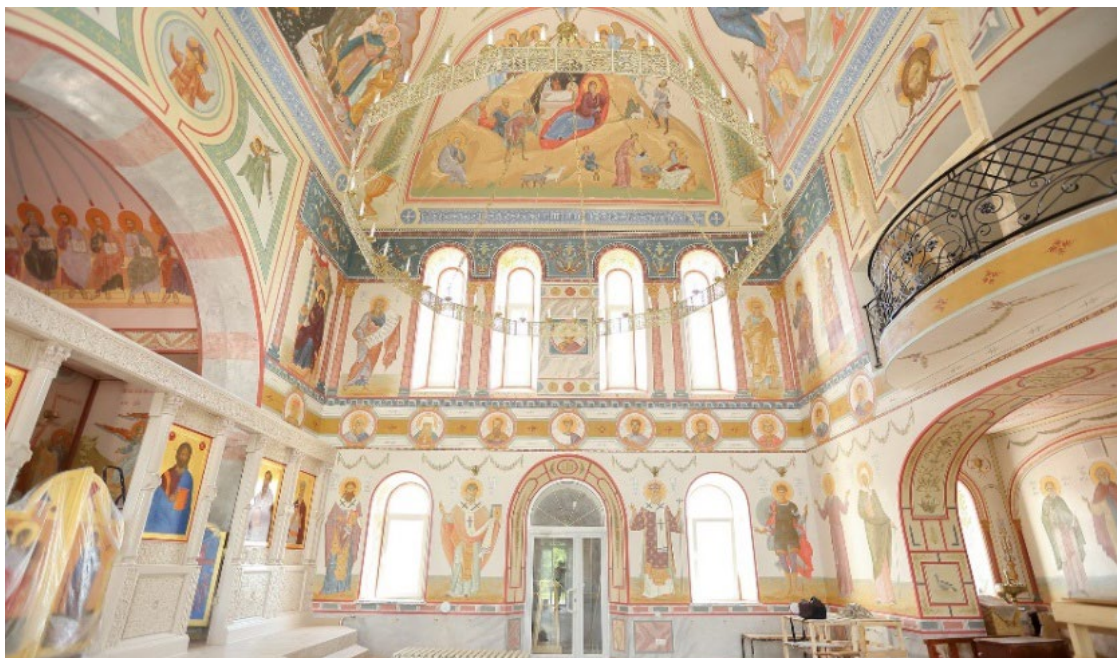


*Рисунок 1. Внутреннее убранство церкви Святой княгини Ольги,
с. Калачёво, 2018 г.*



*Рисунок 2. «Евхаристия» алтаря церкви Святой княгини Ольги,
с. Калачёво, 2018 г.*



*Рисунок 3. Своды церкви Святой княгини Ольги,
с. Калачёво, 2018 г.*

Раздел 4. СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ РЕШЕНИЯ

*Плотников Александр Владимирович,
кандидат философских наук, доцент
Кубанский государственный университет
физической культуры, спорта и туризма*

ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИОННОСТИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПОСТМОДЕРНЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

TRANSFORMATIONS OF TRADITIONALISM IN THE THEATRICAL POSTMODERNITY OF MODERN RUSSIA

Аннотация: В данной статье проводятся результаты исследования трансформированных социокультурными изменениями условий проявления тенденций постмодернизма в современной театральной практике России. Автор представляет прямую связь негативных постмодерновых инноваций театральных поисков со смысловыми деформациями зрительской аудитории.

Ключевые слова: театральное искусство, постмодерн, социально-культурные трансформации, традиционность театральной культуры, социальные функции театра.

Annotation: This article presents the results of a study of the conditions transformed by socio-cultural changes for the manifestation of postmodernism trends in modern theatrical practice in Russia. The author presents a direct connection of negative postmodern innovations of theatrical searches with semantic deformations of the audience.

Keywords: theatrical art, postmodernity, socio-cultural transformations, traditional theatrical culture, social functions of the theater.

Социально-психологические трансформации человечества в начале третьего десятилетия XXI века явно проявили сложные социокультурные обострения как на цивилизационном, так и на национально-государственном уровне. Они сопровождались развитием прогнозируемой идеологии трансгуманизма, когда живое общение заменялось тотальной цифровизацией социально-культурной и творческой деятельности, чиновничьей поверхностностью и бессмысленностью содержания бездуховной антигу-

манной результативности кибернетических технологий с искусственным интеллектом. Поэтому сегодня особый интерес российских исследователей театра вызывает парадигма человековедения в человекотворческой функции культуры, возвращая в сознание социума приоритеты созидательности и гуманности социально-культурной деятельности, когда полезный творческий труд объявляется делом, достойным уважения, а потому требует дополнительного внимания и поиска в научно-мировоззренческом аспекте. Такой проблемный интерес активно проявляется и утверждается в зрелищных видах искусств, определяющих современные коммуникационные трансформации информационной культуры личности: массовые праздничные зрелища, кино, электронные СМИ, Интернет, подкрепляясь основательностью универсальной природы произведений отдельных зрелищных видов, например, театрального искусства [1, с. 416].

Основная цель нашего исследования имеет философско-культурологический контекст, позволяющий выявить и определить для социума нравственно-этические критерии, которые могут становиться мерилем оснований ответственной деятельности для создателей современных трансформаций театрального искусства на основе глубокой содержательности отечественных историко-культурных традиций русского театра.

Практика отечественного театрального искусства последних десятилетий оказывала существенное влияние и на формирование личности, и на укрепление культур-созидательных ролей, и на определение судьбоносности художественных образов русского театра для массового сознания. Включенность театра в систему нравственного воспитания страны стала признаком вовлеченности личности в государственную и социальную системы взаимодействий, подтверждая уровень его интеллектуального и духовного развития, подчеркивая стремление к эстетически развитой части общества. Поэтому вполне оправданным становится определение места театра (во всех его проявлениях) в системе формирования современной социально активной личности в постоянно изменяющемся социуме с его стратами на разных уровнях.

Подчеркивая социальное значение воспитательной функции МХТ, его создатель К. С. Станиславский заложил в основу его деятельности важный тезис о том, что: «Публика идет в театр для развлечения и незаметно для себя выходит из него обогащенная новыми мыслями, ощущениями и запросами благодаря духовному общению с ней авторов и артистов от сценических подмостков» [2, с. 372]. Идеи великого теоретика и практика русского театра, как и мысли его продолжателей, составляют

основу отечественной режиссерской культуры, среди столпов которой можно выделить важные функции театра для целостного отражения мира: познавательную, мировоззренческую, духовно-нравственную, нормообразующую, коммуникативную. Современные социокультурные изменения приводят к возрастанию полифункционального значения коммуникативной функции театра, с множественностью смысловых диалогов и синтезом идей, чувств и мыслей, с процессами творческого обмена переживаниями между актером и зрителем в сценическом событии театрального спектакля или театрализованного представления. В театре как месте взаимодействия и общения посредством эмоциональной коммуникации, по мысли Ю. М. Лотмана, утверждается, что «спектакль, с одной стороны, ведет диалог с пьесой, но с другой – со зрителем. Это два разных диалога, и спектакль в них раскрывается по-разному. Ни одно из искусств не связано так непосредственно с реакцией аудитории, как театр. Сама возможность диалога – одно из важнейших и труднейших завоеваний культуры, и потеря диалога со зрителем – гибель театральной культуры» [3, с. 178].

Современные отношения в социуме развиваются в условиях разбалансирования, порожденных активной конкуренцией в социокультурной среде, требуют трансформации человековедческих смысловых основ театрального искусства в границах человекотворчества. В таком пространстве взаимодействий, когда функционально-психологическими инструментами становятся культур-созидательные смыслы в развитии личности на выходе из зрительного зала театра, создавая ее духовный, интеллектуальный и эмоциональный багаж. Кризисные обстоятельства современности выявляют актуальность задач преодоления отрицательного звучания отечественных реалий жизни, вызывая персональный интерес к творческой деятельности, вдохновляя режиссера и актера в театре на поиски базиса общечеловеческих смыслов, превалирующих над значением персональных эмоциональных переживаний.

Исследования искусствоведов и культурологов утверждают, что постмодернистские зрелищные контексты с их стремлением к смысловому выхолащиванию, упрощению через рациональную регламентацию и цифровизацию технологий постановочной практики режиссерских замыслов приводят к ценностной деформации художественных произведений современной театральной культуры. Сегодня режиссерские замыслы отечественной театральной практики стремятся к потоку бессмысленного визуального разнообразия как функциональной вариативности театра по отношению к художественным нормам и постановочным стандартам,

которые ведут к синтетическому расхолаживанию во взаимопроникновении социальных функций, в упрощенную типологию и стилистику формообразующего поведения его создателей. Иллюзия значения широкого спектра театральных форм, идей, стилей поведения не означает развития смысловых ориентаций театра, не ведет и к обновлению его художественно-постановочной культуры только за счет новых комбинаций его выразительных или структурных элементов [4, с. 293].

Современные комбинации театрального постмодернизма в России включают в себя:

- *иммерсивный театр*, где зрителя погружают в обстоятельства действия путем полного разрушения границ сцены и зрительного зала;
- *театр деконструкции*, в котором стараются разрушить как форму, так и содержание сценического действия;
- *мультимедийный театр*, где в противовес классической форме спектакля утверждается инновационность перформанса с широким спектром визуальной выразительности;
- *восстанавливающий ряд театральных условностей – (нео) традиционалистский театр*, где торжествует главенство выразительной формы в ущерб глубине содержания;
- *театр жеста и движения*, в котором все смыслы переносятся режиссерами и исполнителями в область пластики тела и движения жестов.

Постмодерновские типы российского театра инициируют процесс смыслового смешивания знаков и текстов художественных языков, выявляя излишнюю сложность формы эстетических парадигм как противовес к содержательной прочности нравственно-эстетических позиций традиционной театральной культуры XX века не только Европы, но и России. Сущность таких проявлений в театральной практике состоит в режиссерско-постановочной задаче разрушить существовавшие ранее стилевые художественные системы, подвергнуть сомнению устойчивость социально-культурных норм и морально-нравственных принципов. При этом режиссерский диктат в творчестве видоизменяет зрительское восприятие с позиций центростремительного и глубокого по знакам и архетипам отражаемого смыслового текста к позициям поверхностности и более широкого охвата, отраженного в зрительском восприятии художественного творения [1, с. 417].

Зрительское восприятие сегодня подвергается кардинальным изменениям не только в театре, но и в праздниках, кинематографии, электронных СМИ, Интернете вследствие развития технологий цифровизации

и визуализации. Массовое сознание российского зрителя как визуального созерцателя и / или обывателя становится монтажно-клиповым, упрощенно-поверхностным, во многом – асоциальным. Реализуемые сегодня в стране повальная компьютеризация, расширение цифровизации информационных потоков, активное развитие визуальных технологий и инструментов как средств коммуникации помогают современному поколению не только познавать и изучать окружающую реальность, но и деконструировать отрицательными смыслами и скандальными примерами мировоззренческие основы социума [5, с. 251]. Огромную известность имеют гибридные творческие контенты и постановки, покрывающие постмодернистским мировосприятием классическую драматургию и композиционные выразительные элементы традиционной театральной практики. Современные культурологические исследования доказывают, что использование в театрах (даже государственных) подобных экспериментов приводит к рискованным результатам деформации зрительской аудитории, в конечном итоге создавая из него бездумное, жестокое и малограмотное социальное сообщество.

Социальным взрывом для пересмотра функциональности способов существования отечественного театра, социокультурным фактором его институционализации стала коммерциализация театрального искусства, когда государство, провозгласив экономическую автономию и подарив театру иллюзию свободы в творчестве, в противовес социально-смысловой глубине и профессиональной проработке режиссерских замыслов, резко увеличило возможность существования безответственной инвариантности коммерческих театральных проектов-однодневок, создав пространство для поверхностных антреприз и пошлых театральных «поделок». Значительная часть творческих образований страны расценила эту возможность как основную «сверхзадачу» по достижению скорой прибыли, отказ от основ традиционного ответственного творчества и социально-культурных функций театрального искусства. Режиссерский замысел в постановках современного постмодернистского толка стал заключаться в постоянном поиске новых способов «вау-воздействия» на зрительскую аудиторию через: разрушение традиций четвертой стены, постоянный интерактив и вовлечение зрителя в конструкцию сценического действия, максимальное использование визуальных и цифровых технологий для эпатажа и подавление яркой формой смыслового содержания, а в сущности, для постепенного изменения ценностных ориентиров театрального искусства в обществе.

В новом столетии взаимная смысловая нетребовательность режиссеров и зрителей к художественному произведению приводит к тому, что театру удобнее исследовать темы социальных скандалов и персональных психологических срывов, чем средствами художественной выразительности отражать рождаемые современной реальностью социальные противоречия. Деформация социокультурной и мировоззренческой ответственности и личностного самоконтроля в театре постмодерна приводит к постоянному угодничеству невзыскательному зрителю, утрате права художника вести за собой, развивать эстетическую и нравственную культуру социума. В результате зрительского просмотра театрального зрелища, предложенного постмодерном, совершается взаимное духовное оскотечение, снижение интеллектуального уровня общества, отказ от накопленных традициями русского театра нравственных ценностей и духовных установок, формируется низкопробность вкуса социального взаимодействия [4, с. 294].

Наряду с проявленными деструктивными тенденциями постмодерна в театральном мире России развиваются и общепризнанные традиции, когда классику в театре не переиначивают и не выхолащивают, продолжая возвращать заложенные в текстах драматургии зерна смыслов. Свежую творческую струю, по мнению известного культуролога Н. Г. Денисова, вносили философски и культурологически мыслящие о судьбах России художественные руководители крупнейших художественных театров Москвы: Сергей Васильевич Женовач – в МХТ имени Чехова (с 2018 по 2021 год), Эдуард Владиславович Бояков – в МХАТ имени Горького (с 2018 по 2021 год). Оба режиссера, будучи ответственными художниками и мыслителями, представляли собой надежду русского театра в трудном сражении отечественных традиций с вульгарными западными инновациями постмодернизма. «Первый принес в новый для него театр студийный дух самого К. С. Станиславского, возглавляя ранее Студию театрального искусства. Он вошел в МХТ имени Чехова не со “скальпелем”, а с художественной программой как сохранения, так и развития испытанных временем театральных традиций. Второй – Эдуард Бояков – озадачил себя, театр и зрителя триединой платформой: реконструкция театрального наследия на научной основе; реставрация забытой литературы Горького, Платонова, Есенина, Маяковского, Распутина, Володина, Вампилова и других русских авторов XX века; возвращение к “кафедре” театра исконного зрителя посредством популяризации фестиваля под открытым небом “Традиция” и созданного вместе с З. Н. Прилепиным Русского художественного союза» [6, с. 213].

В качестве выводов по исследованию предлагаем для культурологического анализа некоторый набор критериев современных театральных трансформаций.

Первый критерий – дисфункциональность: тенденции постмодернизма как течения театрального искусства привели традиции отечественного классического театра к художественно-смысловой деформации, отразившейся в дисфункциональной трансформации театра как вида искусства. Максимальный урон театру принесла его коммерциализация, практически исключившая из репертуара как классическую драматургию, так и произведения гражданско-просветительского звучания, высокой морально-нравственной значимости. При этом искусство, поставленное на поток, по мнению великого создателя МХТ Вл. И. Немировича-Данченко, «теряет эстетическую первозданность и художественную значимость» [7, с. 12].

Второй критерий – художественно-смысловая упрощенность. Театральная коммерциализация привела к снижению художественного уровня как спектаклей, так и экспериментальных программ режиссеров-постмодернистов, которые в стремлении к скандальности PR-технологий или сценической демонстрации пошлости и сленга устранили из постановочных замыслов оригинальные тексты авторов, нивелируя вкусы и эстетические запросы зрительской аудитории, что привело к обнищанию духа и разума существенной части целого поколения зрителей.

Третий критерий – коммуникационная разобщенность. Российский театр разобщился на «консерваторов-традиционалистов» и «прогрессистов-постмодернистов», что в конечном итоге может привести к потере зрителя как участника послания в художественной коммуникации и творческого взаимодействия в театральном процессе России.

Список литературы

1. Плотникова Г. Г. Влияние постмодерна на социально-культурное зрелище // Стратегия социально-экономического развития общества: управленческие, правовые, хозяйственные аспекты: сб. науч. ст. 12-й Междунар. науч.-практ. конф., Курск, 17–18 ноября 2022 г. – Курск: Юго-Запад. гос. ун-т, 2022. – С. 415–418.
2. Усольцев И. Н. Режиссура как деятельность по реализации функций массового зрелища // Юность и знания – гарантия успеха – 2022: сб. науч. ст. 9-й Междунар. молодежной науч. конф.: в 3 т., Курск, 15–16 сентября 2022 г. – Курск: Юго-Западный гос. ун-т, 2022. – Т. 1. – С. 370–374.

3. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб., 1998. – 607 с.
4. Плотникова Г. Г. Информационно-просветительские технологии в культурно-досуговой сфере // Информация и образование: границы коммуникаций. – 2022. – № 14 (22). – С. 293–294.
5. Кузьменко Е. В., Плотникова Г. Г. Праздничное событие как фактор воспитания гражданственности и патриотизма // Стратегия социально-экономического развития общества: управленческие, правовые, хозяйственные аспекты: сб. науч. ст. 12-й Междунар. науч.-практ. конф., Курск, 17–18 ноября 2022 г. – Курск: Юго-Западн. гос. ун-т, 2022. – С. 249–252.
6. Денисов Н. Г. Политика культуры – культура политики – культурная политика. – Краснодар, 2020. – 270 с.
7. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра: воспоминания, статьи, заметки, письма. – М., 1989. – 69 с.

*Клименко Маргарита Валерьевна, студент
Плотников Александр Владимирович, кандидат
философских наук, доцент, доцент кафедры философии
культуроведения и социальных коммуникаций
Кубанский государственный университет
физической культуры, спорта и туризма*

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ПРОСТРАНСТВО БАЛАНСА ТРАДИЦИЙ И ПОСТМОДЕРНИЗМА

THEATER AS A SPACE OF BALANCE OF TRADITIONS AND POSTMODERNISM

Аннотация: В статье представлены исторические предпосылки и специфика проявления противоречий постмодернизма в театральной культуре, а также место ответственной режиссуры в этом процессе. Особенности, отсутствие правил, общие взгляды как исследователей терминологии этой темы, так и практиков режиссерского театра позволяют найти баланс ответственного отношения к данному феномену отказов от прошлого и смысловой нестабильности в научной практике изучения театрального искусства.

Ключевые слова: постмодернизм, театральное искусство, театр, режиссура, «новая драма», «новая волна».

Annotation: The article presents the historical background and specifics of the manifestation of the contradictions of postmodernism in theatrical culture, as well as the place of responsible direction in this process. Peculiarities, lack of rules, general views of both researchers of the terminology of this topic and practitioners of the director's theater make it possible to find a balance of responsible attitude to this phenomenon of rejection of the past and semantic instability in the scientific practice of studying theatrical art.

Keywords: postmodernism, theatrical art, theatre, directing, "new drama", "new wave".

Два десятилетия XXI столетия, как и последние два десятилетия XX века, уверенно вводят в социокультурную практику и в систему гуманитарных знаний мировой и отечественной науки стилевую терминологию явлений постмодерна и постмодернизма. Тема постмодерна особенно трудна для глубокого исследования потому, что само понятие достаточно аморфно, почти лишено смысловой опоры и связи с реальностью жизни. Постмодерн и постмодернизм – это два термина, означающие одно содержание, которое относится к системе знаков и символов, специфичных во времени и пространстве. Они ассоциируются с темами, предполагающими проблемную дискуссию как исследователей, так и практиков театрального искусства в системе научных знаний социальной философии, культурологии, искусствоведения.

Непрекращающиеся поиски, направленные на смысловую содержательность определений этих терминов, зачастую приводят к противоречивым аспектам решения проблемы влияния постмодернизма и на театральную культуру. Цель нашего исследования состоит в том, чтобы разобраться в хитросплетении стилевых составляющих постмодерна как идеологической, нравственной и эстетической концепции развития, которая оказывает формообразующее давление не только на театральную практику режиссерской профессии последних десятилетий, но и на научные исследования в теории театра, заставляя понять источники и основы стилового направления.

Постмодернизм – культурное направление, возникшее в противовес модернизму в конце XX века, в основе которого, как принято считать, лежит установка, где мир понимается как хаос. Такая система может восприниматься как особый режим социально-культурной деятельности по производству, распространению, доставке и потреблению зрительской аудиторией результатов деятельности театральной практики. Хочется отме-

тить, что в российском театральном искусстве постмодернизм уверенно проявляется двумя идеологическими аспектами: с одной стороны, отказом от установленных отечественных художественных норм, ценностей и традиций, сильной зависимостью от существующей моды, коммерции и культуры театрального производства, а с другой – провокативностью творчества театральных замыслов, острые вопросы которых требуют поиска таких же острых ответов [1].

Постмодернизм в современном театре полностью отказывается от воссоздания нравственных канонов, на которые может опираться режиссер как художник-создатель собственного авторского высказывания в театральном творчестве. Единственным правилом в этом направлении остается полная свобода самовыражения творца, которая основывается на иллюзорной основательности факторов: «все разрешено», «не существует чего-то неправильного», «любому детищу найдется признание». Однако, включая в свои замыслы эти этические принципы и формообразующие инструменты стилового явления, режиссер как ответственный творец может прийти к нигилизму, абсурду и (часто) своеволию, стирая границы между нравственными основами театрального искусства и другими сферами человеческой жизни.

Еще одной отличительной чертой концепта постмодернизма является отрицание старого, отжившего и уходящего в прошлое, а также эклектика, возникающая от нечеткости границ между высокой и массовой культурой. Такие черты подразумевают отказ от модернистской модели мира, образа личности режиссера-художника, соединение или смешение между собой (в образцах его художественно-постановочной практики) разных идей, взглядов, стилей. Отказ от объект-субъектной парадигмы театральных исследований, просвещенческой позиции режиссуры приводит к тому, что постмодернистам остается только в смешении находить очертания форм театрального творчества, доказывая, что никаких изначальных сущностей, человеческих форм, норм театральной деятельности до них и не было, а само смешение разнородных стиливых элементов и есть стремление к гармонии. Человек, будучи продуктом подчиненности социальных, культурных, идеологических практик (не создатель-творец, а участник-потребитель такого визуального контента) стремится, скорее, не к достижению и пониманию художественного результата, а к участию в зрелищном процессе.

Под уверенное влияние этих постмодернистских тенденций попало и российское театральное искусство. Неотъемлемыми характеристиками

перехода к постмодерну в отечественной театральной культуре становятся: рост личной свободы режиссерских замыслов в связи с художественной неопределенностью и мировоззренческой безответственностью за создаваемые спектакли; отказ от способности прогнозировать и контролировать будущий результат своего зрелищного произведения в обратной связи со зрителем; отсутствие в замыслах спектаклей глобальных смыслообразующих сверхзадач; превалирование визуальной формы зрелища над его художественным содержанием. Действенное влияние на отечественный театр в стилистике постмодерна оказали зарубежные режиссеры театра и кино: Антонет Арто, Патрис Пави, Анна Юберсфельд, Робер Лепаж, Роберт Уилсон, Питер Брук, Питер Гринуэй, Педро Альмадовар, Джим Джармуш, Дэвид Линч и другие. Они осуществили попытку рассмотреть театр и кино со стороны их специфической формы и проанализировать интерпретации и текстовое значение прочтения.

В своей работе «Словарь театра» [2] П. Пави доказывает, что благодаря появлению постмодерна театр становится не столько таинством, сколько наукой, где все подлежит исследованию и доказательству. Но можно ли быть согласным с этим высказыванием, если понимать, что искусство нельзя до мелочей разобрать с научной точки зрения и не все в созданиях автора поддается объяснению и анализу. В связи с этим в драматургии появляются такие понятия, как «новая драма» и «новая волна». Исследователь С. Я. Гончарова-Грабовская пытается разграничить эти понятия, отмечая, что в отличие от «новой драмы», которая унаследовала жуткий быт, иронию и дисгармонию человеческого бытия, «новая волна» – это попытка поиска причин, из которых складывается социальная неурядица. Анализируя современные пьесы, Гончарова-Грабовская приходит к контрастным позициям авторов о сущности традиционной и нетрадиционной драмы. Одни выступают за сохранение реализма, который присущ модернизму в театре режиссеров старшего поколения советской театральной школы: А. М. Лобанову, А. Д. Попову, А. А. Гончарову, Г. А. Товстоногову и другим. Другие же отстаивают мнение о том, что должен существовать экспериментальный характер в театральных жанрах новой эпохи: М. А. Захаров, Ю. П. Любимов, П. Н. Фоменко, Р. Г. Виктюк. Отсюда и появляются спектакли смешанных жанров: музыкальные комедии, трагифарсы, документально-социальные драмы, мюзиклы, стереодрамы, пьесы – ремейки художественных фильмов, сверхзадачей которых является смешение известных художественных элементов или примитивно-повторное переделывание уже существующих произведений [3].

Стоит отметить, что современность ставит театральных режиссеров в ситуацию, когда нужно завлечь зрителя чем-то таким визуально-формальным, чего он никогда ранее не встречал, не использовать собственный взгляд художника на проблему, а представить замысел ее постановочного решения с неизвестной структурно-технологической стороны. При этом совершенно утрачивается значение таких ролевых функций режиссера, как философ, художник, просветитель, учитель; функциональные задачи оставляются только постановщику или технолог-организатору. Но так ли нужен режиссер как философ и художник современному театру?

В редакторской статье «О развенчании культа личности в театре и искусстве» театровед Марина Давыдова пишет о том, что в театральном искусстве исчезает коллективная иерархия с главной ролью режиссера в ней, а коллектив сам создает представление, проводит тренажи, все строит на компромиссах участников зрелищного действия. Сейчас нет того, кто будет диктовать сверху, что и как нужно делать [5]. Можно ли быть уверенным, что такая позиция является правильной? Ведь если существует устоявшаяся за десятилетия, закреплённая в организационном плане структура управления театральным производством, то работа над спектаклем идет точнее и эффективнее. Всегда должен быть кто-то, кто бы мог воздействовать на выполнение художественно-постановочных действий всего состава творческой команды театра по созданию спектакля, иметь способность видеть его результаты со стороны, соотносить уровень профессиональных достижений с мировыми образцами театральной практики. Сегодня режиссер – это тот, кто не только организует продуманные коллективные действия актеров на сценической площадке и управляет ими, но и выступает в роли педагога и философа, создающего пространство для развития как зрителей спектакля, так и его исполнителей. В постмодернистском театральном процессе важно не потерять нравственно-этические ролевые функции режиссера: творец, сочинитель, ответственный создатель художественного произведения.

Исследователь отечественной театральной практики М. Ю. Давыдова упоминает, что театр модерна схож с поместьем, где есть свои бары и челядь, в то время как театр постмодерна – это термитник, где разум является совокупным [5]. Однако стоит отметить, что система Станиславского, предлагая зрительской аудитории постоянное размышление о природе проблем человека, подразумевает под собой стремление достичь

эффекта зрительского удивления, не закрывая глаза на актера, в умелых руках которого и будет развиваться драматургия композиции зрелища. Если ты исполнитель, то стоит довериться своему режиссеру, потому что он не только осознает внешние границы замысла зрелища, но и понимает, чем создаются человеческие поступки, как выглядят действия героев драматургической истории со стороны. Конечно, вы можете высказывать свое мнение о вашей роли, но последнее слово должно быть за режиссером. Идеально, если работа идет с двух сторон: исполнитель полагается на режиссера, а режиссер – на своего актера. В творческой команде, даже если она нацелена на равноправие, рано или поздно проявится лидер, который будет способен и готов повести за собой других, встать во главе всего процесса.

Еще одной важной проблемой постмодернистского театра является создание героев, которые стремятся к включению зрителя в театральный процесс. Разваливается четвертая стена, которая ограждала эстетический мир зрелища, ведь публика была лишь наблюдателем действия на сцене. Современность же предполагает хотя бы иллюзию общения со зрителем, которая выражает не только замысел самого режиссера, но и новую эстетику сценического языка [5]. Такой подход создает в театре не спектакль, а театрализованное представление, которое подчеркивает социальную важность той или иной проблемы.

Однако воздействие на зрителя может происходить и другим способом. Например, с развитием новых технологий в театр пришли машинное производство, технологические конструкции и технические аппараты: световые и звуковые комплексы, «машинерия» одежды сцены, технологические механизмы управления планшетом сцены, видео- и лазерные проекторы, которые применяются не только в техническом сопровождении актерской игры, но и в творческом действии спектакля (например, с помощью микрофонов усиливается слабость голосоречевого аппарата артистов). Появились масштабность и зрелищность сценического действия в ущерб ее понятности, содержательности и присутствия живого человека-артиста. Современная социокультурная реальность требует вложения финансовых средств, а режиссеры в свою очередь готовы сделать все, чтобы привлечь интерес к результатам собственного творческого труда. При этом режиссеру важно не утратить драматургической основы в ходе построения композиции, история человеческих отношений в драматургии конфликта не должна уходить из всего сценического зрелища. Нынешне-

му зрителю хочется отвлечься от осознания смыслов и анализа информации, потому что на сегодняшний день их слишком много вокруг нас. Зрители приходят в театр, чтобы отдохнуть и разгрузиться от тяжелой работы или человеческих проблем. Но это совершенно не означает, что рациональные замыслы театрального действия должны быть лишены смысловой основы и содержательной глубины создаваемого спектакля. Подтверждая правоту мысли Н. В. Гоголя, театр остается кафедрой, «с которой можно сказать миру много добра». В совокупности со всем этим роль режиссера как создателя художественного произведения не должна размыться, уступая место в спектакле постановочно-технологическим задачам производителя шоу.

Анализируя труды исследователей театральной культуры, можно сделать вывод о том, что постмодерн как направление развития массовой культуры недостаточно изучен. Постмодерн – это состояние, когда театральные процессы заставляют плыть по течению неизвестно куда. Режиссура как ответственная профессия должна противопоставить этим явлениям глубокую содержательность и продуманность своих практических действий, которые опираются на исследованные традиции театральной педагогики, не отказываясь от освоения современных инноваций и технологий в постановочной работе.

Список литературы

1. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике // Новый мир искусства. – № 5/28. – С. 7–10.
2. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.
3. Плотникова Г. Г. Влияние постмодерна на социально-культурное зрелище // Стратегия социально-экономического развития общества: управленческие, правовые, хозяйственные аспекты: сб. науч. ст. 12-й Междунар. науч.-практ. конф., Курск, 17–18 ноября 2022 г. – Курск: Юго-Запад. гос. ун-т, 2022. – С. 415–418.
4. Плотникова Г. Г., Плотников А. В. Роль социально-культурных событий в трансляции смыслообразующих ценностей // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: мат-лы V Междунар. науч. конф., Москва, 23 апреля 2021 г. – М.: МХПИ, 2021. – С. 213–217.
5. Давыдова М. О развенчании культа личности в театре и искусстве // Театр. – 2020. – № 43. – С. 5–7.

*Килин Максим Олегович, студент
Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

**ПРИНЦИПЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА
КАК ОСНОВА ПОСТАНОВКИ (НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ
«ВОЛКИ И ОВЦЫ», МАСТЕРСКАЯ ПЕТРА ФОМЕНКО)**

**PRINCIPLES OF PSYCHOLOGICAL THEATER
AS THE BASIS OF THE STATEMENT
("WOLVES AND SHEEP", PETER FO-MENKO'S STUDIO)**

Аннотация: В статье рассматриваются существенные принципы психологического театра, являющиеся основой русской театральной традиции. Опыт Мастерской Петра Фоменко является одним из интересных вариантов утверждения и развития данных принципов.

Ключевые слова: психологический театр, принципы постановки, Мастерская Петра Фоменко.

Annotation: The article discusses the essential principles of psychological theater, which are the basis of the Russian theatrical tradition. The experience of the Petr Fomenko Workshop is one of the interesting options for establishing and developing these principles.

Keywords: psychological theatre, staging principles, Petr Fomenko Workshop Theatre.

Отечественный театр известен своим национальным достоянием – психологическим театром. Это направление сложилось исторически и ведет свою традицию от щепкинской школы. Тема «маленького человека», внимание к внутреннему миру персонажа, небрежение яркими сценическими эффектами – вот те характеристики, которые присущи практике презентации мира негероического героя в русской театральной традиции.

Для современного театра характерна поликультурность: различные театральные системы, принадлежащие мировой практике, присутствуют в зрелищном обиходе. Психологический театр в этой ситуации является всего лишь одним из вариантов размышления о человеческом бытии. Поэтому рассмотрение опыта трансформации театральной традиции является одним из способов трансляции и укрепления базовой – отечественной – зрелищной концепции.

Опыт психологического театра ярко представлен в деятельности Мастерской Петра Фоменко. Целью статьи является соотнесение принципов психологического театра и их воплощения в спектакле «Волки и овцы». Эта версия по пьесе Островского появилась в 1992 году, и уже более 30 лет этот спектакль является программным для Мастерской Петра Фоменко. Вообще, сценическое долгожительство – феномен удивительный, обычный срок, отпущенный постановке, – 7–10 лет. Опыт постижения Островского в этом театре до сих пор находится в строю, на спектакль невозможно достать билеты.

Для достижения цели решим следующие задачи:

- а) эксплицируем принципы психологического театра,
- б) выявим реализацию данных принципов в указанном спектакле.

В словаре «Театральное рецензирование» под психологическим театром понимается «направление в сценическом искусстве, ориентированное на воспроизведение противоречивых душевных состояний человека, представленных в формах жизнеподобия» [2]. Более развернутое представление об этом феномене дал К. Л. Рудницкий в книге «Режиссер Мейерхольд» [3]. Осмысляя опыт великого новатора, указанный автор мейерхольдовскую концепцию *условного театра* сопоставил с *театром жизненных соответствий*, который связан с деятельностью К. С. Станиславского, его соратников и последователей. Проанализируем принципы театра жизненных соответствий (или психологического театра) подробнее.

Первый принцип, различающий два направления, сформулирован как *достоверность деталей*. Для психологического театра характерны подробность мелочей, воссоздание аутентичности мгновений в бытовом и психологическом измерениях. Именно на этом моменте формируется вера зрителя во «всамделишность» сценического мира, достигается стремление к правде, к точной иллюзии настоящего. «Чем тоньше, чем достовернее имитация, тем лучше», – таков, по мысли Рудницкого, существенный признак спектакля, созданного в рамках психологического театра [3, с. 121].

Второй признак завязан на материале, лежащем в основе образной системы сценической действительности. Базой этого материала являются *наблюдения, почерпнутые напрямую из окружающей действительности*. Тут принципиально важна глубина личного опыта, осевшего в эмоциональной памяти, формирующего индивидуальность исполнителя и оптику восприятия невзгод мира. Итогом работы актера является воссоздание на сцене образа конкретного человека – такого, как в жизни. В целом сопря-

жение различных индивидуальностей на сцене, объединенных неким замыслом, порождает «поток жизни».

Отсюда *третий* признак будет проявляться на уровне метода работы над ролью. Целью актера в театре прямых жизненных соответствий является *подлинность возбужденного в себе переживания*. Поэтому актер создает пунктирный рисунок роли, ибо в обратном случае строгая фиксация на репетиции партитуры поведения может превратиться в выхолощенность и набор заученных проявлений – штампов. В идеальном случае в психологическом театре рисунок роли представляет собой своего рода ловушку для ожидаемого волнения, капкан для поимки эмоции; он дозирует эмоции, превращая их в событие художественного порядка.

Четвертой чертой является жанровая предпочтительность: психологический театр стремится к *пьесам без определения жанра, драмам*. Рудницкий объясняет это стремлением «поставить своих зрителей лицом к лицу со всей непредвидимой сложностью и неожиданностью развития событий и реальности», желанием скрыть от публики и развязку, и эмоциональную окраску действия. «Сценические происшествия должны застать зрителя неподготовленным, тем более сильное впечатление они произведут» [3, с. 122].

Пятая особенность – *качество сценической речи*. Здесь важна имитация «речи разговорной, житейской, со всеми ее паузами, обмолвками, даже неряшливостями, опять-таки чем достовернее, тем лучше» [3, с. 123].

Непременной характеристикой зрелища, созданного в стилистике театра прямых жизненных соответствий, является «*четвертая стена*». Так незримо возникает рама в сцене-коробке, которая одновременно и отрезает картину от зрителей, и предлагает зрителям полное подключение к жизни действующих лиц. Зритель как бы втягивается в сценические события. Соответственно ставятся задачи воспроизведения в искусстве театра атмосферы и настроения действия, вовлечения зрителей в эту атмосферу.

И, наконец, *шестой* признак дан в *особой организации зрительского пространства*: затемненный зал, отмена аплодисментов и поклонов – все, чтобы не спугнуть иллюзию, не разрушить настроение. Создается обстановка максимальной сосредоточенности зрителя в процессе действия, воспринимаемого как реальность, постановочная группа добивается сопереживания публики событиям, происходящим по ту сторону рамп.

Можно смело утверждать, что в Мастерской Петра Фоменко эти принципы стали основой для формирования эстетики спектаклей и созда-

ния репертуара. Само название театра отсылает нас к традиции, которую заложил Станиславский, один из ярких продолжателей традиций психологического театра. Мастерская манифестирует лабораторность итоговой работы, создавая значительный диапазон «роста» спектакля «на зрителе». Мастерская заявляет о приверженности принципам, которые исповедует Мастер, – это чуткое выявление душевной жизни персонажей. Мастерская говорит о сокрытом от посторонних глаз процессе созревания артистических индивидуальностей. Мастерская – это территория для посвященных.

Фоменко в своих спектаклях старается изобразить реальность настоящую, со всеми грубостями, которые в ней существуют. Но все эти злокачественные неизбежные проявления человеческой жизни Петр Фоменко передает нам через призму легкого, игривого отношения к ним. В его театре, в актерах, в спектаклях царит радость; как выразилась в своей рецензии на спектакль «Волки и овцы» Елена Губайдуллина: «...актеры наслаждаются игрой, щедро рассыпая в своих работах смех – “золотой порошок жизни”. Радость розыгрыша, радость красоты, радость лицедейства царят в спектаклях фоменков <...> Студенты играют радостно-доверчивое, открытое отношение к жизни» [1]. Известно, что ощущение радости бытия Фоменко называл главным качеством режиссера. Необходимо добавить, что этот постулат утверждался тогда, когда царили «лихие 90-е»: реальность поводов для веселья давала мало.

Фоменко в своих постановках не только воссоздает мир достоверности внешних деталей, но и добивается от актеров создания подлинного присутствия в роли, требует кропотливой проработки характера персонажа, каждый герой имеет особость поведения, сцена здесь – поле битвы различных систем мышления.

С другой стороны, уникальность постановки состоит в том, что она создана в рамках психологической парадигмы, значимой для отечественного театра. Как известно, энергия сценического действия в зрелищах такого рода крепко связана с моментом рождения и самими создателями. И можно было бы ожидать, что с уходом Фоменко, неизбежной заменой основных исполнителей спектакль померкнет в череде других премьер. Но он до сих пор остается в репертуаре, является аншлаговым.

Фоменко раскрывает замысел автора пьесы через апелляцию к названию: каждая сцена состоит из взаимоотношения волка, персонажа, за которым сила, власть и хитрость, и овцы, существа гордого, мнящего себя самостоятельным социальным элементом, но при встрече с волком подчиняющегося воле сильного. К примеру, в одной сцене Мурзавецкая может быть волком, в другой – овцой. Глафира с Мурзавецкой прикидыва-

ется овцой, с Лыняевым она волк. Такое соотношение выстраивает особую иерархию, на которой держится общество. При этом выпасть из этой структуры невозможно, более продвинутые обитатели быстро осваивают правила системы и ловко встраиваются в заведенный незыблемый порядок.

Если внимательно посмотреть запись спектакля, которая была создана в 1997 году и часто показывается на телевидении, то можно обнаружить, что основой спектакля является, с одной стороны, сочетание актерского существования «петелька-крючок» и щедро размеченного театрально-игровыми моментами зрелищного принципа для придания необходимых акцентов течению действия, с другой – приведение сценического поведения к заданным жанровым параметрам.

Так, в третьем действии Глафира и Лыняев ведут, казалось бы, незатейливую светскую беседу, в которой Лыняев должен всего лишь полюбезничать с Глафирой в оплату за то, что она помогла найти писаря, фабрикующего подлоги. Принятая игровая ситуация обращается в итоге в ловушку для холостяка. Глафира существует в двух измерениях: в одном она якобы бегущая всякой любви и близости, в другом – сама коварность, ибо прибирает к рукам значительный финансовый ресурс, которым обладает немолодой помещик. Лыняев также находится в двойственной ситуации: он чувствует, что с ним ведут нечистую игру, но в то же время не может проявить неприятия, являясь светским человеком. Глафира в своем поведении становится похожей на сирену, повторяя фразу «Михаил Борисыч, сядемте», Лыняев предстает телком, который почти слепо подчиняется ситуации. Существование психологически четко мотивировано, а игровой момент дает сильный комедийный эффект.

Для психологического театра характерен принцип айсберга: производимое вслух является лишь незначительной частью того, что реально в данный момент происходит и что персонаж фактически отживает. Образ Анфусы, воплощенный актрисой Ксенией Кутеповой, надолго остается в памяти зрителя. Анфуса у Островского несет функцию комической разрядки напряженных ситуаций, этот персонаж не обладает глубоко прорисованным характером, он лишь функция. Но в спектакле создается человек, сквозь поведение которого проглядывает биография, у него есть цель, характер, всепонимающее отношение к происходящему, закамуфлированное эксцентричным поведением, действия героини как бы некстати, как бы невпопад. Перед нами предстает забавная тетка, немного находя-

щаяся в прострации и постоянно загибающая все подряд, как будто страдающая kleptomанией. Например, в сцене женского чаепития (в первом действии), когда Купавина уже собиралась уходить и забирать с собой тетку, Анфуса начала закидывать все угощения со стола в свою сумку, когда же все это у нее отобрала Мурзавецкая, она была намерена вылить в сумку мед из чашки.

Она никогда не упустит момента пококотничать с любым мужчиной. В указанной сцене, обнаружив спящего Павлина, Анфуса буквально падает на него с объятиями, после чего Евлампии приходится силой оттащить ее от несчастного.

Анфуса создает контраст к Евлампии и Глафире, подталкивая зрителей к мысли, что овечья (видимая) часть поведения женщин прикрывает хищническую сторону охотницы за мужским вниманием. Анфуса отличается от остальной женской своры тем, что в ее действиях, вызывающих смеховую реакцию зала, сквозит отчаяние в связи с несчастливой долей, ролью приживалки. Таким образом Фоменко включил это незначительное действующее лицо в систему персонажей, сделав ее ключом к пониманию поведенческих стратегий представителей слабой половины человечества.

Этот спектакль явился опытом совместного взаимного познания режиссера и актеров. Большой сценический мастер, подробно изучивший индивидуальности своих исполнителей, создает тонкую паутину действия, пробуждая в артистах не просто реализаторов замысла, но сотворцов. Это стало фундаментом особого присутствия актеров в психологически достоверных образах.

Рассмотрение спектакля в контексте развития традиции является важным не только в плане ее укрепления, но и как актуальный опыт, необходимый студентам для профессионального становления. В перспективе возможно исследование того, как в других спектаклях Мастерской Петра Фоменко принципы психологического театра выступили в качестве структурообразующих элементов.

Список литературы

1. Губайдуллина Е. Как хорошо!.. // Экран и сцена. – 1993. – 28 января.
2. Психологический театр // Бураченко А. И. Театральное рецензирование: учеб. словарь проф. лексики. – Кемерово: КемГИК, 2021. – С. 113.
3. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. – М.: Наука, 1969. – 527 с.

*Костырин Руслан Вячеславович, студент
Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

**ПЬЕСА И ПОСТАНОВОЧНОЕ РЕШЕНИЕ:
СЛУЧАЙ ДИВЕРГЕНЦИИ (НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ
«ЗЕЛЕНАЯ ПТИЧКА», РЕЖ. А. ДЖУНТИНИ)**

**A PLAY AND A STAGE SOLUTION: A CASE OF DIVERGENCE
(BY THE EXAMPLE OF THE PERFORMANCE
“GREEN BIRD”, DIR. A. JUNTINI)**

Аннотация: В современном театре режиссеры обладают правом на оригинальное прочтение пьесы, в том числе и на выбор выразительных средств. В статье представлен опыт расхождения постановочного решения спектакля и исходного литературного материала.

Ключевые слова: постановочное решение, дивергенция, современный театр.

Abstract: In the modern theater, directors have the right to an original reading of the play, including the choice of expressive means. The article presents the experience of discrepancy between the staging solution of the performance and the original literary material.

Keywords: staged solution, divergence case, modern theater.

Постановочное решение – это план будущего спектакля, который возникает и воплощается в период разработки замысла режиссером и репетиций. В случае отсутствия постановочного решения или его нечеткости, как правило, возникает проблема дискоммуникации: зритель будет «выпадать» из спектакля, актер потеряет чувство меры сценического присутствия, в итоге это может выродиться в акт взаимного художественного насилия. Поэтому изучение того, как создается вариант прочтения литературного произведения, имеет огромное значение, в первую очередь, для того чтобы моделировать замысел и корректировать его в процессе воплощения.

Постановочное решение – это всегда компромисс между литературным источником, уникальным видением режиссера, художественными средствами (труппой, сценической площадкой, финансовыми возможностями). История театра знает множество примеров, как компромисс рождал сценические шедевры. К примеру, спектакль «Принцесса Турандот»,

поставленный Евгением Вахтанговым в 1922 году по пьесе К. Гоцци, не планировался как «этапное произведение»: труппу составляли любители, сценическая площадка не имела каких-то особенных возможностей, а финансовые средства были минимальны. Однако замысел, преодолевающий эти препятствия, позволил создать феномен, являющийся достоянием мировой культуры, именно постановочные решения, «режиссерские “дополнения”, которые вводил Вахтангов в спектакль, и были средством обеспечения нужного режиссеру переосмысления» [1, с. 66]. Это стало удачным опытом нахождения сценического адекват пьесе.

С другой стороны, воплощение всякого постановочного решения связано с множеством рисков: даже оригинальный замысел в процессе репетиций и показа на зрителя может утратить значимые конструктивные элементы. Спектакль «Зеленая птичка» является таким примером. Возникнув из оригинального замысла, он был обречен на скорую репертуарную смерть.

Цель исследования: соотнесение постановочного решения спектакля «Зеленая птичка» с пьесой К. Гоцци и выявление моментов дивергенции.

Задачи:

1. Проанализировать приемы спектакля и выявить специфику постановочного решения.

2. Выявить моменты расхождения пьесы и постановочного решения.

В данной работе под дивергенцией мы понимаем «расхождение». В идеале считается, что режиссер должен найти ключ к ситуации, данной в литературном материале. Согласно идее Г. Крэга, одного из первых теоретиков режиссуры, «спектакль возникает не благодаря трансформации текста пьесы, а создается путем отбора, комбинации и демонстрации подобных элементов. Эти приемы используются режиссером-художником, мастерски владеющим движениями, линиями, цветом и ритмом» [2, с. 166].

Можно наметить уровни взаимоотношения пьесы и спектакля:

1-й – *иллюстрация*, когда пьеса, озвученная словно в радиотеатре, получает материальное воплощение, в котором постановочная группа строго идет за автором, в точности воплощая ситуацию и эпоху; на выходе мы получаем костюмную постановку с невыразительными образами и мизансценами, снабженную эффектными приемами подачи в патетических моментах;

2-й – *прочтение*, в котором проявлена система отношений автора литературного произведения и эпохи, а ситуация классического произве-

дения получает современное звучание; этот вариант почитается высокохудожественным, так как апеллирует к культурным кодам города, региона, страны;

3-й – создание произведения *по мотивам*, когда исходная ситуация перерабатывается, извлекается актуальный для постановочной группы контекст. В этом случае возникает вариант для избранных, знающих сценическую историю литературного материала, имеющих ключи к культурологическому прочтению сценического текста. Одним из таких вариантов является постановка «Простаковы» в Театре драмы Кузбасса;

4-й – *дивергенция*, определяемая тем, что спектакль словно распадается на сюжет, как правило, темпоритмически пробуксовывающий, и цепь оригинальных приемов, которые сами по себе имеют театральную ценность, но выглядят лишь как красивые «фантики» на теле сценического представления.

В нашем случае – красноярском спектакле – происходит «оволшебствление мира» [3, с. 345], но этот вариант не раскрывает полноту исходника. Поэтому можно сказать, что перед нами случай дивергенции.

Спектакль «Зеленая птичка» поставлен в Красноярском театре юного зрителя режиссером итальянского происхождения Алессандрой Джунтини. Постановка осуществлена по одноименной пьесе Карло Гоцци, классика итальянской драматургии. Премьера спектакля состоялась 26 декабря 2016 года. Художником спектакля является Анна Федорова.

Режиссер предлагает современный взгляд на пьесу XVIII века, осуществляя культурный перенос, но также и сохраняет традиции итальянского площадного театра. У актеров на лице нет масок, но игровая условность и узнаваемые типажи, как приметы импровизационной комедии, присутствуют.

Постановочная группа в замысле обозначила попытку в сценическом решении учитывать восприятие современных подростков и молодежи. Поэтому сказочное пространство воспроизводится через создание среды компьютерной игры.

Сегодня видеоигры стали не просто беспечным развлечением, а значительной частью современной массовой культуры. В спектакле нет явных отсылок к определенным компьютерным играм, но режиссер на уровне приемов, а актеры в сценическом существовании используют приметы киберцивилизаций, рассматривая движение сюжета как череду квестов.

Постановка насыщена элементами, которые характерны для вседушной медиасреды. Так, один из персонажей пьесы, оракул и волшебник,

царь Кальмон, превращен в телевизор – предмет, транслирующий единственно правильный взгляд на мир (он в нашей реальности владеет многими умами).

Главные герои, близнецы Барберино и Ренцо, одеты по-современному: узкие яркие фиолетовые брюки, серые джемперы-толстовки. Элементом костюма являются очки, что, с одной стороны, выражает особый – острый – взгляд на мир этих героев, они словно зорче видят несовершенства окружающей среды, с другой стороны, этот атрибут отсылает к поттеромании, тем более и Гарри, и близнецы потеряли своих родителей, и главное устремление обоих сюжетов – обретение связи с семьей.

Одним из важных принципов, влияющих на существование актеров, является воспроизведение на сцене «бродилки». Это жанр компьютерной игры, основными составляющими которой являются: исследование мира, решение загадок, сбор полезных предметов и общение с различными персонажами. Решенные задачи, собранные пазлы позволяют продвигаться по сюжету, переходить в новые локации.

Актеры презентованы как персонажи компьютерной видеоигры. Барберино и Ренцо задают условия своего путешествия и начинают проходить череду испытаний. Брат и сестра, узнав, что их вырастили приемные родители, покидают их и отправляются в путешествие. Они хотят выяснить, кто они на самом деле, раскрыть тайну своего происхождения. С самого начала персонажи, находясь в волшебном лесу, проходят квесты, которые приготовил им сад. Режиссером продумана игровая локация в саду Серпентины, в вымышленном городе Монтеротондо и у холма Людоеда.

Героям, чтобы выйти из игры, нужно дойти до «босса» – Зеленой птички. Режиссером организовано пространство игры в лесу так, что актеры, выполняя простейшие физические действия и оправдывая их, проходят через препятствия. Персонажи этой компьютерной игры существуют очень примитивно, выполняя незамысловатые задачи, даже оценки актеров словно зафиксированы режиссерской разводкой. Простой синхронный поворот головы, к примеру, напоминает пластику героев видеоигр первого поколения. Общение с другими персонажами происходит через зрительный зал.

Возле места заточения Зеленой птички были так называемые в играх «монстры», которые охраняли «босса». Встреча с ним уникальна и происходит только один раз за всю игру. Этот персонаж мегасилен, мощнее других противников на том же уровне. Малейшая ошибка Барберино повлечет неминуемую смерть.

Ненастоящие родители близнецов – Смеральдина и Труффальдино существуют по принципу «симулятора жизни», они иллюстрируют все, что говорят и что думают, находя при этом банальные и простые жесты: по-клоунски плачут навзрыд, страдая, заламывают руки, а в гневе топают ногой. Существование этих персонажей напоминает приемы презентации поведения в популярной игре The Sims, основная задача которой – удовлетворить потребности персонажей-символов (от базовых физиологических до социальных). Чем больше потребностей удовлетворено, тем счастливее персонаж. Если показатели становятся на низкий уровень, то сим падает в истерику и топает ногами. Здесь при общении симы используют вымышленный язык, а диалоги сопровождаются жестами и эмодзи, чтобы игрок понимал суть разговора.

Во многих играх можно использовать чит-коды на деньги, что дает возможность почувствовать себя бесчисленно богатым. Подобный момент вмонтирован в действие. В спектакле близнецы бросают камень в замок и вмиг становятся богатыми и живущими во дворце. Гламурный город Монтеротондо представлен светящимися неоновыми коронами и модной вывеской на английском языке. Персонажи, которые существуют в этом городе, гипертрофированно изображают ультрасовременных и «моднявых», все делают напоказ. Главные же герои ведут себя, словно манекены, сошедшие с подиумов изысканного гламурного шоурума. Однако, как бывает в играх, эти коды на деньги больших преимуществ не дают. Из-за этого богатство быстро наскучило молодым людям, и они продолжили проходить испытания, чтобы дойти до босса.

Главные герои-близнецы, преодолевая препятствия, не только испытали азарт, но и смогли научиться отзывчивости, благодарности и благородству.

Этот спектакль реализовал одну из значимых тенденций современной культуры. Виртуальные персонажи становятся такими же полноправными участниками коммуникации, а человек выстраивает с ними реальные отношения. Можно сказать, что технологический прогресс – это язык современности. Однако тут же есть и предупреждение: человек может оказаться совершенно оторван от реальности, поэтому исподволь в спектакле ощущается страх оказаться в виртуальном и нафантазированном мире. А с бурным расцветом цифровых технологий в последние годы страх перед дополненной реальностью только усиливается.

Отмеченные особенности постановки – яркие моменты спектакля, но на первый план выходит не содержание произведения, а то, какими выразительными средствами оно решено. Сюжет становится второстепенным, а это входит в противоречие с адресом спектакля. Подростки, которые погружены в мир виртуальной реальности, придя на спектакль, яв-

но положительно оценивают различные отсылки к известным им ситуациям, пространствам, квестам, но их интерес постепенно угасает, так как театр, помимо волшебства, дает еще и мудрость. В этом спектакле высказывание скрыто за грудой интересных решений, поэтому спектакль в афише, несмотря на свою близость и понятность аудитории, оказался аутсайдером и исчез из репертуара.

Рассмотренная постановка является любопытным опытом адаптации текста, созданного для классической театральной формы, к условиям современной медиареальности; интересен вариант актерского существования в предложенной локации. Вообще, тенденция превращения виртуального мира в художественный является приметой времени. Яркий пример – нашумевший сериал «Одни из нас» по мегапопулярной одноименной игре. Другой вопрос – насколько адекватна избранная постановщиком художественная система литературному первоисточнику.

Список литературы

1. Кривицкий К. Е. Евгений Вахтангов: к 100-летию со дня рождения. – Орджоникидзе: Ир, 1982. – 104 с.
2. Крэг Г. Искусство театра. Диалог первый / пер. В. В. Воронина // Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма. – М., 1988. – 176 с.
3. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Play&Play: Канон-плюс, 2015. – 375 с.

*Синцова Алена Дмитриевна, студент
Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

РЕЖИССЕРСКИЙ ТЕКСТ СПЕКТАКЛЯ И СЮЖЕТ ПЬЕСЫ: ОПЫТ КОНСТРУКТИВНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ («ГОРКА», КЕМЕРОВСКИЙ ТЕАТР ДЛЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ)

THE DIRECTOR'S TEXT OF THE PERFORMANCE AND THE PLOT OF THE PLAY: THE EXPERIENCE OF CONSTRUCTIVE INTERACTION («GORKA», KEMEROVO THEATER FOR CHILDREN AND YOUTH)

Аннотация: Исследование посвящено выявлению особенностей режиссерского текста в процессе сценического воплощения сюжета пье-

сы. В статье анализируются уровни интерпретации текста, которые были обусловлены переосмыслением произведения режиссером.

Ключевые слова: современная драма, интерпретация, режиссерский текст.

Abstract: In the modern theater, directors have the right to an original reading of the play, including the choice of expressive means. The article presents the experience of discrepancy between the stage solution of the performance and the original literary material.

Keywords: modern drama, interpretation, director's text.

Спектакль, как известно, представляет собой многослойное образование. Фундаментом его является некоторая сюжетная основа, как правило, представленная в литературе; далее идет система трактовок, воплощающая совокупность представлений участников постановочной группы о драматической ситуации; итогом является сочетание значительного числа рецептивных моментов, активизирующихся в момент непосредственного показа спектакля. Задача критика – уловить трансформацию смыслов в моменты перехода от литературного текста к режиссерскому замыслу, от постановки к спектаклю.

Постановка Никиты Бетехтина «Горка» представляет особый случай. Перед нами пьеса, написанная менее 5 лет назад, то есть она проходит по разряду современных (см.: [1; 2; 4; 5]). Именно это и приводит к тому, что текст легко узнаваем и ориентирован на зрителя. Он описывает героя сегодняшнего дня, с его переживаниями и подвигами, знакомыми современному человеку. Как правило, такие тексты не требуют особых сценических решений, энергия сопричастности апеллирует к воспроизведению аутентичной реальности. Сама потребность оригинального решения возникает в тот момент, когда литературный текст становится классическим, когда описанные ситуации утрачивают актуальность. В этот момент требуется особый подход, в котором бы ушедшая эпоха становилась опытом осмысления современности с помощью режиссерского решения.

Постановка осуществлена в муниципальном театре, где Никита Бетехтин предстал в качестве очередного режиссера, то есть он воплощал свой замысел с неизвестными ему актерами. И это тоже любопытный опыт: как исполнители, существующие в одной эстетике, адаптируются к мировосприятию постороннего режиссера.

Цель нашего исследования – выявление взаимодействия сюжета пьесы и текста спектакля на примере постановки «Горка» в Театре для детей и молодежи.

Задачи:

- 1) рассмотреть сюжет пьесы «Горка»,
- 2) выявить специфику режиссерского текста Никиты Бетехтина в спектакле Театра для детей и молодежи (г. Кемерово).

Драматург Алексей Житковский в своем произведении «Горка» (см.: [3]) описал мытарства молодой воспитательницы детского сада: у Анастасии Витальевны и в личной жизни проблемы, и на работе. В подведомственной ей группе «Пчелки» готовится новогодний утренник, во дворе планируется сооружение горки, но все не ладится: дети не могут выучить или хотя бы выговорить текст песни, с родителями договориться невозможно, заведующая устраивает взбучку. Кроме того, у одного из мальчиков, Димы, который как раз назначен ведущим утренника, обнаружены глисты, и медичка Жанна Борисовна не пускает его в группу без справки, аргументируя тем, что «вечером у всего садика глисты будут»; у другого ребенка (Озода), совсем не говорящего по-русски, но легко распевającego диковатые припевы «эскимосских» песенок на музыкальных занятиях, пропали родители, никто его не забирает, воспитательница вынуждена взять его домой.

Преодолеывая эти трудности, нервная и замкнутая главная героиня все равно продолжает работать в этом месте. Единственное, за что держится Анастасия, – дети. Когда ей приходится забрать Озода, она понимает, что все это время она хотела заботиться о ком-то, конкретно в этом случае – о ребенке. Ради мальчика она готова нарушить закон: уехать с ним далеко и надолго, стать его матерью. Героиня преображается: от привычных криков и споров переходит на мягкий тон. Создается ощущение, что у нее в сознании стали вырисовываться светлые перспективы, более красочные мечтания. Показателен тут сон об их прекрасном будущем. Однако ее желание заботиться об Озоде резко обрывается приходом его дяди. Мечта не совпадает с действительностью главной героини, и она погружается в глубокое отчаяние.

Алексей Житковский показывает нам ежедневный подвиг маленького человека, воспитательницы детского сада Насти Шариной. Основная мысль его произведения, указываемая в одном из интервью, – это добро, которое существует вопреки всему.

Проблема интерпретации режиссером первоосновы заключается в том, что чаще всего интерпретатор переносит свой опыт через личное восприятие, характер, воспитание. Никита Бетехтин воссоздает мрачную картину мира, усугубляя смешное и грустное повествование о молодой работнице детского сада.

Спектакль начинается еще в фойе театра. К зрителям выходит Снегурочка (в исполнении Нины Степановой), снеговички раздают маски оленей, волков, зайцев и елочек. Праздник начинается с песни и танцев. Здесь в лучших традициях детсадовского утренника актеры активно взаимодействуют со зрителями-«детьми». Помещение наполняется атмосферой новогоднего праздника. Только вместо его продолжения зритель (уже в зале) окунается в хоррор-представление о том, как мучительно для Насти Шмариной (в исполнении Ольги Ткаченко) проходит подготовка к празднику. Таким образом Никита Бетехтин демонстрирует обратную сторону новогоднего представления в детском саду, при этом расширяет ситуацию, показывая еще и типовую закулисную сторону творческого процесса создания спектакля.

Мир главной героини мрачен. Начинается история Насти в темном пространстве сцены, наполненном туманом, где находятся изрисованные детские шкафчики, больше напоминающие кабинки рабочих, измазанный углем детский грузовичок и огромная разноцветная пирамидка. Сначала перед зрителем появляется нечто грузное на тоненьких ножках. Существо в облегающем телесном боди словно выпадает из своей оболочки-тюрьмы. Это и есть Настя Шмарина. Через взаимодействие со шкафчиками – они ей не подчиняются, надвигаются на нее – показана адова работа в детском саду. В игрушечном грузовичке она тащит уголь, закидывает его в шкафчик, преодолевая сильную усталость. Интересно заметить то, как в начале и в конце спектакля девушка находится в особом, внутреннем, изолированном от других мире, где все проникнуто титаническими страданиями.

Машинка, заполненная углем, вскоре заменяется разными приспособлениями для добывания ископаемых, которые навешивает на себя миниатюрная, хрупкая воспитательница. Таким образом, для зрителя создается контраст беззаботного детства, показанного в представлении в фойе, и трудных будней в мировосприятии Насти.

Другие персонажи спектакля воспринимаются героиней только как абьюзеры. Сожитель Насти, Олег (в исполнении Сергея Сеницына), врывается в пространство девушки, всячески отвлекая ее от работы. В ее мировосприятии он хищник, что потихоньку съедает ее морально. Костюм Олега – белая майка и трусы с принтом волка в одной сцене, а в следующей – белоголового орлана на гильфике. Так тоже отражается его хищное настроение в спектакле. Он, начиная сексуальную прелюдию, двигает пальцами, как клешнями, воспроизводя звуки какого-то плотоядного животного.

Работники детского сада, по мнению Насти, недоброжелательны к ней. Персонажи отображают стереотипных сотрудников госучреждений. Костюмы дополняют их образы, делая их более гротескными. Медработница (в исполнении Ольги Червой) напоминает громоздкий шкаф, музыкальный руководитель (в исполнении Елены Терновой), одетая в огромную песцовую шапку, яркое красное платье, носящая яркий черный макияж глаз, подобна шаману.

Главные герои заметно преобразились в сравнении с пьесой, обретя более колоритный характер. Они будто возвышаются над главной героиней, которая не может попасть в их обыденную реальность через «металлодетектор», возможный проход в мир взрослых. Героиня наматывает круги, пытаясь пройти через преграду, но все безуспешно.

Особо стоит отметить заведующую Зульфью Фаридовну (в исполнении Светланы Лопиной), являющуюся устрашающим командором данного учреждения. Детский сад превращается в пыточную, где каждый находится в ожидании обязательной и неминуемой расправы, где обязательно выполнение любого приказа, усугубленного фантазией Насти. В сцене вызова на ковер заведующая возвышается над главной героиней, давит на нее своими указаниями по поводу проведения новогоднего утренника и построения горки. В какой-то степени главная героиня проходит круги ада, в конечном счете попадая к владыке преисподней, раздавливающему своим величием.

Финал спектакля аннулирует восприятие мира Насти, переводя его в типичную бытовую ситуацию. Актеры не находятся на сцене, они выходят в зрительный зал (при обычном освещении) и присаживаются лицом к зрителю на край сценической площадки. Эти люди оказываются не пугающими, а, наоборот, простыми и, может, даже наивными – они готовы в выходной день прийти и помочь Насте.

Единственная, кто остается на сцене, – Настя. Она выглядит еще более замкнутой, погруженной в свою действительность, отягощенной ею. Такое состояние героини помогают выразить инструменты для добычи угля, которые удачно символизируют ее нагрузку и перенапряжение от работы. В пространство сцены органично вписывается движение детских шкафчиков, собирающихся в определенный момент поглотить-размозжить Настю.

Интерпретация Никиты Бетехтина отличается от оригинального произведения Алексея Житковского, но значительно обогащает текст пьесы образами производственного ада, фольклорными традициями. Эти приемы были заложены в спектакль как возможный ритуал, не случайно в

кульминации появляется шаманский танец с бубном. Можно утверждать, что режиссер организовал поток сознания (или бессознательного) главной героини, показав типовую ситуацию трудоголика, не знающего ни секунды отдыха, отдающего себя работе, сгорающего на производстве.

Список литературы:

1. Васильева С. С. Пути развития русской драматургии конца XX века [Электронный ресурс] // Вестник ВолГУ. – Серия 8. – Вып. 4. – 2012. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/puti-razvitiya-russkoj-dramaturgii-kontsa-xx-veka> (дата обращения 17.05.2023).
2. Ерохина Т. И. Современная драма на отечественной сцене: уровни и уроки интерпретации [Электронный ресурс] // Ярославский пед. вестник. – 2019. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-drama-na-otechestvennoy-stsene-urovni-i-uroki-intepretatsii> (дата обращения 15.05.2023).
3. Житковский А. В. Горка. – Нижневартовск-на-Оби, 2017. – 28 с.
4. Злотникова Т. С. Эстетические парадоксы русской драмы. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2011 – С. 288.
5. Журчева Т. В. Природа конфликта в новейшей драме XXI века [Электронный ресурс] // Современная драматургия. – 2010. – № 4. – URL: http://teatr-lib.ru/Library/Modern_drama/2010_4/#_Toc404261651 (дата обращения: 16.05.2023).

*Марченко Дарья Сергеевна, студентка
Бураченко Алексей Иванович, доцент, кандидат культурологии
Кемеровский государственный институт культуры*

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВОЙ УСТАНОВКИ В ПРОЦЕССЕ РАЗРАБОТКИ ПОСТАНОВОЧНОГО ЗАМЫСЛА (НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ «ЧЕЛОВЕК РАССЕЯННЫЙ»)

TRANSFORMATION OF THE GENRE INSTALLATION IN THE PROCESS OF DEVELOPING A STAGE INTENTION (ON THE EXAMPLE OF THE PERFORMANCE «A DIFFERENT MAN»)

Аннотация: В данной статье предлагается понятие «жанровая установка», являющееся значимым для постановочного процесса в театре.

На примере одного спектакля рассматривается, как жанровая установка трансформируется, проявляя специфику творческого создания сценического продукта.

Ключевые слова: жанровая установка, режиссер, трансформация, замысел.

Abstract: This article proposes the concept of “genre setting”, which is significant for the staging process in the theater. On the example of one performance, it is considered how the genre setting is transformed, showing the specifics of the creative creation of a stage product.

Keywords: genre setting, director, transformation, concept.

Режиссер – это не только создатель оригинального продукта, который возникает в процессе вдохновения, но и своего рода технолог. Во время обучения профессии через постановочную практику режиссер обретает необходимый метод, позволяющий, с одной стороны, переплавлять исходный материал (литературную первооснову, звук, пространство, индивидуальности актеров) в единый художественный организм – спектакль; с другой стороны, в его багаже накапливаются приемы, выступающие в качестве сознательных ухищрений по организации сценического высказывания. Исходной точкой создания постановки является моделирование замысла.

Процесс создания замысла будущего спектакля включает в себя несколько этапов:

1. Изучение исходных данных: специфики литературного материала, возможностей постановочного коллектива, программирования адреса спектакля, финансовой составляющей.

2. Моделирование мировоззренческих и художественных параметров спектакля: конфликта, темы, идеи, сверхзадачи, образа, жанра.

3. Апробация постановочного замысла: распределение ролей, проведение застольных репетиций и др.

Другими словами, постановочный замысел проходит периоды мониторинга, креативной разработки и корректирующего контроля. Одной из магистральных категорий, позволяющих сформировать конструкцию будущего спектакля, является жанр. С одной стороны, данная категория достаточно изучена в теоретическом аспекте: многие режиссеры оставили россыпь размышлений о природе сценического жанра. С другой стороны, вопрос технологический – как оперировать данным концептом в реальной практике – остается вне активного изучения в современной многообразной театральной практике. Как показало исследование, проведенное

Р. Костыриным и А. Бураченко, нетипичная жанровая номинация встречается в каждом четвертом спектакле (27,4 %), а оперирование формулировками «твердых» жанров осуществляется у более половины постановщиков (54,1 %) [4, с. 91]. Можно предположить, что к традиционному обозначению жанру прибегают по инерции. Другими словами, разработка жанровой стратегии является одним из существенных моментов постановочной деятельности, одним из вариантов создания оригинального театрального продукта.

Цель исследования – рассмотрение трансформации жанровой установки в процессе создания спектакля.

Задачи исследования: 1) описать спектакль «Человек рассеянный»; 2) определить особенности трансформации жанровой установки в процессе реализации творческого замысла.

Мы проанализировали наиболее известные определения понятия «жанр», которые дают исследователи театрального искусства, и обнаружили следующие характеристики данной категории.

Жанр – это система принципов и способов художественной завершенности, то есть организации произведения в целостный образ мира (модель мира, «сокращенную Вселенную»), воплощающий эстетическую концепцию человека и мира (Н. Л. Лейдерман) [5, с. 4].

Жанр – это исследование, попытка предложить для обсуждения целостную теоретическую концепцию театрального искусства (Ю. М. Барбой) [1, с. 149].

Жанр – совокупность таких особенностей произведения, которые определяются эмоциональным отношением художника к объекту изображения (Б. Е. Захава) [2, с. 124].

Жанр – особенности литературных драматургических произведений, их сценических воплощений только в рамках, определяемых возможностями драматического театра – одного из видов сценического искусства (П. Г. Попов) [6, с. 7].

Жанр – это рассказ об увиденном и услышанном и одновременно попытка систематизировать, обобщить (хотя бы первоначально) основные положения о слове в сценическом искусстве (М. О. Кнебель) [3, с. 4].

Жанр – способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе (Г. А. Товстоногов) [7, с. 163].

На основе анализа имеющихся определений мы сформулировали собственное понимание данного феномена: жанр – это художественное отображение мира, презентующее угол зрения режиссера на действительность; матрица принципов и приемов, через которые воплощается и воздействует на зрителя спектакль как художественное высказывание.

Однако жанры, определенные в периоды формирования замысла и готового спектакля, могут отличаться, а иногда получившийся продукт не соответствует заявленным параметрам. Поэтому логичнее относительно указанного феномена использовать конструкт «жанровая установка» – это не художественный, а в большей степени технологический элемент, который концентрирует представление режиссера о потенциальных возможностях будущего спектакля отображать реальность и вступать во взаимодействие со зрителем. Этот конструкт позволяет проверить устойчивость и адекватность сформулированного на этапе замысла жанра и корректировать действие постановочной группы в момент создания художественной реальности. Другими словами, жанровая установка – это проба жанра, предварительная наметка будущего конструктивного параметра.

Приступим к описанию и анализу спектакля «Человек рассеянный». Совсем непросто жить в шумном мире рассеянному человеку: все вечно валится из рук или идет задом наперед. Любой (не только главный герой) может запутаться и потерять самого себя. Поэтому ему обязательно нужен верный друг, рядом с которым так хорошо помолчать или почитать любимые стихи.

Премьера спектакля в Театре кукол Кузбасса имени А. Гайдара состоялась 11 сентября 2022 года. Над данным спектаклем работали режиссер из Москвы Наталия Лебедева, которая также является и автором инсценировки, и художник из Санкт-Петербурга Ирина Чурилова. Идея спектакля актуальна во все времена. История о творческом человеке и поиске источника его вдохновения никогда не устареет. Каждому порой кажется, что для счастья чего-то не хватает, и мы не можем понять, чего именно, а вдруг неожиданная радость (или, например, новый приятель) ждет нас прямо за углом.

Сочиняя свою историю, главный герой, существующий вне порядка, вернее, не способный осуществлять элементарные бытовые действия, ищет вдохновение и собирается с мыслями. Сначала его сопровождают три музы, разыгрывая стихотворения «Маленькие феи» и «Три мудреца». Творческие муки и назойливая помощь муз клонят Человека рассеянного в сон, но и там его настигают феечки, напевая тексты стихотворений «Дремота и зевота» и «Лунный вечер». Проснувшись и отправившись на прогулку в город, главный герой и его спутницы общаются строчками из различных стихотворений:

- «Цветная осень, вечер года»,
- «Сад идет»,
- «Карусель»,
- «Три чудесных света»,

- «Светофор»,
- «Воробьи по проводам»,
- «Мороженое»,
- «Жучок».

Обретя настоящего друга в роли зеленого добродушного пса, найдя в нем источник вдохновения, наш горемыка заканчивает свой тернистый путь сочинителя очень трогательными строчками из стихотворения «Как хорошо проснуться утром дома...».

Композиция спектакля собрана по принципу «бег эпизодов»: в каждой сцене путешествие главного героя организует определенное стихотворение или его кусок, описывающий и / или иллюстрирующий ситуацию.

Жанр спектакля обозначен режиссером как Маршак-шоу, а жанровая установка, заявленная в инсценировке, представлена как лирическая клоунада по произведениям С. Я. Маршака. Выбор жанра можно объяснить тем, что в тексте инсценировки присутствует не только само стихотворение «Человек рассеянный», но и отрывки из других произведений Самуила Яковлевича.

Рассмотрим подробнее жанровую номинацию, заявленную режиссером при создании инсценировки. Прилагательное *лирическая* передает сокровенное отношение автора к персонажу, к особому тонкому высказыванию, которое проявляет потаенные авторские переживания, только здесь эти ощущения передаются персонажу, а он транслирует их зрителям. Значит, режиссер актуализирует сенсорный уровень спектакля (это выражено в ремарках инсценировки). Постановщик как бы представляет себя тем самым «рассеянным человеком» и передает в спектакле свои собственные переживания и чувства. *Клоунада* включает в себя как эксцентрику: важны моменты, заостряющие внимание на парадоксальном понимании себя (например, муки творчества в спектакле представлены так: все тело персонажа распадается на части), так и буффонаду – гротескное отображение действительности, мира, в котором герои обитают.

Спектакль в афише значится как Маршак-шоу. Режиссер, видимо, хочет особо подчеркнуть признаки шоу, которое можно понимать как некоторое развлекательное действие, порой создаваемое с помощью незамысловатых внешних эффектов. Как нам кажется, такой формулировкой постановщик обедняет содержание спектакля, потому как происходящее в нем не имеет бросового эффекта, подчинено несложно уловимой интеллектуальной игре, демонстрирует культуру театрального представления.

Неоднократный просмотр спектакля подтолкнул к предположению, что режиссер невольно создал интересный, пользующийся популярностью в концертной деятельности жанр. Казалось бы, нам демонстрируют феерию с песнями и танцами, которую не только на сцене, но и в жизни главного героя устраивают три феечки-музы, сыгранные Ольгой Яцук, Евгенией Устюговой и Назилей Синюковой. Однако вряд ли можно сказать, что это именно шоу, как утверждает программка спектакля. В спектакле присутствует множество элементов, которые позволяют сравнить представление с трибьютом.

Трибьют-концерт – представление, полностью состоящее из кавер-версий. Это всегда своеобразные «концерты памяти». Подобные выступления часто оказываются очень редкой (если не единственной) возможностью услышать любимые песни в новом, непривычном исполнении. Режиссер сознательно берет всем известные стихотворения С. Я. Маршак и перестраивает их на новый лад для современного зрителя, то есть в спектакле из кавер-версий литературных произведений создается концерт-высказывание о творческом процессе.

Композиция спектакля и жанр вкуче способны перенести взрослого зрителя в детство. Но и маленьким зрителям скучать не приходится. Через увлекательную историю смешного человечка они прослеживают важную и трепетную истину про поиск себя в сложном и непонятном для нас мире. Условные декорации представляют рабочее место – стол, где каждый волен изготавливать любую аппликацию (образ мира) из всего, что попало под руку.

Персонаж самого Рассеянного человека подобен ребенку с широко распахнутым взглядом и вечно удивленным выражением лица. Он, как и все мы в детстве, хочет сделать мир лучше, подарив ему свое творение искусства. Станислав Садыков, исполняющий роль Человека рассеянного, предстает перед зрителями в роли взрослого, но такого же чудаковатого человека, ищущего счастье. Он защищает, помогает и проходит все испытания рука об руку вместе со своим «подопечным».

Подводя итог, мы можем зафиксировать, что категория жанра подлелжит обязательной трансформации в процессе работы над спектаклем. Мы выявили, что в работе над «Человеком рассеянным» Наталия Лебедева скорректировала жанровое определение постановки, однако это определение не было окончательным.

У исследования жанровой установки большая перспектива. Изучая то, как «прорастает» жанр, как меняется жанровая установка, мы сможем проникнуть на творческую кухню постановщика и выявить технологию создания жанра на разных этапах «вызревания» сценического произведения.

Список литературы

1. Барбой Ю. М. К теории театра: учеб. пособие. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. – 238 с.
2. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие для институтов культуры, театральных, и культ.-просвет. училищ. – М.: Просвещение, 1973. – 233 с.
3. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. – М.: ВТО, 1970. – 160 с.
4. Костырин Р. В., Бураченко А. И. Жанровое определение спектакля: анализ нетипичных номинаций (на примере репертуара театров Западной Сибири) // Культура и искусство: поиски и открытия: II (XI) междунар. науч.-практ. конф.: сб. науч. ст.: в 2 т. – Кемерово: КемГИК, 2022. – Т. 2. – С. 89–95.
5. Лейдерман Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – Екатеринбург, 2006. – Вып. 9.
6. Попов П. Г. Жанровое решение спектакля. – М.: ВЦХТ, 2008. – 90 с.
7. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. – М.: Искусство, 1984. – Кн. 2. – 261 с.

*Даниленко Егор Константинович, студент
Шелтрекова Ярослава Владимировна, преподаватель кафедры
театрального искусства
Кемеровский государственный институт культуры*

ОБРАЗНОЕ ВИДЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ В СЦЕНИЧЕСКОМ ЭТЮДЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТ СТУДЕНТОВ КАФЕДРЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ)

IMAGINATIVE VISION OF REALITY IN A STAGE SKETCH (BASED ON THE MATERIAL OF THE DIRECTOR'S WORKS OF STUDENTS OF THE CHAIR OF THEATER ARTS KEMEROVO STATE INSTITUTE OF CULTURE)

Аннотация: В статье авторы поднимают вопрос использования образного мышления у студентов 1-го курса профиля «Режиссер театраль-

ной студии». В процессе исследования было раскрыто понятие «образное видение действительности» и выделены его свойства. Практической частью работы стала разработка алгоритма трансформации режиссерского замысла в образное понимание идеи.

Ключевые слова: образное видение действительности, уровни восприятия, этюд.

Abstract: In the article, the authors raise the issue of using imaginative thinking among 1st-year students of the profile “Director of a theater studio”. In the course of the research, the concept was revealed and the properties of the “figurative vision of reality” were highlighted. The practical part of the work was the development of an algorithm for transforming the director’s idea into a figurative understanding of the idea.

Keywords: imaginative vision of reality, levels of perception, sketch.

Актуальность выбранной темы в современном театральном искусстве состоит в том, что зачастую студенты-режиссеры не используют художественно-образное решение при воплощении замысла своей идеи, вследствие незнания или непонимания сути образа. В таком случае проще использовать прием иллюстративной передачи замысла. Необходимость образного мышления описал театальный педагог, режиссер А. Д. Дикий в статье «О режиссерском замысле». По его мнению, «режиссерский замысел – это видение, это образное понимание идеи, это концепция, изначально связанная с представлением о сценической форме, ее выражающей» [1, с. 198]. Заметим, что образ возникает не сам по себе. Он лишь эмоциональное, чувственное, интеллектуальное зерно, вырастающее из сверхзадачи этюда (спектакля). Так, А. В. Гребенкин пишет, что существует художественный образ спектакля в целом, вырастающий из идеи, ее содержания, из сквозного действия, из мира ее внутренних ритмов [2, с. 44–152].

Сформулируем определение понятия образного видения действительности. Во-первых, понятие «образ» понимается как мыслительная модель действительности, как ее восприятие и воплощение в материальной форме [3, с. 376–379]. Во-вторых, понятие «видение» (или «изобразительное видение») означает визуальный образ пьесы (фабулы этюда) [4, с. 261]. Также мы нашли другое определение в «Словаре русского языка»: «видение – то, что представляется воображению в грезах, во сне и т. п.» [5]. В-третьих, «действительность – то, что существует на самом деле, реальное существование чего-либо; реальность» [6]. Итак, *образное*

видение действительности – это образное понимание идеи, направленное на художественную передачу реальности на сцене за счет отбора выразительных средств, выраженных в режиссерских сигналах, знаках, символах, которые зритель воспринимает и декодирует (расшифровывает) в процессе просмотра спектакля, отрывка, этюда.

Театральный педагог Ю. А. Завадский писал, что К. С. Станиславский учил видеть целое, чувствовать его, угадывать в нем главный смысл и потом, разъяв это целое, разобравшись в нем, еще острее ощутить его, чтобы затем синтезировать, собрать в художественный типичный образ [7, с. 44]. Следовательно, чтобы зритель смог понять задуманный режиссером образ, он должен находить свое сценическое воплощение на четырех уровнях восприятия¹: *визуальном, звуковом, чувствуемом* и на уровне *мышления*. Обратим внимание, что в этот ряд мы добавили уровень мышления, так как при работе над образом нужно учитывать, что сначала зритель считывает эмоциональные, чувственные и интеллектуальные ощущения на первых трех уровнях восприятия, а потом соединяет полученную информацию в целостный образ через свое мышление.

На примере этюда «На чердаке» студента 1-го курса профиля «Режиссер театральной студии» разберем, как режиссер создает место действия средствами образного видения действительности. Во время исполнения этюда на «чердак» выходил подросток покурить сигарету. Боясь, что его увидят родители, он каждый раз тушил сигарету и пытался перебить запах елочной веткой. В конце истории героя зовет его отец, и он в спешке собирает вещи и спускается с «чердака». На визуальном уровне образ чердака в этюде режиссер складывал через создание треугольной формы с помощью следующих атрибутов: двух деревянных досок, напоминающих каркас крыши, развешанных для сушки веников, шифера, хранящегося на чердаке, а также путем выстраивания сценического света как солнечных лучей, проникающих из щелей крыши. На звуковом уровне для создания атмосферы² чердака режиссер добавляет воркование голубей, жужжание пчел, стрекотание ласточек, иногда выющих гнезда, скрип половицы. Отметим, что мало выстроить визуальный и звуковой ряд места действия, задача режиссера – «оживить» пространство. Для этого на чувствуемом

¹ Уровни восприятия описаны в книге М. И. Еникеева «Общая и социальная психология» [8, с. 61].

² Сценическая атмосфера – это «воздух спектакля»; эмоциональная окраска, окружающая героя, отражающая событие, в котором живет персонаж, или конфликтующая с ним [9, с. 112].

уровне режиссер через сценическое отношение и внимание актера к предлагаемым обстоятельствам и событиям переносит зрителя в действительность, обусловленную замыслом. Так, в этюде «На чердаке» актер ступает по сценическому полу, как по старой, ветхой половице, которая скрипит под ногами. Зритель также начинает невольно участвовать в действии, боясь издать лишний шум. Чердак становится «живым» и настоящим, создается ощущение тесноты и летней духоты. То есть зритель расшифровывает благодаря эмоциональному, чувственному и интеллектуальному восприятию все символы, знаки и образы, придуманные режиссером, – так рождается образ старого чердака.

Исходя из данного примера, можно сделать вывод: благодаря образному видению режиссер может не возводить декорации полностью, а только малым количеством деталей подчеркнуть место, в котором находится актер.

Режиссер также может образно решить жизненную ситуацию на сцене. Чтобы это понять, разберем следующий этюд: сцену «Прощание» из спектакля «Цветы запоздалые» по одноименному произведению А. П. Чехова (реж. Я. В. Шелтрекова). В этюде на сцену выходит актриса, играющая мать Приклонских, а также ее верная слуга, они прислушиваются к стенам имения, которое навевает им воспоминания. «Какая-то гостья» приносит княгине черный цветок, после чего выбегает Маруся, дочь Приклонской. Увидев этот цветок, она предчувствует что-то плохое. Главная героиня поет колыбель для своей матери. «Рассказчицы» спектакля расставляют стулья вдоль стен сцены, укрывают их тканью, мать Приклонская уходит в световой портал, перекрывающий ее. Егорушка, брат Маши, останавливает плач сестры, и она убегает. О смерти матери Приклонских мы узнаем только после сцены «похорон», хотя зритель уже догадывается о случившемся событии благодаря образному ряду, сложившемуся на сцене.

На звуковом уровне зритель слышит постоянный звон треугольника, вой собаки, нервное исполнение колыбельной, похожее на плач, грохот стульев – все вместе создает ощущение разрухи и скорби.

На визуальном уровне мы видим переполох: герои покрывают все белой тканью, похожей на пыль, на сцене появляется атмосфера запустения, и зрителю становится неуютно, печально и страшно. А кроме того, режиссер использует символ – черный цветок, что также может отсылать зрителя к произошедшему.

На чувственном уровне сценическое действие главных героев транслирует их переживания: страх перед смертью, неизвестностью будущего – это же понимает и чувствует зритель. Таким образом, смерть княгини решена не иллюстративно, а через образную передачу ощущений от похорон. На уровне мышления зритель понимает, что произошло трагическое событие.

Важно также понимать, что уровни восприятия не могут существовать отдельно друг от друга – только их сумма создает гармонию в понимании человеком образа. Невозможно создать образ жаркой пустыни, если на сцене мы будем видеть, например, не свойственные тем местам деревья или на звуковом уровне услышим звуки моря, или актеры будут ощущать жуткий холод. При этом работу с уровнями восприятия можно использовать как режиссерский прием, тогда самое главное, чтобы получившийся образ соответствовал сверхзадаче, поставленной режиссером.

Итак, исходя из вышеприведенных определений и примеров, выделим следующие функции образного видения действительности, реализованного в театральном этюде (или спектакле):

- 1) передавать образное понимание идеи, тем самым раскрывая содержание происходящего на сцене;
- 2) отражать жизненную действительность через иносказательную, метафорическую форму;
- 3) воздействовать на эмоциональную отзывчивость зрителя, добиваясь его полного погружения в происходящее на сцене;
- 4) отображать целое из множества знаков и символов, которые зритель декодирует на визуальном, звуковом, чувствуемом уровнях восприятия;
- 5) использовать выразительные средства не только театрального, но и всех других видов искусств (живописи, музыки, графики, архитектуры и т. д.).

Отметим, что зритель должен обладать достаточно развитым воображением и мышлением, чтобы соединить отдельные действия в определенную субъективную логику спектакля, а также знать и уметь читать язык вспомогательных искусств, входящих в ткань спектакля, коды культуры данного времени и народа [2, с. 44–152].

Решая вопрос иллюстративности и отсутствия образного решения в этюдах студентов 1-го курса профиля «Режиссер театральной студии», мы подобрали алгоритм трансформации режиссерского замысла в образное понимание идеи этюда или сцены из спектакля (см. рис.).

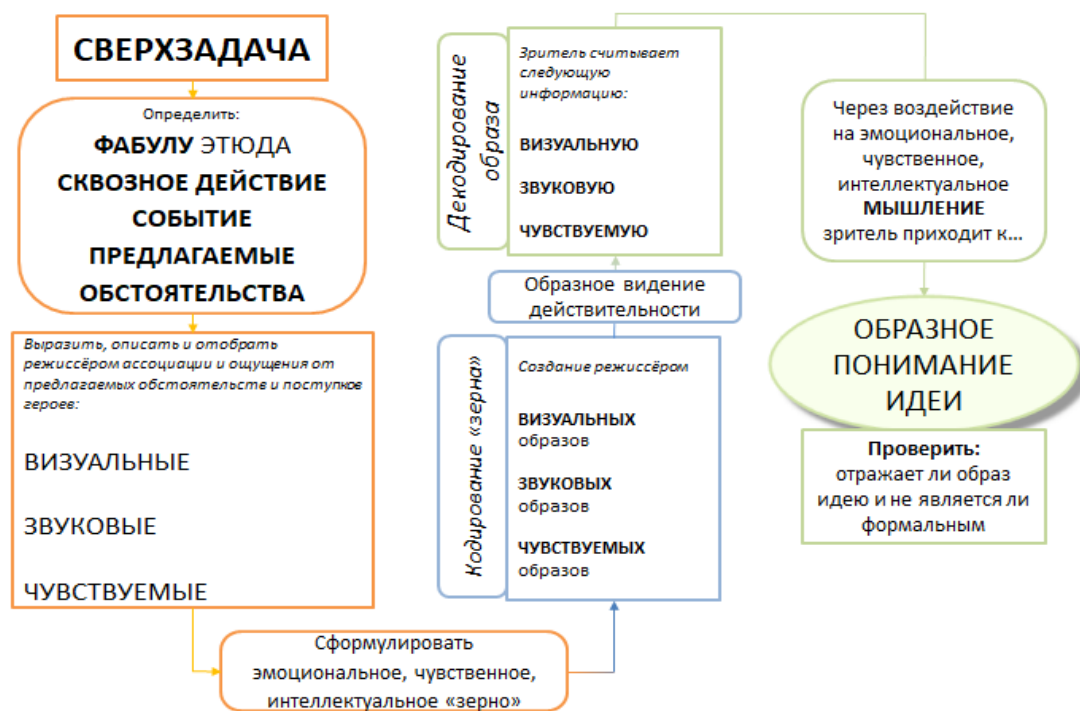


Рисунок. Алгоритм трансформации режиссерского замысла в сценические образы этюда / спектакля

Алгоритм был выстроен на основании приведенных примеров, он включает в себя отобранные выше свойства образного видения действительности. Итак, начиная создавать образ, режиссер должен в первую очередь определиться со сверхзадачей, фабулой, сквозным действием и предлагаемыми обстоятельствами этюда. Далее режиссер отбирает и описывает визуальные, звуковые, чувствуемые ассоциации от предлагаемых обстоятельств и поступков героев, так он формулирует эмоциональное, чувственное и интеллектуальное зерно. Преобразовывая (кодируя) «зерно», режиссер создает визуальные, звуковые, чувствуемые образы – это и есть образное видение действительности на сцене. После этого зритель декодирует образ на всех уровнях восприятия и, пропуская все через мышление, приходит к образному пониманию идеи. Последним шагом режиссера становится проверка образа: отражает ли он идею и не является ли формальным, созданным для того, чтобы просто существовать отдельно от сверхзадачи и сути этюда.

Назовем ошибки, выявленные в ходе практического использования алгоритма. Во-первых, алгоритм только направляет режиссера, но не исключает процесса работы над этюдом, не подменяет сочинения сценических образов. Во-вторых, алгоритм не определяет предлагаемые обстоятельства и события. Для успешной работы с опорой на алгоритм сначала необходимо продумать сверхзадачу, фабулу этюда, линию взаимодейст-

вия персонажей, предлагаемые обстоятельства, окружающие актеров. Исходя из этого, следует определить место действия или событие, происходящее на сцене. Впоследствии в самом этюде что-то может поменяться, но если все вышеперечисленное определено верно, то образ будет служить эмоциональным зерном этюда.

Подводя итог, можно сказать, что образ на сцене – это явление, творчески воссозданное режиссером этюда (спектакля). Это результат, который он получает вследствие глубокого творческого осмысления какого-либо процесса. Свойства сценического образа многогранны. Он не только отражает, но и обогащает действительность. Отметим, что, используя подобранный алгоритм, студент-режиссер переводит идею, место действия, сценическое действие на язык образов. Тем самым художественно-образное решение при воплощении замысла направлено на понимание зрителем цельного образа, на его эмоциональную отзывчивость и полное погружение в происходящее на сцене.

Список литературы

1. Дикий А. Д. Избранное / сост. Н. Г. Литвиненко, предисл. З. В. Владимировой. – М.: ВТО, 1976. – 442 с.
2. Гребенкин А. Язык театра [Электронный ресурс]. – URL: <http://theater111.ru/science14.php?print=pdf> (дата обращения 27.04.2023).
3. Власов В. Г. Образ // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб.: Азбука-Классика. – 2007. – Т. VI. – С. 376–379.
4. Тышлер А. Г. Три встречи с Мейерхольдом // Художники театра о своем творчестве: сб. ст. / сост.: Б. Г. Кноблок, Ф. Я. Сыркина и др. – М.: Сов. художник, 1973. – С. 260–261.
5. Видение // Словарь русского языка: в 4 т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. – 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. – Т. 1: А–Й. – С. 378.
6. Действительность // Словарь русского языка: в 4 т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. – 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. – Т. 1: А–Й. – С. 378.
7. Завадский Ю. А. Об искусстве театра / предисл. П. А. Маркова. – М.: ВТО, 1965. – 347 с.
8. Еникеев М. И. Общая и социальная психология: учебник для вузов. – М.: Норма: инфра-м, 1999. – 611 с.
9. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова: учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальности «Режиссура театра». – СПб.: С.-Петерб. акад. театр. искусства, 2003. – 156 с.

Раздел 5. ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ФОТОГРАФИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

*Виноградова Вера Андреевна, студент
Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, доцент,
профессор кафедры фотовидеотворчества
Кемеровский государственный институт культуры*

АРХАИЧНЫЕ ФОРМЫ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ КАК ТЕНДЕНЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ ПИКТОРИАЛИЗМА)

ARCHAIC FORMS OF PHOTOGRAPHIC PRACTICE AS A TREND OF MODERN ART (PICTORIALISM AS AN EXAMPLE)

Аннотация: Актуальность архаичных технологий фотографического пикториализма объясняется потребностью современной культуры и общества сохранять традиции ручного труда в современном искусстве, продуцируя художественные произведения, в которых присутствует дух автора, его аура. Новые технологические достижения обогатили и расширили художественно-творческие возможности фотографического пикториализма, сделав его более доступным и демократичным явлением искусства.

Ключевые слова: фотографический пикториализм, архаичные практики, цифровые фототехнологии, современное искусство, социокультурные факторы.

Abstract: The relevance of archaic technologies of photographic pictorialism is explained by the need of modern culture and society to preserve the traditions of manual labor in modern art, producing works of art in which the spirit of the Author, his aura is present. New technological advances have enriched and expanded the artistic and creative possibilities of photographic pictorialism, making it a more accessible and democratic phenomenon of art.

Keywords: photographic pictorialism, archaic practices, digital phototechnologies, contemporary art, socio-cultural factors.

История фотографии включает в себя множество разнообразных практик, представляющих те или иные эстетические направления и течения. Некоторые из них безвозвратно утратили актуальность, а другие продолжают свое функционирование до сих пор, используя для этого

новые формы художественного мышления и технологические достижения. К числу последних относится, несомненно, такое направление, как фотографический пикториализм.

К теме пикториальной фотографии обращались многие авторы, которые изучали ее с различных сторон. Например, С. А. Андреев рассматривает развитие пикториальной фотографии через обращение к истории пейзажного жанра [1], А. Л. Юргенева исследует пикториализм через призму уникальности фотографического образа [2], А. А. Ермолова анализирует возрождение пикториализма в частном фотоискусстве [3] и т. д.

Тем не менее вопросы современного функционирования пикториальной фотографии, на наш взгляд, изучены еще недостаточно. Цель нашего исследования заключалась в том, чтобы обозначить функционирование архаичных форм пикториальной фотографии в современном фотоискусстве и выявить новые формы ее существования на основе определенных социокультурных потребностей. Для этого мы использовали историко-генетический и компаративный методы научного анализа.

Пикториальная фотография возникла на рубеже XIX–XX веков. Понятие «пикториальный» означает (в переводе с английского pictorial) «живописный». Стоит отметить, что этот термин описывает не новый метод фотографирования, а изобразительный стиль фотографического изображения, который имитирует в большей степени графику, чем живопись. Причем визуальной моделью пикториального искусства становится импрессионизм, оперирующий размытыми изображениями [4, с. 147].

Пикториализм резко противопоставил себя прикладной фотографии, взяв ориентир на создание художественного образа. Художники-пикториалисты стремились уйти от утилитарного пути развития фотографии, не фиксировать реальность такой, какая она есть, а отразить свое уникальное впечатление о ней. Главным в фотоискусстве для пикториалистов становится отношение фотографа к снимаемому объекту, которое они выражали через форму. Необычные и сложные техники съемки, обработки негативов и печати фотографий пикториалистов были направлены против коммерческих, документальных и любительских практик. Цель пикториалистов-фотографов состояла в том, чтобы поднять фотографию до уровня серьезного искусства. Мягкость линий и приглушенность контрастов они достигали на двух творческих этапах – съемочном и лабораторном.

На съемочном этапе широкое распространение получило фотографирование с использованием объектива типа «монокль». Он

представлял собой линзу без коррекции сферической и хроматической аберраций. Такой объектив придавал фотографическому изображению воздушность перспективы и таинственность изображения. Также в процессе съемки пикториалисты могли пренебрегать техническими правилами фотографии. В частности, можно было трясти или передвигать камеру, что позволяло добиться эффекта мнимой динамичности.

На лабораторном этапе создание импрессионистской стилистики продолжалось при помощи использования ручных технологий обработки фотографического изображения. Наиболее известными среди них являлись: бромомасляный процесс, цианотипия и гуммиарабик.

Бромомасляный процесс (Bromoil) заключался в дополнительной обработке позитива, отпечатанного на бромосеребряной фотобумаге. Суть процесса состояла в отбеливании изображения и одновременном дублировании фотоматериала биохроматами с последующим нанесением на задублированные участки масляной краски желаемого цвета.

Цианотипия – бессеребряный фотографический процесс, в результате которого получается изображение синего цвета («берлинская лазурь»). Достигается путем нанесения на неметаллическую поверхность раствора хлорида железа и красной кровяной соли и дальнейшего экспонирования. Засвеченные участки становятся синими, а незасвеченные – светлыми.

В процессе гуммиарабиковой печати лист бумаги с помощью кисти покрывался смесью пигмента, гуммиарабика и двухромовокислого калия. Цветность пигмента могла быть любой, но чаще всего применялся тон сепии. После просушки светочувствительного слоя на него печатался негатив контактным способом определенного формата.

Все эти технологии были достаточно сложными, трудоемкими, во многом уникальными, что затрудняло вторичные повторения одного и того же фотографического произведения. По всем критериям такая работа, несомненно, соответствовала традиционным принципам художественности. При таком подходе фотографический пикториализм вполне успешно встраивался в художественное пространство изящных искусств.

Переходя к анализу современной ситуации, следует отметить, что, несмотря на все технологические сложности, пикториализм в фотографии никогда не прекращал своего существования и продолжает функционировать сегодня, но, конечно, в существенно меньшем масштабе. Сегодня мы можем наблюдать творческие усилия отдельных энтузиастов этого направления, одни из которых продолжают использовать архаичные технологии, а другие вполне успешно осваивают возможности новых цифровых технологий.

В среде сторонников современного пикториализма особой популярностью пользуется способ получения живописного и очень долговечного фотоизображения под названием «амбротипия». Одним из наиболее ярких его представителей является отечественный фотохудожник Артемий Перевозник. Вот как он описывает свои творческие манипуляции, присущие этой технологии: «Промытую в соде стеклянную пластинку я поливаю медицинским коллодием, затем погружаю в светонепроницаемый контейнер с раствором нитрата серебра. При красном свете достаю пластинку и вставляю в кассету. Иду к камере, навожу ее на резкость по матовому стеклу <...> экспонирую 6–10 секунд. Перед съемкой модель должна выдохнуть, упереться головой в упор и не шевелиться <...> Достаю стекло и поливаю проявителем <...> сушу и покрываю бесцветным лаком <...> Подкладываю под стекло черную бумагу – и можете хранить его хоть сто лет» [5].

Еще одной архаичной техникой, позволяющей формировать эффект пикториального фотоизображения, являлась в свое время пинхол-фотография (фотография без объектива). В настоящее время она также востребована отдельными любителями необычных фотографических форм. Пинхольное фотографическое изображение отличается от обычного почти абсолютной глубиной резко изображаемого пространства, и при этом оно выглядит малоcontrastным и не всегда достаточно четким. Общее эстетическое впечатление от пинхольного фотоизображения во многом зависит от величины маленького отверстия на светонепроницаемой плоскости, от «чистоты» его краев. В пинхольной технике сегодня сплелись воедино автоматизированные (цифровые, аналоговые) и ручные процессы получения фотографического изображения живописно-графического стиля. Иван Самоваров, живущий ныне в Санкт-Петербурге, считает: «Все, что вы получите, и все, что вас удивит, будет объективным результатом только ваших усилий. Есть мнение, что живописец пишет собой. То же можно сказать и о фотографировании самодельным пинхолом» [6].

В определенной степени архаичной фототехнологией в настоящее время можно считать и пленочную (негативно-позитивную) фотографию. Еще каких-то три десятилетия назад фотохудожники для придания живописной стилистики изображению применяли многократное контрастирование негатива, дозированную засветку проявляющегося позитива и т. д. Эти необычные способы получения фотографий назывались изогелией, соляризацией. В эпоху фотошопа возможности графическостилистической обработки цифрового фотоизображения стали практи-

чески безграничны. Вышеназванные эффекты на фотографии можно получить буквально одним нажатием кнопки на клавиатуре компьютера, что, собственно, и делает большинство сторонников данного подхода (сегодня это называется «постеризация»). Однако среди энтузиастов фотографической графики есть и те, кто делает это вручную, как, например, Е. Голицына. «Катя работает в собственной, уникальной технике, объединившей фотографию и рисунок. Это редкое в наше время сочетание возникло, может быть, из-за недоверия художницы к разного рода фотографическим профессиональным способам и возможностям компьютерной обработки снимков. <...> Она перепробовала множество средств, пока не пришла к своей технике – к кисточке, йоду и карандашу» [7].

Естественно, что большинство сторонников современного пикториализма ориентируются не на архаичные техники, а на возможности, которые предоставляет сегодня научно-технический прогресс (более всего – цифровые технологии). Например, вместо моноклей в фотографической практике сегодня успешно используются современные объективы «тилт-шифт». Они сконструированы так, что, благодаря искривлению оптической оси, формируется резкий оптический рисунок лишь для определенной зоны плоскости кадра. Новая оптическая система дает возможность фотографам избирательно выделять резкость на любых частях объекта (в отличие от монокля, в котором она присутствует только в центре кадра).

Целый комплекс новых возможностей для художественно-творческой интерпретации действительности в пикториальном стиле потенциально присущ фотосъемке мобильным телефоном (мобилография). Вся эстетическая система в ней представляет собой некий «перевертыш» эстетических принципов, укоренившихся в профессиональной фотографии. То, что в ней считалось техническими недостатками, превратилось в художественное достоинство. Например, нерезкие или смазанные изображения, а также неточная или искаженная цветопередача. К этому следует добавить не всегда пластичную структуру изображения и различные «недосветы-пересветы» отдельных частей снимка. Все эти «украшения» являют собой некий визуальный атрибут пикториально-импрессионистской художественности произведений мобильной фотографии.

Свою лепту в современное развитие пикториальной фотографии вносит и цифровая принтерная фотопечать. В настоящее время она все больше обретает популярность благодаря своей технологической простоте. Для создания живописного эффекта в этом случае используется акварельная бумага различной текстуры и плотности. Авторы экспери-

ментируют не только с подбором бумаги, но и с варьированием тональности, цветности, контрастности исходного цифрового изображения.

Пикториальная фотография сегодня существует не только в пространстве традиционных принципов художественного творчества, но и в сфере современного актуального искусства, для которого характерна проектность и серийный подход. Сама по себе отдельная фотография в актуальном искусстве не представляет художественной ценности, важна их совокупность, рождающая определенные смысловые связи. Ярким примером такого подхода является творческий проект испанского фотографа Пепа Вентоза под названием «Деревья», который стилизован под живопись. Замысел проекта заключался в том, что автор снимал одно и то же дерево с разных сторон, а затем наложил данные изображения друг на друга в графическом редакторе. В этом же контексте следует воспринимать и творческий проект Федора Телкова «Право веры». В нем художник акцентирует внимание на быте старообрядческих общин и их традициях. В соответствии с темой проекта автор выбирает стиль исполнения. Для фотографий свойственна мягкость контуров, некоторая картинность, по этим характеристикам можно определить проект как пикториальный [8].

Подводя итог проведенному выше исследованию, мы можем констатировать следующее:

1. Фотографический пикториализм, появившийся на рубеже XIX–XX веков, не исчез бесследно из пространства фотографической культуры, а продолжает функционировать как самобытное и уникальное явление современности.

2. В настоящее время продолжают развиваться фотографические практики, основанные на использовании как архаичных, так и цифровых технологий.

3. Актуальность архаичных технологий фотографического пикториализма объясняется потребностью современной культуры и общества сохранять традиции ручного труда в современном искусстве, производя художественные произведения, в которых наличествует дух автора, его аура.

4. Цифровизация и новые технологические достижения, пришедшие в сферу фотографического пикториализма, обогатили и расширили его художественно-творческие возможности, сделав более доступным и демократичным явлением.

5. Современная пикториальная фотография продолжает развиваться не только в русле традиционных эстетических принципов искусства, но и в контексте творческих практик актуального искусства, где она выступает в качестве художественного материала.

Список литературы

1. Андреев С. А. Развитие пейзажной фотографии во второй половине XIX века. Пикториализм сегодня // Гуманитарный трактат. – 2021. – № 99. – С. 41–44.
2. Юргенева А. Л. Проблема уникальности в художественной фотографии: от пикториализма до NFT-искусства // Наука телевидения. – 2022. – Т. 18. – № 2. – С. 13–38.
3. Ермолова А. А. Возрождение пикториализма в частном фотоискусстве [Электронный ресурс] // Вестник МГУКИ. – 2018. – № 1 (81). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozrozhdenie-piktorializma-v-sovremenno-fotoiskusstve>.
4. Левашов В. Лекции по истории фотографии. – М.: ООО «Тримедиа Контент», 2012. – 484 с.
5. Бессмертное стекло [Электронный ресурс] // Отражение. – URL: <https://ergofoto.ru/articles/history/bessmertnoe-steklo-809>.
6. Необычная выставка фотографий «Пинхол. XXI» работает в галерее Л. Д. Щемелева [Электронный ресурс]. – URL: <https://zviazda.by/ru/news/20210802/1627907861-neobychnaya-fotograficheskaya-vystavka-pinhola-hhi-rabotaet-v-galeree-l-d>.
7. Голицына Е. Фотографика [Электронный ресурс] // Наше Наследие. История. Культура. Искусство. – URL: <http://www.nasledie-rus.ru/projects/pr05.php>.
8. Телков Ф. Право веры [Электронный ресурс] // Московский музей современного искусства: сайт. – URL: https://mmoma.ru/exhibitions/ermolaevsky17/fedor_telkov_pravo_very.

*Нечаева Юлия Алексеевна, студент
Павлов Андрей Юрьевич, доцент кафедры режиссуры и хореографии
Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского*

ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ИНТЕРАКТИВНОГО КИНО

TRENDS AND PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF INTERACTIVE CINEMA

Аннотация: В работе рассматриваются тенденции развития интерактивного кино на протяжении его истории, а также возможные перспективы развития интерактивного кино в будущем на примерах фильмов, сериалов и игр, относящихся к данному жанру.

Abstract. The work examines the trends in the development of interactive cinema throughout its history, as well as possible prospects for the development of interactive cinema in the future using examples of films, series and games related to this genre.

Ключевые слова: интерактивное кино, сериал, компьютерные игры, тенденции развития жанра.

Keywords: interactive cinema, series, computer games, genre development trends.

Коммуникативные технологии играют все более важную роль в культуре современного мира. В последние годы наблюдается увеличение интереса к интерактивным формам медиа. Тенденция не обходит стороной и кинематограф – с каждым годом возрастает интерес к интерактивному кино: международные кинофестивали (Sundance, IDFA) в программах New Frontier, DocLab стали внедрять различные коммуникативные формы проектов еще десять лет назад, а на Венецианском кинофестивале в 2017 году был открыт целый остров, который был посвящен интерактивным проектам в VR, AR, а при поддержке Каннского фестиваля в том же году была создана программа Cannes XR [1, с. 6]. На востребованность жанра указывают продажи и рейтинги представителей интерактивного кино, в категорию которого входят и игры: Heavy Rain неоднократно входила в списки лучших игр своего поколения и игр всех времен [2], а Sony Computer Entertainment, издатель игры, заработал на игре свыше 100 миллионов евро [3]. Другим примером актуальности может служить серия «Бандерснэтч» сериала «Черное зеркало», которая получила положительные отзывы от критиков (средний рейтинг – 71 %) [4].

Прежде чем приступить к рассмотрению тенденций интерактивного кино, необходимо дать определение данному термину. Интерактивное кино – это взаимодействие и диалог со зрителем, «...кино с участием живых актеров, использованием мощной трехмерной компьютерной графики» [5, с. 63], здесь воплощается возможность для зрителя принять непосредственное участие в развивающейся в кинопроизведении истории, отчего возрастает уровень сопереживания персонажам картины и вовлечение в сюжет.

Авторы книги «Белое зеркало: учебник по интерактивному сторителлингу в кино, VR и иммерсивном театре» выделяют несколько исторически сложившихся видов построений и взаимодействий интерактивного кино со зрителем: 1) возможность выбора точки зрения (ракурс камеры) для изучения деталей, раскрывающих сюжет; 2) принятые зрителем решения не влияют на сюжет или влияют незначительно; 3) принятые зри-

телем решения существенно влияют на развитие сюжета, драматургия фильма имеет различные концовки.

Тенденции развития жанра интерактивного кино можно наблюдать на протяжении достаточно долгих лет. Первым фильмом, который претендовал на интерактивность, был «Мистер Сардоникус / Мистер Насмешник / Mr. Sardonicus» (1961, USA, Columbia Pictures) Уильяма Касла. Режиссер для своей картины создал следующий маркетинговый ход: в фильме есть два финала, и зрители на премьере могли выбрать наказание или прощение для главного героя путем голосования – необходимо было поднять светящуюся в темноте выданную ранее карточку с пальцем вверх или вниз. Трюк Касла заключался в том, что он намеренно создал такую историю, в которой зритель всегда будет выбирать наказание для главного героя, поэтому существование альтернативной концовки фильма стоит под вопросом (хоть Касл и утверждал, что был вынужден снять другой вариант окончания фильма под напором Columbia Pictures), а подсчет голосов был заранее снят на пленку. В связи с этим точку отсчета зарождения истории интерактивного кино чаще связывают с другой картиной – «Киноавтомат / Человек и его дом / Kinoautomat / Clovek a jeho dum» (1967, Чехословакия) Яна Рогача, Владимира Свитачека и Radúz Cínčera. Фильм отличался тем, что главный герой сталкивался с этическими противоречиями. Интерактивность в фильме напоминает ранее предложенную Уильямом Каслом схему: показ фильма прерывали, давая зрителям возможность голосовать за то или иное решение путем нажатия на красные или зеленые кнопки. После подсчета голосов экран обрамляла рамка того цвета, который соответствовал большинству голосов и выбранному решению. Но финал картины был заранее известен зрителям (фильм открывался финальной сценой), а само кинопроизведение являлось сатирой на демократию и идею детерминизма.

Вскоре после этого, в 1969 году, компания Philips создает видеосистему LaserDisc под руководством Дэвида Пола Грегга. Появление этой технологии позволило сократить объем работ, связанных с громоздкими катушками пленок. Теперь на монтаже можно было почти мгновенно перемещаться в любой временной промежуток фильма. Группа по архитектуре машин Массачусетского технологического института также продемонстрировала это в 1978 году с помощью The Aspen Movie Map. В такой гипермедийной системе интерактор, то есть зритель, мог исследовать город Аспен (штат Колорадо) через интерфейс с сенсорным экраном и лазерным диском. Исследовательская группа Interactive Cinema из MIT Media LAB под руководством Глорианны Дэвенпорт продолжила иссле-

довательскую работу, экспериментируя с полилинейным повествованием и реконфигурируемым видео. Помимо выпусков фильмов LaserDisc также выпускал игры. Компания Vidtex в серии MysteryDisc выпускает два диска: *Murder, Anyone?* в 1982 году и *Many Roads To Murder* в 1983 году. Данные виды относятся к так называемым full movie video, для которых используется съемка реальных актеров, которая впоследствии обрабатывается.

Представленные проекты позволяют зрителю выступить в роли детектива, расследующего дело об убийстве – именно интерактивные функции лазерного диска позволяли игроку-зрителю взглянуть на улики и раскрыть преступление. На каждом диске было шестнадцать разных сюжетных линий. Эти выпуски лазерных дисков предназначались для домашнего использования; тем не менее LaserDisc также создает технологию, которая в дальнейшем будет реализована в интерактивных фильмах в кинотеатрах – например, короткометражный фильм «Я твой мужчина» / *I'm your man (USA)* Боба Беджана, вышедший в 1992 году. Фильм проецировался с лазерного диска в специально оборудованном кинотеатре с установленными на сидениях джойстиками с тремя вариантами выбора. Во время просмотра фильма у зрителя есть шесть возможных вариантов выбора, вследствие чего история может измениться в зависимости от того, какой выбор сделает большая часть аудитории. Беджан использовал эту же технологию и в фильме «Ради своей жизни» (1995), где главный герой участвует в велогонке, чтобы избежать вторжения инопланетян. Зрители должны делать выбор от имени персонажа каждые десять секунд. Несмотря на то, что фильмы этого режиссера задумывались исключительно как демонстрация новых технологий, проекционная система и джойстики оказались слишком дорогими, чтобы завоевать широкую популярность.

Со временем стали появляться новые технологии, которые смогли заполнить пробелы предыдущих систем; одной из них стал Интернет. Первым фильмом в Интернете стал «Воск, или Открытие телевидения среди пчел» / *Wax, or the Discovery of Television Among the Bees* (сокращенный вариант названия фильма WAX) американского режиссера и художника Дэвида Блера в 1991 году. Фильм стал культовым: премьерные демонстрации проходили в городах Америки, Японии, Австралии. WAX был представлен во многих музеях мира как один из первых примеров цифрового кино: проект был создан с помощью процессора Montage Picture Processor. В 1994 году фильм появился на веб-сайте Waxweb, где

был разделен на 80 000 частей, которые можно было свободно собирать любому зрителю. Посетители Waxweb могли просматривать эпизоды в том порядке, в котором они создавали сюжет.

Еще одной новой технологией стал цифровой универсальный диск (DVD), выпущенный в 1996 году. Как и Laser Disc, он предлагал возможность создавать интерактивные фильмы, в которых зритель мог выбирать следующие сцены. В фильме Дэвида Уилера «Нежная любящая забота» / *Tender Loving Care* (Aftermath Media, USA) 1998 года выпуска разыгрывается эпизод истории, после которого зрителю задают ряд вопросов о том, что он увидел, а чего нет. Зритель также может осмотреть дом главного героя и узнать дополнительные подробности, связанные с историей героев. В фильме Мортена Шодта *Switching* 2003 года зритель может переключаться, «прыгать» вперед и назад во времени и в различных местах истории картины. Фильм отличает отсутствие интерфейса – на экране нет кнопок для нажатия времени, зритель может лишь перемещаться по прозрачной пленке, изображающей ход истории, в связи с чем линейное управление и последовательная логика в фильме исчезают, давая простор интуитивному восприятию истории. Предполагаемый сюжетный мир цикличен, фильм всегда длится в своей замкнутой вселенной. Картина *Late Fragment* 2007 года режиссеров Дэрила Корана, Аниты Дорон и Метео Геза представляет собой полнометражный фильм, в котором зритель может взаимодействовать с интерфейсом для изменения сцены или для того, чтобы проследить за персонажами и увидеть события с разных точек зрения.

Большинство интерактивных фильмов, выпущенных на основе LaserDisc, DVD, в основном посвящены изучению возможностей интерактивного кино, но ни один из этих проектов не был прорывным; подобные технологии не сумели заинтересовать более широкую аудиторию за счет отсутствия детальной проработки сюжетов, а также из-за отсутствия тесной связи между историей картин и интерактивными технологиями.

Интерактивный фильм стал выходить за рамки кинотеатров и дисков: 31 декабря 1999 года в прямом эфире запускается телевизионный проект «День-Д» / *D-dag* (Дания, Nimbus Film ApS), который снимали четыре режиссера. Сюжетная линия была одна – ограбление банка в новогоднюю ночь, но каждый из режиссеров отвечал за развитие истории своего героя (а также за свою съемочную группу, которой управляли с помощью раций). Инструментом интерактивного взаимодействия для зрителей стал телевизионный пульт: фильм одновременно показывали по четырем разным каналам, между которыми зритель мог переключаться.

Другой подход в интерактивном взаимодействии демонстрирует Тейо Пеллинен в своем сериале *Akvaario* (2000, Финляндия): зрители могли воздействовать на программу с помощью телефонов – голосовать за импульсы, которые влияли на поведение персонажей. Сериал содержал в себе около 5 тысяч сцен, которые демонстрировались или не демонстрировались – в зависимости от выбора зрителей. Такой объем работы над продуктом трудно воплотим в телевизионной среде, в связи с чем интерактивное кино теперь выпускается на сервисах потокового видео.

В 2018 году был выпущен эпизод сериала «Черное зеркало: Бандерснэтч» / *Black Mirror: Bandersnatch* (United Kingdom, USA, Netflix), который был написан Чарли Брукером и адаптирован под механику, используемую в играх наподобие визуальных новелл или в гипертекстовой фантастике в телевизионном шоу. В серии зритель может выбрать один из нескольких вариантов, ведущих историю в разных направлениях. Фильм «...выходит на метауровень, ломая четвертую стену между зрителем и героем, и последний <...> начинает подозревать, что им управляют» [1, с. 108].

После «Бандерснэтч» Netflix предлагает интерактивные эпизоды и для других сериалов. Кроме того, другие сайты потокового видео, как HBO или YouTube, с тех пор не раз представляли широкой аудитории интерактивные телешоу, например, выпущенный в середине 2022 года интерактивный фильм *State of Survival*, где зритель в определенный момент с помощью гиперссылок должен принимать решения, от которых зависят последующие сюжетные ролики.

Вслед за интерактивными формами кино и телевидения возникли компьютерные игры, которым в большей степени удастся сочетать интерактивность и повествование. Н. И. Дворко отмечает: «Более тесное взаимодействие разработчиков игр и создателей кинофильмов только способствует улучшению качества игр и повышает зрелищность спецэффектов. Если раньше многие игры делались на основе фильмов, то сейчас пошел обратный процесс – некоторые фильмы стали создаваться на основе игр-хитов» [5, с. 63].

Популярность интерактивного кино в сфере компьютерных игр на данный момент значительно выше в сравнении с интерактивными фильмами по ряду причин: во-первых, игры позволяют игроку делать выбор, не дожидаясь подведения итогов голосования (фильмы и сериалы сравнительно недавно стали ориентироваться на конкретного, а не массового зрителя, который раньше находился исключительно в кинотеатре или перед телевизором на прямых трансляциях). Во-вторых, игры имеют мень-

ше ограничений в технических аспектах: возможность создания персонажей и миров в собственной стилизации выглядит более убедительно и привлекательно для игроков в отличие от малобюджетных фильмов.

Взаимное проникновение кинематографа и игровой индустрии в будущем может привести к новому типу мультимедийного контента, который станет гибридом интерактивных игр и кинематографа. И примером такого взаимопроникновения двух сфер уже сейчас может стать игра *The Centennial Case: A Shijima Story* 2022 года выпуска. Игра сочетает в себе длинные кинематографические сцены с реальными съемками актеров, а не задействование технологии захвата движения – *motion capture* (как в подавляющем большинстве подобных игр), что позволяет игре избегать пугающего эффекта «зловещей долины» в оцифрованных копиях актеров, в чьих глазах и мимике нет реальной жизни (в год выхода *Heavy Rain* многие критики и игроки в своих отзывах жаловались на то, что глаза персонажей были похожие на рыбы – такие же «стеклянные» и бездушные). Но при этом игра отличается от фильмов наличием меню, обширных настроек, возможностью читать досье каждого персонажа, а порой даже напрямую управлять героями не только в момент принятия решений. На сайте магазина, в котором продается игра, из 615 обзоров на данный момент большинство положительных [6], при этом недавние 28 обзоров – «очень положительные» [6], что подтверждает интерес игроков к подобного рода проектам. На сайте магазина Steam игра оценена на 79 баллов из 100, а на англоязычной площадке Metacritic, посвященной отзывам и критическим статьям, игре выставлен средний балл – 73 из 100.

Одним из важнейших факторов, объединяющих кинематограф и компьютерные игры, является постоянное развитие технологических возможностей. Продвижение программного обеспечения, игровых компьютеров, устройств виртуальной реальности и дополненной реальности оказывает значительное влияние на технические и художественные аспекты современной кинематографии, и в будущем эти сферы с наибольшей вероятностью все больше и больше будут стремиться к взаимопроникновению.

Список литературы

1. Уткин А., Покровская Н. Белое зеркало: учебник по интерактивному сторителлингу в кино, VR и иммерсивном театре. – М.: Альпина Паблишер, 2020. – 236 с.

2. Griffin J. The 50 best videogames of all time [Электронный ресурс] // The Irish Times: газета. – URL: <https://www.irishtimes.com/culture/the-50-best-videogames-of-all-time-1.1610521> (дата обращения: 02.04.2023).
3. Purchase R. Heavy Rain cost €16.7 million to make and made Sony «more than €100 million» [Электронный ресурс] // Eurogamer. – URL: <https://www.eurogamer.net/heavy-rain-cost-16-7-million-to-make-and-made-sony-more-than-100-million> (дата обращения: 02.04.2023).
4. Black Mirror: Bandersnatch – Reviews [Электронный ресурс] // Rotten Tomatoes. – URL: https://www.rottentomatoes.com/tv/black_mirror/52530 (дата обращения: 28.03.2023).
5. Дворко Н. И., Познин В. Ф., Кузнецов И. Р., Каурых А. Е. Основы режиссуры мультимедиа-программ: учеб. пособие. – СПб: СПбГУП, 2005. – 313 с.
6. The Centennial Case: A Shijima Story [Электронный ресурс] // Steam store. – URL: https://store.steampowered.com/app/1612780/The_Centennial_Case_A_Shijima_Story/ (дата обращения: 10.04.23).

*Уманец Елизавета Вячеславовна, студент
Светлакова Елена Юрьевна, кандидат
философских наук, доцент,
заведующий кафедрой фотовидеотворчества,
доцент кафедры фотовидеотворчества
Кемеровский государственный институт культуры*

МЕТОД КИНОНАБЛЮДЕНИЯ В ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

THE METHOD OF FILM OBSERVATION IN DOCUMENTARIES

Аннотация: В статье рассматривается кинематографический прием «метод наблюдения», дается классификация кинонаблюдения по времени фиксации, по способу фиксации, характеризуются особые виды наблюдения, приводятся примеры фильмов, снятых данным методом.

Ключевые слова: наблюдение, документалист, скрытая камера, неигровое кино, оператор.

Abstract: The article discusses the cinematographic technique “observation method”, gives a classification of film observation by the time of fixation, by the method of fixation, characterizes special types of observation, provides examples of films shot by this method.

Keywords: documentarian, hidden camera, non-fiction movie, cameraman.

Документальный фильм, снятый методом наблюдения, является особым видом неигрового кинематографа, в фокусе внимания которого находятся подлинные события и их участники. Первые непостановочные фильмы братьев Люмьер, по сути дела, можно считать началом развития этого метода, который позволяет фиксировать аутентичную реальность. Метод наблюдения и сегодня весьма популярен и является одним из основных приемов в кинодокументалистике. Суть метода состоит в том, что автор, не вмешиваясь в процесс съемки, наблюдает за происходящими событиями и героями фильма, а затем на монтажном столе монтирует фильм, отбирая наиболее удачные кадры. Метод наблюдения, позволяющий охватить движение жизни, основан на целенаправленном, систематическом и последовательном фиксировании кинооператором избранного объекта, это может быть отдельный человек, коллектив, село, город, явление, действия, эмоции, реакции и т. д.

Съемку методом наблюдения называют методом «мухи на стене». Как муха на стене наблюдает за происходящим, так и камера вторгается в жизнь максимально незаметно, она не должна влиять на процесс, а только его фиксировать. Британский документалист Ричард Ликок говорил: «Если, входя в комнату, вы говорите людям: “Отойдите назад на несколько шагов, чтобы на вас падал свет”, – все конечно, провал обеспечен» [4, с. 26].

Фильм Сергея Дворцевого «Хлебный день» (1998) основан на истории о том, как пожилые люди несколько раз в неделю своими силами толкают вагон с хлебом. Благодаря великолепной операторской работе Алишера Хамидходжаева, старики «живут» в кадре, не обращая внимания на камеру.

По времени фиксации кинонаблюдение бывает долгосрочным, краткосрочным и периодическим. Краткосрочное наблюдение часто использовалось на заре развития кинематографа, например, в ранних фильмах братьев Люмьер.

Долгосрочное (или длительное) наблюдение – это наиболее распространенная разновидность метода, часто используемая в классической документалистике. Оно отличается внушительной длительностью киносъемок и, соответственно, большим количеством запечатленного киноматериала; в среднем на съемки методом длительного наблюдения уходят годы. Периодическое кинонаблюдение включает в себя несколько краткосрочных наблюдений, которые характеризуются постоянным объектом или местом съемки, а также схожими условиями. Например, снимая фильм «Мария» (1988), режиссер Александр Сокуров вел наблю-

дение за своей героиней девять лет. В 1960-е годы одна из известных документалистов, Майя Меркель, более полугода наблюдала за репетициями ансамбля народного танца, в результате появился фильм «Вечное движение» (1967), в котором автору удалось показать рождение танца и взаимоотношения хореографа и танцовщиц [2].

По способу фиксации наблюдение может быть скрытым и открытым. Скрытое наблюдение связано с техникой съемки, которая основана на маскировке камеры, когда герои фильма не замечают ее существования. У скрытой камеры есть ряд преимуществ: она помогает людям максимально расслабиться, вести себя непосредственно. Кроме того, отсутствие посредника в виде камеры часто делает фильм более объективным. Используя скрытую камеру, важно помнить о чувстве такта, руководствоваться этическими принципами, чтобы творческий прием не скатился в банальное подглядывание. Пример скрытого наблюдения – эпизод из фильма «Катюша» (1964) Виктора Лисаковича, где главной героине показывают в просмотровом зале кинохронику про нее саму и ее фронтовых товарищей. Можно выделить несколько способов маскировки видеокамеры: это и имитация камеры под другие объекты, и прикрепление / установка камеры в укромное место, и внедрение камеры в бытовые объекты и предметы [3].

Особым видом съемки скрытой камерой является так называемое зеркало Гезелла: с одной стороны это обычное зеркало, с другой – стекло, через которое оператор с камерой может фиксировать происходящее. Документалист Виктор Косаковский использовал техническое приспособление в качестве творческого приема для фильма «Свято» (2005). Оригинальный подход автора заключался в том, что до определенного времени главный герой, сын режиссера Святослав не видел себя в зеркале. Первая встреча маленького ребенка и его изображения стала настоящим откровением. От просмотра фильма складывается впечатление, что ребенок пытается достучаться до зрителя.

Такие способы съемки, как дистанционная съемка и съемка длиннофокусной оптикой также выполняют функции скрытой камеры. Дистанционная съемка – это способ съемки, при которой оператор управляет ею из другого места с помощью специальной техники. Такой способ съемки больше характерен для наблюдения в научно-популярных фильмах, когда необходимо круглосуточно следить за объектами и при этом их не испугать.

Часто при создании кинонаблюдения длиннофокусная оптика выполняет роль скрытой камеры. Действительно, объективы с длинным

фокусным расстоянием просто необходимы в такой работе: во-первых, они в разы способны увеличить киноизображение и сделать его более эстетичным, во-вторых, с таким объективом очень удобно наблюдать за героями незаметно, например, как это делал Виктор Косаковский в своем известном фильме-наблюдении «Тише!» Фильм построен на длительном наблюдении за событиями, происходящими во дворе одного из питерских домов, прямо из окна квартиры режиссера [2].

Открытое (или привычное) наблюдение характеризуется тем, что герои хорошо знают, что их фиксирует кинокамера, прием привычной камеры основан на привыкании героя к камере. Документалист Владислав Виноградов в фильме «Вороне где-то бог...» (1974) наблюдал в день экзаменов за абитуриентами, поступающими в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Камеру в процессе киносъемок автор не прятал, кроме того, абитуриенты давали интервью, при этом вели себя максимально естественно, так как находились в особой психологической ситуации [1].

Привычная камера является наиболее продуктивной при съемке методом длительного наблюдения, когда автор постоянно общается со своим героем на протяжении нескольких недель и даже месяцев, киносъемка становится частью жизни персонажа. Фильмов, снятых методом длительного наблюдения, довольно большое количество. Это, например, фильм Виктора Косаковского «Беловы» (1992), рассказывающий о непростом быте деревенских жителей. Длительное наблюдение является весьма эффективным в особой психологической ситуации, в волнующих героя обстоятельствах. Например, в фильме Александра Гутмана «Три дня и больше никогда» (1998) мать приезжает к сыну в тюрьму после шести лет разлуки. Разумеется, в эти мгновения она совершенно не обращает внимания на кинокамеру. В фильме «День переезда» Людмилы Станукинас персонажи фильма также не замечают камеру, им некогда о ней думать, ведь они переезжают в новый дом.

По степени влияния на съемочный процесс наблюдение можно разделить на две разновидности: включенное и невключенное. Основной характеристикой включенного наблюдения является степень влияния автора фильма на съемку. Так, например, провокационный метод — высшая степень проявления инициативы автора. Если же документалист позволяет событиям развиваться самостоятельно перед камерой, то такое наблюдение будет называться невключенным [1].

Помимо метода наблюдения, режиссер может использовать и интервью с героем, и архивные кадры, чтобы создать максимально полное

и достоверное представление о характере и судьбе героя. Но также важно помнить, что документалистика – это способ не только показать жизнь отдельного человека, но и передать общие проблемы и тенденции в обществе. Операторские и режиссерские приемы, сформированные классиками документального кино, актуальны и в наше время: субъективная камера, открытое наблюдение, привычная и скрытая камеры, а также другие методы кинонаблюдения позволяют максимально раскрывать характеры героев фильма. Для документальных фильмов, снятых методом наблюдения, наступает новый период подъема. Отображать реальность, не комментируя ее, чтобы зритель сам мог разобраться в ощущениях, является одной из задач выпускной квалификационной работы, документального фильма о сибирском фермере.

Список литературы

1. Кашинская Л. В. Метод наблюдения в журналистике: учеб. пособие. – М.: Факультет журналистики МГУ, 1987. – 58 с.
2. Манскова Е. Н. Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. – М., 2011. – 24 с.
3. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
4. Садуль Ж. Беседа с работниками телевидения США Ричардом Ликом и Робертом Дрю // *Cinema 62*. – 1962. – № 64.

*Богатырев Николай Юрьевич, студент
Деревцова Елена Анатольевна,
преподаватель кафедры фотовидеотворчества
Кемеровский государственный институт культуры*

АЛГОРИТМ СОЗДАНИЯ ПРЕЗЕНТАЦИОННОГО ФИЛЬМА СОЦИАЛЬНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

ALGORITHM FOR CREATING A PRESENTATION FILM OF A SOCIAL ORIENTATION

Аннотация: Статья представляет собой исследование, посвященное разработке алгоритма для создания презентационного фильма, целью которого является обращение к социальным проблемам и призыв к действию.

Ключевые слова: презентационный фильм, социальная направленность, алгоритм, структура фильма.

Abstract: The article is a study devoted to the development of an algorithm for creating a presentation film, the purpose of which is to address social problems and a call to action.

Keywords: presentation film, social orientation, algorithm, film structure.

В первую очередь стоит разобраться с определением презентационного фильма социальной направленности. Чего в нем больше: презентационного компонента с упором на рекламу или социального, освещающего какую-либо проблему? Обратимся к определениям.

Презентационный фильм – это фильм, который подробно, интересно и красиво рассказывает об определенной компании, товаре или услуге.

Социальная направленность – направленность деятельности на решение или освещение определенных социальных проблем, например: бедность, преступность, социальное неравенство, социальная адаптация людей с инвалидностью и т. д. [4].

Презентационный фильм, несомненно, может иметь социальную проблематику. Содержательно он может рассказывать о какой-нибудь организации или компании, основной деятельностью которой является помощь в создании достойных условий жизни, к примеру, для такой категории людей, как инвалиды [3]. Таким образом, можно отметить, что презентационный фильм социальной направленности – это фильм о какой-либо организации (службе, издании, сервисе), специализирующейся на социальной проблематике. В такой работе производитель фильма дает информацию о самой организации, рассказывает о ее преимуществах, сильных сторонах, дает повод стать к ней причастным. И в силу специфики такой организации рассмотрение социальных проблем в фильме становится неизбежным. Так работают с любым презентационным фильмом. Например, снимая презентационный фильм о спорт-комплексе или фитнес-клубе, мы так или иначе будем касаться темы здоровья. Рекламируя занятия на тренажерах именно этой организации, мы также будем рекламировать здоровый образ жизни. Так и в случае, на котором мы хотим остановиться далее. Создание фильма об организации социальной направленности неизбежно затрагивает какие-либо социальные проблемы. Таким образом, можно отметить, что алгоритм создания презентационного фильма социальной направленности будет мало чем отличаться от алгоритма создания любого другого презентационного фильма. Но те отличия, что будут присутствовать, являются ключевыми моментами всего алгоритма [1].

Алгоритм

1. Выбор организации.

На самом деле, у любого видеомейкера этот пункт будет отсутствовать, так как не производитель выбирает заказчика, а наоборот. Но, допустим, мы пока работаем на свое портфолио либо снимаем диплом на эту тему. В таком случае данный пункт становится для нас самым главным. Необходимо выбрать для презентационного фильма именно ту компанию, которая так или иначе связана с социальной проблематикой. Это может быть организация, которая предоставляет услуги в этой области, освещает какие-то события, мероприятия или делает все это вместе.

2. Определение цели, задач фильма и его целевой аудитории.

Цель – это конечный глобальный результат, который мы хотим увидеть после демонстрации данного фильма. Например, расширить аудиторию организации или улучшить репутацию компании.

Задачи – это то, каким образом мы собираемся достигнуть цели. Например: продемонстрировать надежность и компетентность компании, убедить потенциальных партнеров в выгодах сотрудничества, рассказать о гарантиях, сервисе.

Необходимо четко определить целевую аудиторию, *для кого* мы создаем презентационный фильм. От этого будут зависеть не только структура и смыслы, но и эмоциональность, подача, стиль.

Что это за люди? Что для них важно? Зачем они смотрят наш фильм? Что они хотят услышать?

В нашем случае это будут либо люди, нуждающиеся в социальной помощи выбранной организации, либо инвесторы, спонсоры, меценаты, готовые вложиться в организацию.

3. Поиск информации.

Так как мы создаем презентационный фильм, а не ролик, нам потребуется много информации. Не только актуальные материалы, но и история организации, основные этапы становления, причастность к ней известных имен, брендов, компаний. Информацию лучше получать непосредственно из первых уст, а не из открытых источников в Интернете.

4. Написание сценария.

Любой ролик, будь он презентационный или рекламный, обязательно должен иметь хорошо продуманный сценарий. Но обычно с этим пунктом редко кто заморачивается, поэтому большинство презентационных видео выглядят как набор разобщенных слайдов, разбавленных бессмысленными иллюстрациями с фотостоков. Хороший сценарий сделает презентационный фильм интересным и захватывающим,

заставит зрителей досмотреть его до конца. Хорошие презентационные фильмы нередко снимаются по определенному шаблону:

Шаг 1. Знакомимся со зрителем.

Коротко и понятно ответьте на вопрос, как называется компания, чем занимается, какие предоставляет услуги.

Шаг 2. Интригуем и привлекаем.

Теперь задача сделать так, чтобы зритель не выключил видео, а продолжил просмотр. Чтобы зацепить его, необходимо обозначить главную проблему. Что его волнует? Какую задачу он хочет решить? Какова его боль?

Шаг 3. Создаем напряжение.

Далее нам нужно еще больше склонить зрителя на нашу сторону, демонстрируя остальные проблемы и то, как можно их решить. Тут потенциальный клиент / партнер должен подумать: «Да, это все про меня! Как они узнали?»

Шаг 4. Реальный опыт.

Тут будет кстати описать 1–2 успешных кейса из вашей практики, которые наглядно докажут пользу продукта или услуг.

Если проведена предварительная подготовка, определена целевая аудитория от и до, то этот шаг не вызовет никаких проблем.

Шаг 5. Показываем статус и солидность.

И только теперь можно сместить фокус внимания на компанию и немного похвастаться. Например, показать клиентов и партнеров, с которыми работаете, или продемонстрировать награды и достижения.

Шаг 6. Усиливаем доверие.

Дожимаем зрителя мощными фактами, которые побудят его как минимум вступить с вами в диалог, а в идеале – влюбиться по уши в компанию. Здесь будут полезны дополнительные преимущества компании / продукта / услуги.

Шаг 7. Призыв к действию.

Осталось дело за малым – еще раз напомнить о предложении и объяснить зрителю, что он должен сделать после просмотра фильма.

Действие должно быть простым и легким для потенциального клиента. Он должен выполнить его практически на автомате, не тратя много времени и усилий. Поэтому не стоит предлагать перейти на сайт, найти раздел с контактами, заполнить форму на 10 полей со звездочками и ждать ответ менеджера несколько дней.

Достаточно оставить номер телефона и адрес почты, по которым зритель сможет получить консультацию и ответы на свои вопросы сразу же после просмотра презентационного видео [2].

Такой шаблон имеет место быть, но использовать его можно лишь для ориентира, не стоит опираться на него как на единственно верный вариант.

Лучше обратиться к профессиональному сценаристу за консультацией.

5. Набор видеоматериала для фильма.

Как только сценарий написан, можно приступать к съемкам. Учитывая специфику фильма, стоит заранее обговорить некоторые деликатные моменты, касающиеся съемок. Например, если ваша компания предоставляет услуги людям с ограниченными возможностями, нужно заранее запросить разрешение на съемку, так как некоторые люди могут отказаться сниматься в самый неподходящий момент. Тогда вы потратите свое и чужое время впустую, а также можете упустить потенциально стоящий материал. Также не стоит забывать об использовании архивных кадров. При рассказе об истории компании, а также об ее достижениях такие кадры могут оказаться чрезвычайно полезными. Запросите необходимый материал заранее, чтоб не задерживать производство фильма.

6. Монтаж.

Как только весь необходимый видеоматериал набран, приступаем к монтажу. Если с момента написания сценария до монтажа не произошло никаких изменений в идейном плане, то этот пункт не вызовет трудностей – основная работа уже позади, остается просто следовать сценарию. Не стоит скупиться также на озвучивание фильма. Для закадрового голоса лучше пригласить профессионального актера озвучки – читаемый, приятный и красивый голос с большей вероятностью не заставит зрителя скучать.

7. Утверждение готового фильма.

После окончания монтажа отправляем фильм на одобрение заказчику и готовимся работать над правками. В этом нет ничего страшного, редко бывает, когда заказчик остается всем доволен с первого раза. Нужно помнить, что фильм делается не для себя, а для заказчика.

Личный опыт

Для своего презентационного фильма мы выбрали организацию «Лабиринт 42». Это фонд поддержки людей с ограниченными возможностями. Выбор не был случайным: с 1-го по 3-й курс в составе волонтерского отряда «Зеркало» мы принимали участие в мероприятиях, организованных «Лабиринтом». Решив снимать фильм об этом фонде, мы в первую очередь связались с его учредителем, Никитой Асеевым. Он

предоставил нам план мероприятий, на которых мы могли бы проводить съемки, дал контакты его сотрудников и партнеров, ссылки на источники, где мы могли бы взять как можно больше информации о фонде, а также поделился фото и видеоматериалами, которые можно было использовать в фильме. Далее мы принялись изучать полученный материал и параллельно снимать мероприятия, проводимые фондом. На данный момент эта работа продолжается, и к ней добавляется планирование студийных съемок, согласование времени и локаций. К таким съемкам нужно быть готовым, в первую очередь, морально. Снимать людей с ограниченными возможностями (особенно с видимыми отклонениями) крайне непросто. Требуется время, чтобы люди с инвалидностью, а также их сопровождающие привыкли к камере, а оператор привык к съемке таких людей, так как порой некоторые сцены вызывают дискомфорт. Лучше заранее провести некоторое время с людьми, пообщаться с ними, дать понять, что съемка ведется без злого умысла, а исключительно с хорошими намерениями.

Помня обо всех этих нюансах, можно смело придерживаться вышеупомянутого алгоритма. Следуя его этапам, можно получить отличный презентационный фильм социальной направленности, который поможет положительно зарекомендовать компанию для потенциальных инвесторов и, конечно, донести нужную информацию для лиц, нуждающихся в помощи этой организации. А самое главное – это то, что мы получим фильм с правильным социальным посылом, способный вдохновить людей на добрые дела.

Список литературы:

1. Попова С. Н. Алгоритм производства презентационного фильма [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/algoritm-proizvodstva-prezentatsionnogo-filma-dlya-predpriyatiy-na-rynke-v2v> (дата обращения: 02.04.2023).
2. Создание презентационного фильма о компании [Электронный ресурс]. – URL: <https://salesvideoproduction.ru/blog/article/sozдание-prezentacionnyy-film-o-kompanii-chto-vhodit-v-smetu> (дата обращения: 04.04.2023).
3. Кунилова К. Социокультурная адаптация лиц с ограниченными возможностями здоровья [Электронный ресурс]. – URL: https://spravochnik.ru/sociologiya/sociokulturnaya_adaptaciya_lic_s_ogranichenymi_vozmozhnostyami_zdorovya/ (дата обращения: 02.04.2023).
4. Ясавеев И. Г. Социальная проблема [Электронный ресурс]. – URL: <https://bigenc.ru/c/sotsial-naia-problema-a0f2be> (дата обращения: 02.06.2023).

Талалаева Анна Алексеевна, студент
Куркова Наталья Сымжитовна, старший преподаватель
кафедры фотовидеотворчества
Кемеровский государственный институт культуры

АНТРОПОМОРФИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СРЕДСТВО АНИМАЦИИ

ANTHROPOMORPHISM AS AN ARTISTIC MEANS OF ANIMATION

Аннотация: Анимация (мультипликация) родилась на рубеже XIX–XX веков, но имеет многовековую предысторию, истоки которой уходят в глубь времен, когда еще первобытный человек пытался передать движение в наскальных рисунках животных и людей. Пройдя этапы развития, анимация стала искусством и проникла в разные форматы социальной коммуникации. Антропоморфизм представлен в качестве ведущего выразительного средства в анимации, с помощью которого мультипликаторы решают художественные задачи, привлекают и удерживают внимание зрителей.

Цель этой статьи – выявить роль антропоморфизма в анимации, специфику восприятия антропоморфного образа анимационного героя зрителем.

Ключевые слова: анимация, антропоморфизм, анимационный образ, мультипликация, персонаж.

Abstract: Animation was born at the turn of the XIX–XX centuries, but has a centuries-old prehistory, the origins of which go back to the times when primitive man tried to convey movement in rock paintings of animals and people. Having passed the stages of development, animation has become an art and has penetrated into various formats of social communication. Anthropomorphism is presented as the leading expressive means in animation, with which animators solve artistic problems, attract and hold the attention of viewers.

The purpose of this article is to identify the specifics of the perception of the anthropomorphic image of the animated hero by the viewer. To reveal the role of anthropomorphism in animation.

Keywords: animation, anthropomorphism, animated image, multiplication.

Проблема изучения выразительных средств анимации всегда актуальна, но особенно остро она обсуждалась каждый раз, когда в арсенале анимационного искусства появлялись новые технологии, вследствие чего оно переходило на новый технологический уровень, открывающий еще больше художественных возможностей. Изучением анимационного языка и его особенностей занимались в разное время как теоретики (С. Асенин [1], Н. Кривуля [3], А. Орлов [5], Е. Попов [6]), так и практики (кинорежиссеры С. Эйзенштейн [10], Ф. Хитрук [8], Ю. Норштейн [7]).

Задача мультипликаторов – использовать средства выразительности так, чтобы привлечь внимание зрителя и завладеть им, ярко передать идею, чувства и настроение произведения. Самое мощное и эффективное средство выразительности в анимации – антропоморфизм. В этой статье рассматриваются виды антропоморфизма, способы его воздействия на зрителя.

Антропоморфизм (термин, произошедший от греч. *anthropos* – человек и *morphe* – вид, форма) – это способ переноса присущих человеку физических и психических свойств на явления природы, животных, растения, неодушевленные предметы. Понятие антропоморфизма рассматривается исследователями с точки зрения различных областей применения: религии, мифологии, литературы, философии, психологии, искусства. Антропоморфизм является неотъемлемой частью литературы, кино, телевидения, анимации, видеоигр, рекламы.

В анимации можно выделить два вида антропоморфизма: *полный* и *частичный*.

Сделать персонажа (героя) мультипликационного фильма животным, но при этом очень сильно напоминающим человека, – излюбленный прием мультипликаторов. Примеров анимационных фильмов и мультсериалов с таким решением невероятное множество: «Ежик в тумане» и «Сказка сказок» (реж. Ю. Норштейн), «Винни-Пух» (реж. Ф. Хитрук), «Смешарики», «Мадагаскар» (реж. Т. МакГрат и Э. Дарнелл), «Чип и Дейл» и др. Главные действующие лица в этих картинах – животные, не существующие в реальной жизни существа, которые имеют полное сходство с человеком: фигуру – руки, ноги, прямоугольное туловище (или в случае смешариков – шарообразное, что обосновано самой концепцией смешных шариков), вертикальное положение тела, лицо. Искусство мультипликаторов позволило оживить и одушевить их, а потом заставить зрителей поверить в их существование. Это яркий пример полного антропоморфизма (рис. 1, 2).



Рисунок 1. Кадр из фильма «Ежик в тумане»



Рисунок 2. Кадр из фильма «Сказка сказок»

Отдельно стоит выделить категорию неодушевленных существ, которых в анимации очень часто делают человекоподобными и одушевляют. Это роботы – частые герои анимационного кино и игровой индустрии. Безграничные модификации роботов позволяют создавать непохожие друг на друга образы. Наиболее яркими представителями являются герои мультфильма «Роботы» (реж. К. Уэдж, К. Салдана). В случае создания таких персонажей применяется частичный антропоморфизм.

В мультфильме «ВАЛЛ-И» («WALL-E», реж. Э. Стэнтон) каждый персонаж-робот имеет уникальную конструкцию: только голову и руки, только шею и тело или только тело. Есть даже такой персонаж, как зонт, не имеющий ни лица, ни конечностей, но умеющий раскрываться. Персонажи разные, при этом почти в каждом роботе все равно можно узнать человека благодаря их человеческим чертам характеров.

Главный герой «ВАЛЛ-И» особенно интересен: у него нет рта, его эмоции выражают глаза и руки, тело у него нелепо квадратное, негибкое, а вместо ног гусеницы. «Человеческий» характер робота раскрывается через его действия, которые вызывают у зрителя самые разные чувства, заставляя сопереживать герою (рис. 3).



Рисунок 3. Главный герой мультфильма «ВАЛЛ-И» – робот WALL-E

В мультфильме «Красавица и чудовище» (реж. К. Уайз и Г. Труздейл) большой акцент сделан на мимику и движения героев, их лица ярко выражают эмоции.



Рисунок 4. Кадр из фильма «Красавица и чудовище»

В мультсериале одноименной студии «Умелец Мэнни» (реж. Чарльз Е. Бастьен) строительные инструменты просто обрели способность говорить, мыслить, чувствовать и передвигаться, но остались в своей изначальной (далекой от человеческой) форме (рис. 5).



Рисунок 5. Герои мультсериала «Умелец Мэнни»

Несмотря на то, что тела персонажей не похожи на человеческие, зритель может условно определить голову и тело, отчего любые движения героев отождествлены с человеком, и зрители принимают эту условность.

Режиссер Гарри Бардин в своих фильмах применил как полный, так и частичный антропоморфизм. В фильме «Конфликт» персонажи – спички, в фильме «Выкрутасы» герои из проволоки, в фильме «Брак» – из веревок (рис. 6, 7).



Рисунок 6. Кадр из фильма «Конфликт»



Рисунок 7. Кадр из фильма «Выкрутасы»

Анализируя вышеприведенные образы антропоморфных существ, мы можем ответить на основной вопрос данного исследования: почему же именно антропоморфизм чаще всего становится ключевым средством в анимации?

Роберт Эплей (Эпли) [9], изучавший психологические основы антропоморфизма, вывел три причины склонности людей к антропоморфизму и разработал трехстороннюю модель.

Во-первых, мы очеловечиваем вещи по социальным причинам. Люди стремятся к одушевлению для того, чтобы установить связь с объектом.

Второй элемент антропоморфизма, как считает Эплей, – это наша естественная склонность осмысливать окружающий мир, способ позна-

ния. Иными словами, люди видят мир через человеческий объектив, поэтому они способны легко наделять неживые объекты человеческими качествами. Это, например, анимационные персонажи, наделенные конкретным психотипом либо стереотипными чертами характера, в которых зритель может узнать себя или черты своих знакомых.

Третьей стороной в теории антропоморфизма Эплея является когнитивный и автоматический элемент. По его словам, единственная линза, через которую мы смотрим на мир, – это человек, поэтому мы применяем эту сложную базу знаний ко всему, что нас окружает. «Требуются лишь тонкие штрихи человечности, чтобы убедить нас относиться к автомобилю без водителя как к обладающему разумом. Голоса, имени и пола достаточно, чтобы увидели в “нем” нечто большее, чем бессмысленную машину. Оказывается, что так же, как разные человеческие лица вызывают разные реакции, лица, данные объектам, делают то же самое» [9].

Антропоморфизм является одним из самых распространенных выразительных средств в анимации. Зритель любого возраста способен считывать ярко выраженные человеческие свойства у разнообразных персонажей. Видя и анализируя поведение таких героев, мы можем отождествлять себя с ними, что заставляет нас верить в вымышленных персонажей, сочувствовать и сопереживать им, а также в полной мере воспринимать посыл того или иного анимационного произведения.

Список литературы

1. Асенин С. В. Волшебники экрана. – М.: Искусство, 1974. – 288 с.
2. Иванов Л. Антропоморфизм [Электронный ресурс]. – URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/ANTROPOMORFIZM.html, свободный.
3. Кривуля Н. Г. Ожившие тени волшебного фонаря. – Краснодар, 2006.
4. Куркова Н. С. Анимационное кино и видео: азбука анимации: учеб. пособие для вузов. – М.: Юрайт, 2019. – 235 с.
5. Орлов А. М. Аниматограф и его анима. – М.: Импэто, 1995. – 384 с.
6. Попов Е. А. Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. – СПб., 2011.
7. Норштейн Ю. Б. Снег на траве. Фрагменты книги: лекции по искусству анимации: учеб. пособие. – М.: ВГИК, 2005. – 254 с.
8. Хитрук Ф. С. Профессия – аниматор: в 2 т. – М.: Гаятри, 2007. – Т. 1. – 304 с.
9. Почему компании превращают продукты в людей [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.forbes.com/sites/chicagobooth/2016/05/03/why-companies-turn-products-into-people/?sh=63e1c4827b9b>
10. Эйзенштейн С. М. Дисней // Проблемы синтеза в художественной культуре. – М.: Наука, 1985. – С. 209–284.

Раздел 6. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

*Купрякова Ирина Ивановна, студент
Шалашов Сергей Степанович, старший преподаватель кафедры
режиссуры театрализованных представлений и праздников
Кемеровский государственный институт культуры*

ФОРМИРОВАНИЕ ГРАЖДАНСКОЙ ПОЗИЦИИ У СЦЕНАРИСТОВ-РЕЖИССЕРОВ ПРАЗДНИЧНЫХ ФОРМ КУЛЬТУРЫ

FORMATION OF A CIVIC POSITION AMONG SCRIPTWRITERS-DIRECTORS OF FESTIVE FORMS OF CULTURE

Аннотация: Сценарист-режиссер праздничных форма культуры – это выразитель идейно-нравственных взглядов общества, поэтому гражданская позиция является его профессиональным качеством. Сегодня она формируется за счет личной ответственности за свои постановки перед государством и обществом.

Ключевые слова: гражданская позиция, профессиональная ответственность, праздничная культура.

Abstract: The screenwriter-director of festive cultural events is an exponent of the ideological and moral views of society, therefore, the civic position is his professional quality. Today, it is formed due to personal responsibility for its productions to the state and society.

Keywords: civic position, professional responsibility, festive culture.

Понятие «гражданская позиция» в последнее время стало очень обсуждаемым и исследуемым. Оно находится в поле внимания общественных наук, психологии, педагогики и массовой культуры. И главная причина ее перемещения в поле зрения самых разных дисциплин заключается в объективно возросшем влиянии человека на исторический процесс развития общества.

Наше государство в процессе своей истории проходило разные этапы общественного самосознания, мы выстраивали разные ценностные системы понимания своей роли в историческом процессе и перспективах развития. Вместе с изменениями понимания себя и своей роли в обществе менялась и профессия режиссера-сценариста праздничных форм культуры.

В Советском Союзе государство предпринимало меры для формирования гражданской позиции личности с самого детства. Формирование патриотических ценностей у молодежи имело статус официальной общегосударственной задачи и четкую структуру. Воспитание правильного отношения к Родине, к социуму начиналось в детских садах и продолжалось в октябрятских, пионерских и комсомольских организациях.

Особое внимание государство уделяло культурной политике. Фильмы, мультфильмы, массовые праздники должны были воспитывать поколение, духовно обогащать его. Наша профессия была идеологизирована. Наличие четкой гражданской позиции И. Г. Шароев относит к первостепенным качествам режиссера праздничных форм культуры: «Режиссер должен постоянно находиться в центре общественной жизни, в самой сердцевине событий века, быть истинным художником-патриотом, обращающимся к серьезным темам и проблемам в своем творчестве. Только тогда он будет являться истинным проводником тех идей, которые волнуют его современников» [1, с. 17].

Однако кардинальные социально-политические и экономические реформы, произошедшие в начале 1990-х годов, изменили ситуацию в области культурного развития граждан страны.

Незыблемые, казалось бы, идеалы, ценности ставились под сомнения. Смещались понятия добра и зла, долга, чести, совести; размывались представления о социальных нормах поведения. Наблюдался нравственный кризис большей части общества.

Ушел в прошлое тип нравственности, связанный с коллективизмом, со стремлением быть полезным обществу.

В связи с недостатком финансовой поддержки у государства деятели культуры часто предлагали то, что должно было найти отклик у зрителей, то, на чем можно было заработать. На первое место вышло зрелище и развлечение, а не смысловой посыл. От режиссеров не требовали особых личностных качеств. В институте не пропагандировалась гражданственность и гражданская позиция.

Сейчас ситуация изменилась. К началу 2000-х годов социально-политическая обстановка нормализовалась. Люди устали жить в развлечениях и вседозволенности. Появилась потребность в реализации своего потенциала, проявлении *себя* в общественной жизни.

Предпосылки приобщения себя к социуму в последние 10 лет звучат у многих звезд шоу-бизнеса: Алсу «Я люблю тебя, Россия» (2015), Денис Майданов «Мы с тобой одной крови» (2015), Полина Гагарина «Миллион голосов» (2015), проект «#Жить» (2016), Баста «Сансара»

(2019), SHAMAN «Я русский» (2022). Россияне активно поддерживают своих спортсменов на международных спортивных конкурсах.

Значит, век тотальной индивидуализации прошел, мы стремимся быть частью общества, чувствовать поддержку своего народа, своего государства.

Виды взаимодействия личности и государства могут быть разными. На сегодняшний день в нашей стране провозглашена демократия: «Носителем суверенитета и единственным источником власти в Российской Федерации является ее многонациональный народ» [2, гл. 1, с. 3].

А это значит, что в нашем государстве мы можем выбрать свою систему ценностей и идей, что у нас есть право на труд, что мы можем самостоятельно выбирать кем и где работать: в государственных учреждениях, в частных организациях, быть самозанятым. Это значит, что любой гражданин, если у него есть идеи продвижения и развития своего государства, имеет право быть избран в любой орган власти. Это значит, что мы можем с помощью государства реализовывать свои идеи, писать проекты и получать материальную помощь.

Отношения с государством в современном мире строятся на партнерском взаимодействии. Но важно помнить, что такие отношения, с одной стороны, дают свободу действий, но, с другой – накладывают большую ответственность. Развитие страны в демократическом государстве зависит от тех людей, которые в нем проживают. И каждый должен в рамках своего образа жизни, своего мировоззрения и своей профессии развивать свое государство.

Мы сценаристы-режиссеры праздничных форм культуры. Какова наша миссия в социальном прогрессе сейчас? Чем мы можем быть полезны своему государству?

Такие выдающиеся советские мастера, как Э. В. Вершковский [3, с. 18]. А. А. Рубб [4, с. 45] в своих учебных пособиях называли режиссера «главным проводником идейных и художественных принципов советского государства, утверждающим идеи марксизма-ленинизма». В данное время этот ориентир не может быть полностью актуальным. На что ориентироваться нам?

С 2011 года существует федеральный государственный стандарт высшего образования по направлению подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников», в котором, помимо профессиональных, указаны общекультурные компетенции, которые должны быть освоены в процессе обучения:

- создание театрализованных представлений, праздников, художественно-спортивных программ и других форм праздничной культуры, на-

правленных на культурно-эстетическое развитие всех категорий населения;

- использование культурного наследия для удовлетворения культурно-эстетических потребностей всех категорий населения;
- создание благоприятной культурной среды;
- сохранение нематериального культурного наследия многонациональной культуры России;
- художественно-просветительская деятельность:
- формирование окружающей культурной среды и художественно-эстетическое воспитание всех категорий населения в учреждениях культурно-зрелищного типа;
- формирование художественно-эстетических взглядов общества через профессиональную, общественную и просветительскую деятельность [5].

Исходя из анализа данных компетенций, можно сделать вывод о том, что наши профессиональные задачи сегодня практически не отличаются от тех, что выдвигались перед сценаристами-режиссерами советского периода. Мы формируем художественно-эстетические взгляды общества, гражданскую позицию.

В институте нам дают знания и навыки о специфике профессии, о профессиональных задачах сценариста-режиссера театрализованных представлений и праздников, дают основы философских и исторических знаний. Анализ увиденных мероприятий вместе с преподавателем, утверждение идейно-тематического анализа и актуальности своей постановки, выстраивание взаимодействия внутри группы, участие с руководителем в организации тех или иных мероприятий, совместное проведение репетиции – все это влияет на формирование профессиональной гражданской позиции, помогает отвечать студенту на вопросы, кто такой режиссер праздничных форм культуры и для чего он нужен обществу.

Но институт выступает всего лишь в качестве посредника между студентами и обществом, которое нуждается в грамотных специалистах. Становление профессионалом своего дела не ограничивается образовательной программой в институте.

Формирование гражданской позиции состоит из трех компонентов: познавательного, мотивационно-ориентировочного, поведенческого. Первый подразумевает под собой формирование мировоззрения, которое закладывается еще в детстве и развивается всю жизнь. Второй происходит на этапе социализации, когда мы соотносим свою позицию с требованиями, выдвигаемыми обществом, и соглашаемся либо не соглашаемся с ни-

ми. И третий (заключительный и самый важный компонент) – это проявление себя и своей позиции в общественной жизни [6].

Гражданская позиция сценариста-режиссера праздничных форм культуры как проводника идейных и художественно-культурных принципов общества проявляется в подборе документального и художественного материала для постановки, в формулировке сверхзадачи и выборе путей ее достижения, в организационно-управленческих решениях, которые он принимает в нестандартных ситуациях, в умении грамотно аргументировать и обосновывать свою позицию, в ответственности за свою точку зрения и свои постановки.

В книге «Режиссура эстрады и массовых представлений» И. Г. Шароев писал, что формированию гражданской позиции студентов способствует участие в любых массовых зрелищах, поскольку они так или иначе посвящены политической теме [1].

Сегодня же в бесконечном потоке информации, различных тем и проектов не праздники формируют нашу гражданскую позицию, а МЫ формируем свою позицию и мотивируем зрителя через создание праздничных форм.

Поэтому сегодня как никогда важно самостоятельно воспитывать в себе профессионала своего дела, воспитывать в себе базисные нравственные ориентиры, иметь свою личностную позицию и нести ответственность за свою работу перед обществом и государством.

Меняется время, меняется политический режим, меняется образ настоящего гражданина, но сущность праздника и задачи сценариста-режиссера остаются неизменными. Это показывают интервью современных практиков в области создания праздничных форм культуры.

Таким образом, можно сделать вывод, что гражданская позиция нового формата у режиссеров праздничных форм культуры строится на формировании самостоятельной ответственности за себя и свою профессиональную деятельность перед обществом и государством.

Список литературы

1. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учебник: [для студентов театральных высших учебных заведений]. – 3-е изд., испр. – М.: ГИТИС, 2009. – 333 с.
2. Конституция Российской Федерации [Электронный ресурс]: принята всенародным голосованием 12.12.1993 г. с изм., одобр. в ходе общерос. голосования 01.07.2020 г. // Официальный интернет-портал правовой информации. – URL: <http://www.pravo.gov.ru>

3. Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений. – СПб.: Нестор-История, 2017. – 84 с.
4. Руб, А. А. Феномен эстрадной режиссуры: Опыт исслед. – М.: Луч, 2001. – 227 с.
5. Государственный федеральный стандарт высшего образования по направлению подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» [Электронный ресурс]: утв. Приказом Минва образования и науки РФ от 05.07.2011 г.]. – URL: <https://fgosvo.ru>
6. Николаева А. А. Социальная активность как фактор формирования гражданской идентичности современной российской студенческой молодежи: дис. ... канд. социол. наук: 22.00.04. – Орел, 2010. – 224 с.

*Кузнецова Мария Алексеевна, студент
Кузьмина Ольга Владимировна, кандидат культурологии,
доцент, заведующий кафедрой режиссуры
театрализованных представлений и праздников
Кемеровский государственный институт культуры*

ПРОТОТИПИРОВАНИЕ КАК ПРОЦЕСС СИНТЕЗИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ПРИ СОЗДАНИИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЕКТА

PROTOTYPING AS A PROCESS OF SYNTHESIZING ARTISTIC AND EXPRESSIVE MEANS WHEN CREATING A CREATIVE PROJECT

Аннотация: Авторы рассматривают прототипирование в сфере культуры. Изучается вопрос эффективности применения прототипирования как инновации при создании творческого проекта в области праздничных форм культуры.

Ключевые слова: прототипирование, театрализованное представление, проектирование, сценарий.

Abstract: Author of consideration of prototyping in the sphere of culture. Considers the issue of the effectiveness of prototyping, as an innovation, when creating a creative project in the field of festive forms culture.

Keywords: prototyping, theatrical performance, design, scenario.

Профессия режиссера театрализованных представлений и праздников обязывает стремительно реагировать на перемены и обострение проблем в современном мире. Поэтому сценарист-режиссер еще только на этапе замысла с помощью прототипирования может понять, будет ли востребован сценарий, эффективна ли будет реализация его.

Чем прототипирование полезно в деятельности сценариста праздничных форм культуры?

Прототипирование в сфере культуры – это уникальная инновационная программа для создания и реализации креативных проектов в сфере творческих индустрий [1].

Прототипирование является важным этапом в разработке продукта. Оно позволяет провести первичную оценку работоспособности будущей системы, выявить возможные проблемы и сделать необходимые корректировки. Прототипирование также помогает участникам проекта взаимодействовать и общаться между собой, что способствует более эффективной работе команды.

Другими словами, прототипирование – это мощный инструмент для проверки идей и исследования функциональности продукта. Оно позволяет разработчикам получить первичную обратную связь от пользователей, определить проблемные моменты и внести необходимые изменения еще на раннем этапе разработки. Также прототип помогает участникам проекта лучше понять требования пользователей и создать продукт, который их удовлетворит.

На первый взгляд, можно предположить, что прототипирование ничем не отличается от проектирования. По сути, они оба направлены на создание продукта и выполняют роль первоначальной модели проекта. Но проектирование – это более сложный и детальный процесс (см. рис.). Разберем подробнее, что такое проектирование.

Проектирование – это процесс составления описания, необходимого для создания в заданных условиях еще не существующего объекта по первичному описанию этого объекта путем его детализации, дополнения, расчетов и оптимизации. Описание объекта может быть задано по-разному: в виде текста, алгоритма, программы, чертежа, таблицы или, что чаще всего, комбинировано в традиционно бумажном или электронном виде [2].

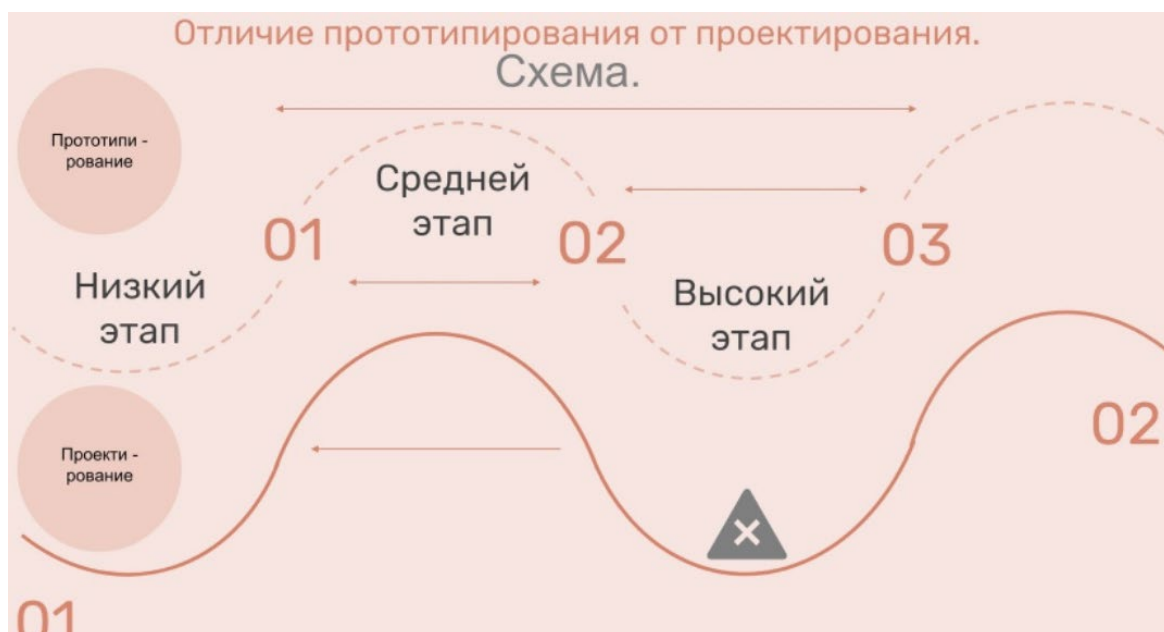


Рисунок. Схема отличия проектирования от прототипирования

Таким образом, прототипирование в современном мире немного удобнее, потому что оно состоит из трех этапов (низкий, средний и высокий), которые полноценно могут дать понимание о будущей судьбе проекта.

Бумажные прототипы, или прототипы с низкой детализацией, являются очень полезным инструментом в процессе разработки продукта. Они позволяют быстро и легко проверять концепции, идеи и выявлять потенциальные проблемы в дизайне или пользовательском опыте. Бумажные прототипы также помогают осуществить более эффективное взаимодействие с заказчиком и уточнить его требования к продукту.

Макеты являются следующим уровнем прототипирования средней детализации. Они позволяют разработчикам более детально продумать пользовательские пути, а также начать работу над информационной архитектурой продукта. Макеты обычно создаются в цифровом формате и могут быть использованы для проведения первичных тестов пользовательского опыта. Однако макеты обычно лишены характерных атрибутов продукта – таких, как логотипы или брендинг, поэтому они сосредоточиваются только на функциональности продукта.

Прототипы высокой детализации представляют фактически готовый продукт, в котором проработаны все детали. Они включают в себя все элементы интерфейса, а также текст, цвет и анимацию. Прототипы высокой детализации позволяют разработчикам получить максимально точ-

ную обратную связь от пользователей, а также помогают уточнить детали и дополнительно улучшить продукт.

В целом, прототипирование в несколько циклов является очень полезным процессом в разработке продукта, позволяющим снизить риски и повысить эффективность проекта.

Тодд Заки Варфел писал в своем практическом руководстве «Прототипирование»: «...прототипирование сродни воспитанию детей. Вы приносите в мир новые вещи и помогаете им “вырасти”» [3].

В основном прототипирование используется в IT-сфере, однако в последнее время прототипирование внедряют в область культуры для создания 3D-моделей спектаклей, световой и звуковой партитуры всей сценической постановки, медиаконтента (клипы, видео, фильмы), а также разработки игр и даже для создания социально значимых проектов.

Подробнее разберем прототипирование как инновацию в сфере культуры.

В 2022 году Минкультуры выделило субсидии на открытие центров прототипирования в творческих вузах [1].

Следует отметить, что Кемеровский государственный институт культуры вошел в число тех, кому предоставилась возможность поучаствовать в проекте и открыть на базе института Центр прототипирования цифрового контента (<https://kengik.ru/institute/struct/tsentr-prototipirovaniya-tsifrovogo-kontenta/>).

Задачи деятельности Центра:

1. Создание мест коллективного и индивидуального пользования специализированным оборудованием для развития творческого потенциала и предпринимательства в сфере цифрового контента;
2. Реагирование на запросы индивидуальных пользователей и креативных команд в контексте современных тенденций развития креативных индустрий;
3. Создание условий для системной поддержки креативных команд и процессов создания новых творческих продуктов.

В связи с тем, что одной из задач является реагирование на запросы индивидуальных пользователей и креативных команд в контексте современных тенденций развития креативных индустрий, нам поступил запрос от вуза на прототипирование новогодней театрализованной программы.

Актуальность проведения прототипирования театрализованного представления обусловлена двумя факторами:

- с точки зрения разработчика, это возможность с помощью прототипирования зафиксировать свой продукт, задокументировать его и вне-

сти в историю, но сначала разработать наиболее продуктивный и качественный проект;

– с точки зрения потребителя (заказчика), это возможность без затруднений и быстро получить уже готовую актуальную разработку и пользоваться ею по схеме прототипирования, а также возможность добавить что-то свое, ведь прототипирование – это всего лишь макет, набросок будущего проекта.

Приступая к процессу прототипирования театрализованного представления, творческая команда должна была решить непростую задачу: выяснить, что такое прототипирование, зачем оно нужно и для кого (кто потребитель) мы его создаем.

Из этого вытекает проблема, которая заключается в том, что в различных источниках очень мало информации о прототипировании. Тем более задача усложняется тем, что мы сталкиваемся с этим впервые.

Несмотря на данную проблему, мы приступили работе.

Условно разделили процесс создания и реализации творческого проекта на три этапа: подготовительный, основной и заключительный.

Подготовительный процесс – очень важный этап, на котором формируются все основные аспекты исследования, начиная от выбора темы и определения объекта исследования и заканчивая выбором необходимых инструментов и методов. Цель этого этапа – разработать рабочий план, который позволит провести исследование максимально эффективно и получить желаемые результаты. Важно учитывать все факторы, которые могут повлиять на исследование, и предвидеть возможные проблемы, чтобы предотвратить их появление [4].

Подготовительный процесс состоял из следующих видов деятельности:

- 1) работа с терминологией, которая помогла определить праздничную форму мероприятия;
- 2) описание пошаговой разработки замысла;
- 3) проверка замысла на актуальность.

Прежде всего, перед режиссером-сценаристом стояли задачи: логически объединить сюжетный ход с творческими номерами, задать качественную темпо-ритмическую основу и сформировать праздничную атмосферу. Формой построения программы было определено театрализованное представление.

Театрализованное представление – это массовое искусство, обладающее огромным зарядом действенности, предполагающее активный контакт со зрителями, ищущее эффективные пути проникновения в их

сознание. В этом состоит эстетическая сущность данного вида художественного воздействия. Искусство театрализованного представления требует особой точности того материала, который подается массам, высокого художественного вкуса сценаристов и режиссеров, исключения соблазна «работать на публику» [5, с. 60].

Театрализованное представление – всегда дитя обыденности, жизненных реалий, необходимости их одухотворения и существования в другой эмоционально-образной форме [6].

Театрализованное действо – это органическое сочетание действительности, связанной с бытом, социальными отношениями, религиозными воззрениями, идеологическими и политическими склонностями людей. О. И. Марков пишет: «Театрализованное представление – это мир чувственный, в процессе вызревания замысла должно происходить совпадение логического и образного мышления» [7, с. 14].

Далее мы приступили к разработке замысла. Для того чтобы замысел соответствовал настроению новогоднему празднику, режиссер-сценарист перерабатывает десятки различных идей, вариантов, изучает исторические факты, продумывает детали. Автор постоянно существует в материале, буквально живет мыслью о предстоящем проекте.

Творческая работа над замыслом содержит собственную специфику. Главная задача замысла всего представления – найти режиссерский ход, который объединит структурные единицы событийного ряда.

Основная идея замысла театрализованного представления «Корпорация чудес» заключалась в том, что Новый год – это волшебное время, оно живет в наших сердцах, и мы сами создаем его. Наша вера в чудо – двигатель для его исполнения. Нам хотелось подарить зрителю сказку, в которую он поверит. Так мы придумали *Корпорацию чудес*, которая ежегодно создает все необходимые условия для новогодней атмосферы: сказку, чудо, волшебство, новогодние забавы (катки, ледяные горки, огни на елках, фейерверки) и самое главное – подарки, которые дети получают в новогоднюю ночь, другими словами, все то, что люди любят зимой. Руководить Корпорацией чудес должен был Дед Мороз. Помогая ему справиться с приятными зимними хлопотами, сотрудники корпорации (Веселина, Серпантина Сияновна, Снежик) и их помощники придумывают разные волшебные чудо-машины, например: машину для создания новогодней атмосферы, а именно: зажигания гирлянд, появления серпантина и фейерверков; машину для создания снеговиков, снега, снежков, катка, ле-

дяных горок и т. д.; машину для изготовления подарков, которые попросили ребята у Деда Мороза. Еще они предложили провести для ребят экскурсию по корпорации и увидеть своими глазами место, где создают чудеса. А самое важное – помочь в запуске главной машины года – «Подарочный бум – 23». Она запускается только от веры детей в чудо, если же они не поверят в нашу сказку, то чуда может и не произойти. Поэтому дети сами попробуют быть волшебниками и познают особенности специфики создания чудес.

Для прототипирования мы предоставили полное и подробное описание персонажей (их характеристику, составляющие элементы костюмов и грима), описание светового, звукового, технического оборудования, описание спецэффектов и медиаконтента. Также мы предоставили полный сценарий и подробный разбор игровой составляющей театрализованного представления. Все это мы передали в Центр по прототипированию, в ответ пришла просьба сделать презентацию с наглядными примерами всего вышеописанного.

По подготовительному этапу можно сделать вывод, что он является больше теоретическим. В него входят лишь наши задумки и доказательства того, что они логичны и имеют право на существование. Также в подготовительный этап входила теоретическая база, на которую мы могли опереться на следующем этапе.

Основной процесс называют еще исполнительной частью проекта, на нем проводится непосредственно само исследование в соответствии с разработанным планом. В течение этого этапа мы будем собирать и анализировать данные, выполнять эксперименты и проводить исследования в соответствии с задачами и целями проекта. Также на этом этапе мы можем вносить коррективы в план на основе полученных результатов. Важно следить за своевременной реализацией плана, чтобы выполнить проект в срок [4].

Основной этап состоял из следующих элементов:

- 1) подробное описание работы со сценарием;
- 2) описание характеров и внешнего вида персонажей;
- 3) полное описание светового, звукового, технического оборудования, спецэффектов и медиаконтента.

Основной этап является самым трудоемким и затратным по силам, поскольку в нем аккумулируется вся основная информация, которая была собрана, систематизирована и описана исходя из уже готового продукта.

Всю необходимую информацию мы поместили в один файл и передали ее в Центр прототипирования цифрового контента. В ответ пришла просьба сделать презентацию с наглядными примерами всего вышеописанного.

Поэтому заключительным процессом нашей работы стала подготовка презентации.

Заключительный процесс включает обработку и интерпретацию данных, полученных ранее (на предыдущих этапах). На этом этапе проводится анализ полученных результатов в целом и формируются выводы о проделанной работе. Если в результате анализа выявляются неточности или недоработки, то проводятся дополнительные работы для их устранения. После этого можно приступить к формированию окончательных выводов, которые позволят определить дальнейшие перспективы исследования и возможности для его улучшения [4].

Заключительный этап включал в себя:

- 1) сбор видео-, фото- и медиаконтента;
- 2) структурирование контента в определенной последовательности;
- 3) передачу всей информации в Центр прототипирования цифрового контента.

Таким образом, прототипирование позволяет протестировать пробный вариант решения без значительных вложений, при необходимости внести правки и только потом приступить к разработке и детализации творческого проекта.

Прототипирование решает ряд существенных задач:

1. Поиск лучших идей. Прототип делается быстро, поэтому можно сразу подготовить несколько вариантов для тестирования предположений (предложений), чтобы потом выбрать наиболее удачный. Это особенно актуально для студентов, которые еще учатся.

2. Выявление ошибок. На этапе создания макета можно отследить ключевые недочеты будущего творческого проекта или театрализованного представления. На их исправление вы затратите меньше времени, денег и усилий, чем если бы пришлось вносить корректировки в конечный продукт.

3. Оценка эффективности. Разработка прототипов и тестирование на них сценариев – отличная возможность как можно раньше проверить, насколько решение удобно.

Уже сейчас понятно, что прототипирование эффективно и выгодно, так как оно способствует сохранению финансовых средств, которые могли быть затрачены на материалы для макетов сцены или декораций, все

можно сделать в цифровом или 3D-формате. Также оно сократит риски для заказчика, поскольку даст возможность оставить только замотивированные объекты, которые обоснованно необходимы для проекта. Кроме того, у заказчика появляется возможность выбирать наиболее выигрышный вариант реализации проекта, а именно: палитру цветов для костюмов, декораций, сцены и т. д., их форму и размер. Это в разы облегчит работу, и заказчик будет иметь наглядное и более точное представление о задуманном проекте. В том числе можно внести коррективы, исходя из предполагаемой аудитории, то есть адаптировать составляющие сценария (игры, интерактивы, номера) в соответствии с задачами проекта, при этом сюжетная основа останется неизменной. Такой подход позволит не только быстро трансформировать творческий проект к предполагаемой возрастной категории, но и модифицировать его, чтобы проект был актуален, интересен и понятен зрителю.

Эта тема заслуживает огласки, так как прототипирование – это действительно существенная инновация в культуре и искусстве, она требует детального изучения и, как следствие, применения в художественно-творческой деятельности режиссера-сценариста праздничных форм культуры.

Список литературы

1. Национальные проекты РФ [Электронный ресурс]: портал. – URL: <https://национальныепроекты.рф/news/minkultury-nachnet-otkryvat-tsentry-prototipirovaniya-v-tvorcheskikh-vuzakh/>.
2. Академик [Электронный ресурс]: портал. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/282193/>.
3. Варфел Т. З. Прототипирование: практическое руководство. – Rosenfeld Media, LLC, 2009. – 11 с.
4. Основные этапы научного исследования [Электронный ресурс] // Научные высказывания: междунар. науч. журнал. – URL: <https://nvjournal.ru/blog/article/osnovnye-etapy-nauchnogo-issledovaniya/>.
5. Генкин Д. М. Театрализованные формы массовой работы клуба: учеб. пособие. – Л., 1972. – 122 с.
6. Макет, прототип, серийный образец... [Электронный ресурс] // Хабр. – URL: <https://habr.com/ru/post/512176/>.
7. Марков О. И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников: учеб. пособие – Краснодар, 2004. – 365 с.

*Кузин Руслан Владимирович, главный режиссер Дворца культуры
Заполярный филиал ПАО «ГМК “Норильский никель”»*

«ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ» В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ – МЕТОДОЛОГИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ

«ARTISTIC DESIGN» IN THE PROCESS OF PREPARING THEATER PERFORMANCES AND HOLIDAYS – METHODOLOGY OF FORMATION AND DEVELOPMENT

Аннотация: Статья направлена на разработку оптимальной методологии формирования замысла; анализ условий, при которых его рождение и развитие происходит наиболее полно и максимально раскрывает идейно-художественную основу массового представления.

Ключевые слова: художественный замысел; авторское видение; образ массового представления; формирование и развитие художественного замысла.

Abstract. The article is aimed at developing an optimal methodology for the formation of an idea; analysis of the conditions under which its birth and development takes place most fully and reveals to the maximum the ideological and artistic basis of mass representation.

Keywords: artistic intention; author's vision; mass representation image; formation and development of artistic design.

С художественного замысла начинается любой продукт искусства. Его формирование – первый этап на пути к созданию праздничного действия. Однажды возникнув, замысел подчиняет себе весь дальнейший ход реализации представления.

Известный поэт и прозаик Владимир Солоухин, рассуждая о вдохновении в одной из литературных миниатюр сборника «Камешки на ладони», сравнивает появление замысла с озарением: «Высшей точкой творческого акта, искрой, вспышкой горючего материала, блеском молнии, озарением, а короче говоря, собственно творческим актом является момент рождения замысла. Здесь в одно мгновение укладывается то, что потом растянется на часы, дни, месяцы, на целые, быть может, годы воплощения» [11, с. 113].

Теоретики и практики в области массовых представлений (Д. М. Генкин, О. И. Марков, А. А. Рубб, И. Г. Шароев, С. И. Гавдис) да-

ют разные определения понятию «художественный замысел» будущего праздничного действия: *схема* [1, с. 18], *образное решение* [2, с. 28], *предчувствие, ощущение* [4, с. 9], *идейно-художественная основа* [6, с. 407], *авторское видение* [7, с. 17].

Таким образом, можно сделать вывод, что художественный замысел – это образ праздника, рожденный в голове режиссера и доступный на данном этапе только ему.

Стоит оговориться, что в культуре праздника, в отличие от театрального искусства, замысел не делится на драматургический и режиссерский. Переносом авторского видения представления на бумагу и воплощением его на сцене чаще всего занимается один человек.

Как верно подметил А. А. Рубб: «В этом виде сценического искусства первичным является не драматургический, а режиссерский замысел. Вернее, режиссерский замысел концерта, представления является и замыслом драматургическим. Именно он подсказывает пути драматургического решения сценария, подсказывает и определяет построение его действенной линии» [4, с. 8].

Поэтому о замысле массового представления мы говорим как о едином образе, который берет начало в сознании сценариста-режиссера и завершается в момент выпуска праздничного действия.

Замысел театрализованного представления появляется задолго до рождения самого сценического действия и служит главным побуждающим мотивом в процессе его реализации. Его рождение – живой процесс, который у каждого протекает по-разному: плавно; скачками; внезапно, как озарение, или рождается в муках.

Мастер художественного слова В. Н. Яхонтов в своем автобиографическом произведении «Театр одного актера» вспоминает, что на вынашивание замысла литературной композиции о Пушкине у него ушли годы: «“Онегина” мы показали через десять лет, после того как он был сделан – так долг путь от замысла к выполнению. Все эти годы роман в стихах как бы созрел во мне, я носил его с собой, не решаясь выпустить» [10, с. 173].

Замысел не появляется на пустом месте. Для его формирования нужны особые условия. Исходное из них – получение «*социального заказа*» [8, с. 65] на проведение праздника (Новый год, День строителя, День города и т. п.).

В основании художественного замысла всегда лежат знания, навыки, умения режиссера и широкий спектр информации вокруг события. Многие именитые авторы в области создания театрализованных представлений и праздников едины в мысли о том, что замысел рождается

в момент идейно-тематического анализа события [1, с. 17; 4, с. 8; 7, с. 132; 8, с. 174].

Соответственно, первоочередная задача режиссера – точно определить идею и тему будущего представления, осмыслить проблему и выработать собственную позицию по отношению к событию. Для этого нужно проделать большую предварительную работу.

Факторы, влияющие на плотность и качества фундамента, на котором выстраивается массовое представление, можно разделить на:

- внешние;
- внутренние.

К внешним отнесем изучение и анализ информации, связанной с событием. А. А. Рубб называет этот процесс «заполнять “кладовую” своего сознания» [3, с. 24]. К такой информации относятся:

- социальные и культурные аспекты общественной жизни [2, с. 41];
- документы, факты, литература, иконография [4, с. 5];
- жизненные факты, исторические места, реальные люди [7, с. 80].

Сбор и анализ информации – очень важный этап, где каждая мелочь может стать решающей в образовании оригинальной, интересной задумки. Слово в документе; объект на фотографии; фраза, брошенная героем во время интервью – любая деталь способна запустить цепь раздумий, ведущих к образованию «того самого» замысла; дать импульс фантазии для начала формирования образа будущего представления.

Но одного лишь сбора и анализа данных недостаточно. К информации нужно прирасти душой, осмыслить ее, присвоить. Нужно заболеть фактами, чтобы потом суметь заразить ими зрителя.

В период информационного насыщения важно суметь отобрать самые эффектные факты, расставить акценты, отсеять лишнее. Не стоит останавливаться на первой мысли, пришедшей в голову. Преодоление барьера стандартного образа мышления – залог того, что в структуру представления не проникнет заштампованный или шаблонный элемент.

Насколько яркий, эмоционально насыщенный материал ляжет в основу замысла праздничного представления, как тесно произойдет соприкосновение с ним режиссера, зависит от его внутренних качеств. Мирозрение и внутренняя философия автора замысла – главный редактор информационного разнообразия. Среди таких качеств:

- свойства характера, темперамент, привязанности, сила творческого воображения, фантазия [2, с. 41];
- накопленные эмоциональные впечатления, жизненный опыт, творческое мышление, интуиция [3, с. 23].

Все, что видит, слышит, чувствует режиссер в процессе жизни, накладывается на то, что он проецирует со сцены. Луч этой проекции – замысел. Постановщик должен постоянно развивать профессиональные навыки, расширять кругозор, питать фантазию, чтобы в нужный момент она ответила взаимностью и дала ростки уникальной задумки [3, с. 24].

Процесс формирования замысла бесконечен. Однажды начав размышлять над образом праздника, режиссер уже не способен остановить этот процесс. Днем и ночью, на работе и в быту – всегда его мозг находится в режиме поиска. Даже когда замысел сформирован, сознание режиссера подстраивается под новые данные и предлагает дополнительные решения.

В работе «Школа на всю жизнь» Ю. Н. Клепиков приводит цитату своего учителя – советского режиссера Г. М. Козинцева: «От слова “замысел” идет бесконечное число концентрических кругов: работа с материалом, работа по определенной настройке головы, настройка своих чувств по “диете” чтения, на которую вы должны садиться, это бесконечная дисциплина своего сознания и, если хотите, собственной совести, так как замысел постановки – это какое-то отношение к жизни, к добру и злу» [12, с. 116].

На замысел влияет много факторов, которые его развивают. И. Г. Шароев проводил со студентами эксперимент – на практических занятиях по инсценировке они сравнивали начальную задумку эпизодов и номеров праздничных программ с их финальной версией. Итоговая реализация всегда оказывалась ярче, интереснее и многограннее [6, с. 67].

К основным факторам, влияющим на развитие режиссерского замысла, после отбора и анализа информации относятся:

- сценическая площадка;
- композиция;
- сценарий;
- постановочная группа;
- репетиции.

Каждый этап работы над театрализованным представлением создает новые акценты, призванные усилить замысел, выкристаллизовать его и точно донести до зрителя.

О. И. Марков выделяет пространство праздника в качестве одного из основных выразительных средств и активных участников театрализованного действия [2, с. 90]. Историческая или культурная значимость места действия, его расположение и ландшафт могут подсказать оригинальное режиссерское решение. Или наоборот – противиться постановщику и диктовать свои правила.

Так, Анатолий Силин в работе «Площади – наши палитры» вспоминает, как в 1967 году пришлось пойти наперекор собственному замыслу при подготовке траурного митинга-реквиема, посвященного обороне Ленинграда. Действие, организованное на территории Пискаревского кладбища, должно было начинаться фонограммой стихов Ольги Берггольц. Однако архитектура мемориального комплекса не располагала к такому решению. «Место действия активно “сопротивлялось” построению радиоряда», – вспоминает режиссер. Постановочной группе пришлось подстраиваться под особенности пространства [5, с. 15].

Композиция

Смысловая нагрузка того или иного концертного номера может вызывать в сознании режиссера ассоциативный ряд, ведущий к оригинальному решению внутри эпизода, блока или всей программы. Поэтому постановщику важно лично присутствовать при отборе номеров, проводить анализ сценического материала и мысленно выстраивать его, сверяя с замыслом.

Композиция программы – один из важнейших факторов, способных повлиять на реализацию замысла. Она не может и не должна сводиться к элементарному сложению эпизодов, а достигается «за счет объективно необходимого их количества, наиболее полно раскрывающих авторский замысел» [8, с. 180].

Художественное оформление и мизансцены номеров, порядок и смысловое содержание эпизодов – все должно гармонично сочетаться. Постановщик перебирает массу комбинаций, прежде чем добывается архитектоники, которая бы верно доносила до зрителя главную мысль.

Замысел праздничной программы, каким бы интересным, глубоким и актуальным он ни был, сам по себе не может считаться событием в искусстве. Как нет картины без холста и книги без бумаги, так не существует массового представления, пока оно не изложено в виде сценария.

Если замысел – это скрепляющий раствор для кирпичей, из которых складывается праздничная программа, то сценарий – архитектурный план, в котором подробно фиксируется цепь реализации замысла. «Часто режиссерский замысел, фантазия опережают возможности литературной записи, поэтому уточнение, изменение, шлифовка сценария происходят на всем протяжении работы над программой – от замысла до воплощения на сцене» [8, с. 177].

Можно сказать, что сценарий – это инструкция по применению для всех, кто задействован в подготовке программы. От того, насколько подробно он будет составлен, зависит, проникнутся ли идеей и станут ли ее проводниками постановочная команда и участники сценического действия.

С переходом к воплощению замысла режиссер начинает взаимодействовать с художниками, звукорежиссерами, осветителями, костюмерами, декораторами. От того, насколько полно, зажигательно и интересно он сумеет описать свой замысел постановочной группе, зависит, получится ли побудить ее к активному действию.

И. Г. Шароев придает большое значение первой встрече режиссера со специалистами технических служб: «Задача режиссера – не просто собрать их вместе, не просто заставить их слепо выполнять те или иные указания, а зажечь своим замыслом, чтобы каждый, подчеркнем, каждый участник знал и понимал свою задачу и был увлечен ею. Иначе нельзя. Иначе ничего не получится» [6, с. 362].

В процессе постановки режиссер остается главным носителем художественного замысла. Только в его голове образ программы сформулирован максимально точно. Поэтому все этапы подготовки должны быть под его чутким наблюдением. Он не должен упустить ни одной мелочи, акцента, интонации [6, с. 419].

Чаще всего с выходом на сцену участников представления вскрываются неожиданные нюансы. Замысел, словно лакмусовая бумага, опущенная в кислоту, на первой репетиции тут же вступает в реакцию со сценическим действием: чем больше несоответствий, тем сильнее он на них реагирует.

Это может быть дисгармония в сочетании оформления и костюмов артистов, «спор» между цветовыми оттенками видеоконтента и световой партитуры, снижение темпоритма программы из-за скованности артистов и, как следствие, смещение смысловой нагрузки всей программы. Задача режиссера – оперативно и безболезненно исправить вскрывшиеся сбои, «подружить» друг с другом каждый компонент.

Точно воплощенный в жизнь художественный замысел массового представления соединяет все компоненты программы в единое сценическое полотно и обволакивает им зрительный зал. Он вовлекает аудиторию в диалог, заставляет взаимодействовать с художественным материалом и реагировать так, как заложено в режиссерском замысле [1, с. 111].

Исходя из проведенного анализа, мы можем сделать вывод, что художественный замысел – это еще не осуществленное решение массового представления. Его реализация проходит путь от зарождения первоначальной идеи, основанной на интуиции и жизненном кругозоре режиссера, до целостной концепции сценического действия, отчетливо проявленной в процессе подготовки.

Итогом изучения феноменологии художественного замысла стала разработка оптимального соотношения этапов работы над формированием, развитием и сценической реализацией образа будущего представления:

1. *Определение события* (получение «социального заказа»). Отправная точка в процессе формирования замысла.

2. *Сбор и анализ информации*, связанной с событием. Важные условия: внимание к деталям, поиск цепляющих фактов, умение отказываться от лишнего, личная заинтересованность.

3. *Выбор сценической площадки*. Оценка исторической или культурной значимости места, его расположения и ландшафта.

4. *Композиционное конструирование программы*. Необходимо постоянно «внутренним взором» сверяться с замыслом, отбирать номера, отражающие тему и идею представления.

5. *Составление сценария*. Он должен максимально раскрывать суть художественного замысла, давать постановочной группе и участникам полный и четкий образ программы.

6. *Работа с постановочной группой*. Чтобы реализация замысла стала целью коллектива, постановщику важно уметь эмоционально и доходчиво доносить задачи, воодушевлять и мотивировать.

7. *Репетиционный процесс*. К этому моменту должна быть сформирована окончательная картина представления. Важно следить, чтобы элементы гармонично сочетались и дополняли друг друга, выкристаллизовывая замысел и транслируя его аудитории.

Для формирования художественного замысла режиссер должен настроиться на рабочий лад, неотступно следовать за идеей и темой будущего массового представления, нагружать мозг неослабевающим потоком информации о событии. «За какое из ассоциативных звеньев “зацепится” фантазия в дальнейшем поиске образного решения, замысла – это и будет почвой для дальнейшей творческой работы мысли» [2, с. 87].

Анализ данных не должен происходить формально. Информацию нужно обрабатывать с личной позиции, пропускать ее не только через голову, но и через сердце. Для того, чтобы получить отклик от зрителя, проблемы, заключенные в замысле, должны быть актуальными как для автора, так и для аудитории массового представления.

В процессе формирования замысла режиссер-постановщик на каждом этапе производства должен внутренним взором отслеживать соответствие хода подготовки со своим видением будущего театрализованного действия.

Список литературы

1. Генкин Д. М., Конович А. А. Сценарное мастерство культпросветработника. – М.: Сов. Россия, 1984. – 68 с.

2. Марков О. И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников: учеб. пособие. – Краснодар: КГУКиИ, 2004. – 200 с.
3. Рубб А. А. Режиссер пришел в агитбригаду. – М.: Советская Россия, 1979. – 144 с.
4. Рубб А. А. Театрализованный тематический концерт. Совершенствование организации и проведения: комплект лекций. – М.: АПРИКТ, 2005. – 60 с.
5. Силин А. Д. Площади – наши палитры (Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализ. представлений под открытым небом и на нетрадиц. сцен. площадках). – М.: Сов. Россия, 1982. – 184 с.
6. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учебник. – М.: Просвещение, 1986. – 461 с.
7. Гавдис С. И. Основы сценарного мастерства: учеб. пособие. – Орел: ОГИИиК, 2005. – 248 с.
8. Жарков А. Д., Чижилов, В. М. Культурно-досуговая деятельность. – М.: МГУК, 1998. – 301 с.
9. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта: учеб. пособие для ин-тов культуры. – М.: Просвещение, 1976. – 88 с.
10. Яхонтов В. Н. Театр одного актера. – М.: Искусство, 1958. – 242 с.
11. Солоухин В. А. Камешки на ладони. – М.: Молодая гвардия, 1982. – 271 с.
12. Клепиков Ю. Н. Школа на всю жизнь // Искусство кино. – 1980. – № 4. – 200 с.

Блюм Екатерина Сергеевна, студент
Черняк Елена Федоровна, кандидат педагогических наук, доцент
кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников
Кемеровский государственный институт культуры

ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОММУНИКАЦИИ В ПРАЗДНИКЕ

FEATURES OF COMMUNICATION DESIGN IN THE HOLIDAY

Аннотация: В статье обобщается понятие «коммуникация», рассматриваются существующие модели коммуникации, раскрываются осо-

бенности проектирования коммуникации в празднике. Подчеркивается необходимость формирования отношения к событию, способность воспринимать информацию и действовать указанным образом.

Ключевые слова: коммуникация, праздник, технология.

Abstract: The article summarizes the concept of “communication”, examines existing communication models, reveals the specifics of designing communication in a holiday. The necessity of forming an attitude to the event, the ability to perceive information and act in this way is emphasized.

Keywords: communication, holiday, technology.

Театрализованное представление и праздник – это действие, предполагающее активное взаимодействие и свободный процесс общения (или социокультурной коммуникации) всех его участников.

Цель нашей работы – уточнение содержания и особенностей понятия «коммуникация» и выявление особенности проектирования коммуникации в празднике.

В рамках исследования нами произведен сопоставительный анализ ряда публикаций, в которых рассматривались аспекты этой проблемы.

Так, Ю. В. Береснева, Д. П. Гавра, А. В. Пряхина, А. Н. Сыркина, Ю. М. Лотман и др. предложили анализ определений и моделей коммуникации с точки зрения деятельности в процессе активного взаимодействия в социуме. Коммуникативное личностное развитие анализируют такие авторы, как А. А. Бодалев, А. В. Петровский, Б. Д. Парыгин. Возможности формирования коммуникативных способностей исследуются Н. А. Березовиным, М. С. Кобзевым.

Семиотические системы коммуникации выделены Г. Е. Крейдлиным, а лингвистический компонент коммуникации – Э. В. Роот. Проблематика использования разных коммуникативных каналов и их типологии нашли отражение в теории коммуникации, разработанной А. В. Соколовым.

В работе «Поэтика. Риторика» Аристотель описывал универсальную модель коммуникации: «Речь складывается из трех элементов: из самого оратора, из предмета, о котором он говорит, и из лица, к которому он обращается; оно-то и есть конечная цель всего (я разумею слушателя)» [1, с. 99].

Гарольд Лассуэлл проанализировал основные функции и структуру коммуникации и попытался построить современную модель коммуникации. Он считал, что необходимо, прежде всего, ответить на вопросы, кто и что сообщает, по какому каналу, кому и с каким результатом [2].

Для нас представляет интерес научная статья Э. В. Роот «Содержание, особенности и функции феномена коммуникации», в которой она приводит высказывание Ю. М. Лотмана о том, что «Я – это субъект передачи, носитель информации, Он – адресат, который предположительно не знает данной информации. Модель Лотмана Ю. М. – “Автокоммуникация”, где второе “Я” выполняет функцию третьего лица» [3, с. 236].

В свою очередь Р. О. Якобсон в работе «Лингвистика и поэтика», описывая компоненты семиотической модели коммуникации, выделяет следующие: коммуникант в роли адресанта или отправителя, сообщение, контекст, контакт, код и адресат как получатель [4].

Согласно С. В. Бориснёву, под коммуникацией «следует понимать социально обусловленный процесс передачи и восприятия информации в условиях межличностного и массового общения по различным каналам с помощью разных коммуникативных средств» [5, с. 14].

Толковый словарь русского языка С. И. Ожегова трактует коммуникацию как сообщение, общение (речь как средство коммуникации; средства массовой коммуникации) [6].

А. В. Пряхина подчеркивает, что для осуществления коммуникации необходимо не менее трех участников: коммуникант – сообщение – реципиент [7].

Исходя из анализа определений понятия «коммуникация», можно выделить основное: коммуникация есть способность человека устанавливать и совершать необходимые контакты с другими людьми.

Для нашего исследования представляет интерес работа Н. Д. Мосицкой, в которой она выделяет следующие компоненты модели праздничной коммуникации:

- «эстетизация коммуникативного сообщения (поиск чувственной формы для передачи смыслообразующей для системы идеи);
- смысл сообщения, непосредственно включающий базовые духовные ценности культуры (потребность сохранения и воспроизводства константных ценностей культуры, обеспечивающих замкнутость и целостность системе);
- синергия и “бифуркация” праздничного коммуникативного пространства (в условиях конструирования резонанса коммуникативных каналов культуры)» [8, с. 103].

Рассматривая праздник как один из вариантов социально-коммуникативной технологии, следует помнить о присущих ему характеристиках. Значимые события в рамках праздничной культуры становятся основным инструментом коммуникации и способом расширения связей с общест-

венностью. Такая стратегия праздничной коммуникации, основанная на определенном событии из жизни человека или общества, является событийной коммуникацией.

Поскольку такая событийная коммуникация программирует особый эмоциональный подъем, Н. Д. Мостицкая предлагает «рассматривать в модели праздника формы художественного языка коммуникации, непосредственно ориентированного на конструирование эмоциональной составляющей. Именно такое искусственно сформированное художественное коммуникативное пространство является своеобразной моделью праздничной коммуникации» [8, с. 103].

В рамках праздничной культуры сообщение может быть аудиальным, визуальным, с использованием выразительных средств, но в любом случае, согласно законам коммуникации, оно изначально должно восприниматься, потом интерпретироваться и осмысливаться, а затем приниматься или нет. В связи с этим в рамках праздничной ситуации предметом коммуникативного воздействия должна стать духовно-психологическая сфера человека, а лишь потом – его состояние, отношение к происходящему и поведение. В связи с тем, что наиболее подвержена изменениям духовно-психологическая сфера человека, именно ее чаще всего используют в коммуникации в качестве посредника для изменения эмоционального фона, познавательного и поведенческого аспектов его личности. Режиссеру необходимо осознавать цели, задачи и функции коммуникации.

В театрализованном представлении и празднике *коммуникатором* может быть ведущий, а *адресатом* – зритель, которому доносится информация.

Процессы коммуникации в празднике связаны со знаковыми системами и в основном применяются в процессе речевой деятельности. В настоящее время коммуникативные функции сочетаются с наглядными и современными интерактивными. В праздничной коммуникации важно получить информацию и ее оценить, поэтому следует обращать внимание на содержание информации и ее эмоциональный фон.

При проектировании коммуникации в празднике ключевой проблемой является преодоление коммуникативных барьеров, которые снижают качество и эффективность коммуникации.

Выделим несколько видов коммуникативных барьеров:

1. Технические барьеры – это могут быть неисправности канала коммуникации (например, низкое качество звука, нечеткость изображения и др.).
2. Индивидуальные особенности коммуникатора: дефекты речи, отвлекающий стиль поведения, особенности внешности человека и др.

3. Некомпетентность коммуникатора, когда он не может грамотно выразить мысль, не находит контакта со зрителем и т. п.

4. Проблемы восприятия у адресата: дефекты органов зрения и слуха, озабоченность болезнью или домашними проблемами и т. п.

5. Знаковые и смысловые барьеры: избыток специальной терминологии, невозможность перевода текста с иностранного языка и др.

6. Коллективные барьеры восприятия: отсутствие интереса аудитории к теме сообщения.

П. В. Якупов приводит примеры коммуникативных барьеров, которые предложил академик В. М. Шепель:

- «дискомфорт физической среды, в условиях которой воспринимается сообщение;

- инерция включенности, то есть озабоченность слушателя иными проблемами;

- антипатия к чужим мыслям, стереотипизированность сознания, амбициозность;

- языковой барьер – существенное различие словарного запаса, лексикона коммуникатора и коммуниканта;

- профессиональное неприятие – некомпетентное вторжение коммуникатора в профессиональную сферу коммуниканта;

- неприятие имиджа коммуникатора» [9, с. 264].

Как видим, преодоление этих барьеров актуально для организации и проведения праздничных форм культуры.

Одной из ключевых задач коммуникатора является преодоление коммуникативных барьеров, доведение максимума информации, что позволяет изменить или закрепить мнение адресата и активизировать желаемое поведение.

Рассмотрим аспекты проектирования коммуникации в контексте праздничных мероприятий, где сочетаются ясная передача сообщений, визуальная эстетика, интерактивный опыт и интеграция технологий.

1. Визуальная коммуникация на праздниках.

Тематика и оформление: визуальные элементы праздничного мероприятия, включая украшения, цвета и тематику, играют ключевую роль в создании атмосферы и передаче цели празднования.

Информационные знаки и ориентиры: праздничные мероприятия часто требуют четкой и интуитивно понятной информационной навигации для участников, обеспечивая легкость передвижения и предотвращая путаницу.

2. Стратегии вербальной коммуникации.

Приветственные речи и объявления. Праздничные мероприятия часто включают в себя приветственные речи и объявления для вовлечения участников и предоставления важной информации.

Сценарии выступлений и презентаций. Праздничные мероприятия часто включают в себя выступления и презентации, которые развлекают и просвещают участников.

3. Динамика невербальной коммуникации.

– Язык тела и жесты. Невербальные сигналы (такие, как язык тела и жесты) вносят значительный вклад в общий опыт коммуникации на праздниках.

– Визуальные дисплеи и символика. Праздничные мероприятия часто используют визуальные дисплеи и символические представления для передачи глубокого смысла и культурной значимости.

– Социальные медиа и онлайн-платформы. В эпоху цифровых технологий социальные медиа и онлайн-платформы стали неотъемлемыми инструментами коммуникации на праздниках.

– Интерактивные установки и дополненная реальность. Новые технологии (такие, как интерактивные установки и дополненная реальность) предлагают инновационные способы улучшения коммуникационного опыта.

Зрелищная составляющая праздника способна придавать ему невероятную эмоциональную силу. Умение сочетать зрительные и слуховые образы, показывать явления и события в развитии дает режиссеру возможность формировать и стимулировать поведение участников праздничного события: предупреждать, ориентировать, тем самым давать социальную установку не только оценивать и воспринимать информацию, но и действовать согласно замыслу режиссера.

Успешная деятельность режиссеров зависит от степени сформированности коммуникативной культуры и должна сопровождать их от рождения замысла будущего мероприятия, его темы и идеи до организации и проведения праздничной формы и воздействия на зрителя. Сообщение может быть аудиальным, визуальным, с использованием выразительных средств, но в любом случае, согласно законам коммуникации, оно должно восприниматься, становиться осмысленным, а потом может приниматься или нет.

Важно то, что в празднике режиссер и сценарист стараются прогнозировать то или иное поведение читателя / зрителя / слушателя. Они пытаются сформировать отношение к событию, выявляя способности воспринимать информацию, принимать ее и действовать указанным образом.

В праздниках предметом коммуникативного воздействия становится духовно-психологическая сфера человека, которая чаще всего подвержена внешнему влиянию в эмоциональном, познавательном, поведенческом плане.

На основании вышесказанного праздник можно рассматривать как часть социально-коммуникативной технологии, а его элементы соотносить с элементами классической модели коммуникации.

Список литературы

1. Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. с др.-греч. В. Апфельрота, Н. Платоновой. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 352 с.
2. Lasswell G. The structure and function of communication in society // The Communication of Ideas. – N. Y.: Harper and Brothers. – 1948.
3. Роот Э. В. Содержание, особенности и функции феномена коммуникации // БГЖ. – 2021. – № 1 (34). – С. 235–239.
4. Jakobson R. Linguistics and Poetics // Style in Language / ed. T. Sebeok. – Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1960. – P. 350–377.
5. Бориснев С. В. Социология коммуникации: учеб. пособие для вузов. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003. – 270 с.
6. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Азъ, 1994. – 907 с.
7. Пряхина А. В., Сыркина А. Н. Основы теории коммуникации: учеб. пособие. – СПб., 2019. – 124 с.
8. Мостицкая Н. Д. Социокультурная синергия праздничного коммуникативного пространства // Междунар. науч.-исследоват. журнал (International Research Journal). – 2016. – № 5-2 (47). – С. 102–104.
9. Якупов П. В. Коммуникация: определение понятия, виды коммуникации и ее барьеры // Вестник университета. – № 10. – 2016. – С. 261–266.

*Лазарейт Маргарита Олеговна, студент
Шалашов Сергей Степанович, старший преподаватель кафедры
режиссуры театрализованных представлений и праздников
Кемеровский государственный институт культуры*

КЛИП КАК ОБРАЗНО-ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ РЕЖИССЕРА ПРАЗДНИЧНЫХ ФОРМ КУЛЬТУРЫ

CLIP AS A SIGNIFICANT SYSTEM OF CREATIVE THINKING DIRECTOR OF FESTIVE CULTURE FORMS

Аннотация: Клиповое мышление – это творческое мышление сценариста-режиссера в современных реалиях. Синтез монтажа аттракционов

и структурной единицы сценария рождает клип, то есть сам активно-агрессивный момент по воздействию, причем содержащий смысловую основу.

Ключевые слова: клиповое мышление, творческое мышление, праздничная форма культуры.

Abstract: Clip thinking is the creative thinking of a screenwriter–director in modern realities. The synthesis of the installation of attractions and the structural unit of the scenario gives rise to a clip, that is, the active-aggressive moment itself, but also containing a semantic basis.

Keywords: clip thinking, creative thinking, festive form of culture.

Ускоренный темп жизни и увеличение потока информации заставляет человека искать новые способы восприятия и переработки данных. В современных реалиях человеческий мозг подстроился к непрерывному потоку информации и готов упрощать процесс восприятия до считывания знаков и символов, фильтрации и дифференциации между основными и второстепенными фактами. По наблюдениям ученых-социологов, современное общество обращает внимание на активные и яркие картинки, которые не требуют детального анализа, а позволяют быстро дать обратную реакцию. Современное мышление сродни всплывающим ассоциациям, которые в большинстве случаев одной «картинкой» заменяют полноценный рассказ чего-либо с подробностями.

Можно считать, что такая форма мышления является результатом языка массовой культуры, который будут понимать любые представители независимо от места расположения. Сейчас это преобладающая культура среди широкого слоя населения в обществе. Человек ежедневно просматривает большой поток информации, заключенный в короткие видео или емкие картинки, которые связаны между собой лишь лентой новостей. Ассоциативно всплывающие изображения проецируют в сознание некие сведения, оставляющие эмоционально-активный отпечаток. Здесь можно предположить, что массовая культура подчиняет мышление человека своим нормам посредством составных единиц информации – клипов – сменяющихся визуально-активных фрагментов, которые сочетают в себе все виды искусства.

Слыша слово «клип», люди чаще всего соединяют его с музыкой, видео, и это не случайно, поскольку в переводе с англ. clip – «отсечение; вырезка (из газеты); отрывок (из фильма), нарезка». Под видеоклипом подразумевают жанр современного TV- или видеоискусства, который широко распространен в массовой культуре. Суть видеоклипа хорошо опи-

сывается известным изречением Маршалла Мак-Люэна «The media is the message», то есть сам посредник и есть сообщение [1, с. 36]

В. Бычков утверждает, что видеоклип, имея «выразительно-изобразительные аудиовизуальные средства, мощно воздействует на зрителя и заставляет не отрывая глаз смотреть поток коротких сменяющихся видеофрагментов и считывать необходимую информацию, получая общие знания по той или иной теме» [1, с. 18]. В свою очередь мы можем предположить, что клип – это и есть самостоятельная ячейка для передачи информации, подающаяся без определенного контекста, именно она может составлять готовый творческий продукт.

То есть при сокращении потока информации до коротких фрагментов, не связанных друг с другом, у человека появляются общие знания об окружающем мире. Этот феномен называется «клиповое мышление», первый раз он был упомянут русским ученым-философом Ф. И. Гиренком [2]. Так называемый «клип» является составляющей единицей теории. Люди, использующие клип как основной источник информации, обладают визуальным, быстрым мышлением, считывая знаки, но не углубляясь в их значение. Клиповое мышление позволяет управлять настроением и эмоциями, делая акцент на идейной составляющей. Клиповое мышление – это творческое мышление сценариста-режиссера в современных реалиях.

Причем при творческом мышлении для нас важно, насколько полезным окажется то или иное ассоциативное сочетание разных элементов информации. Креативное мышление – это мышление, результатом которого является открытие принципиально нового или улучшенного решения какой-либо проблемы. «Возникающие “инсайты” (“озарения”) – это интуитивное решение, которое, как правило, предшествует логическому» [3, с. 194]. Творческое мышление (или дивергентное мышление) – это то, как мыслит режиссер за счет возникающих в голове ассоциаций. Оно протекает по нескольким направлениям и представляет собой своего рода «сетевой поиск» решения. Набор разных ассоциаций, оставивших яркий отпечаток в подсознании, с помощью умозаключения может спроецировать в сознание человека визуальный нереализованный вариант восприятия действительности – субстанцию, которая создает эмоционально-информационное поле для продвижения собственного ассоциативного ряда.

Режиссеры, в том числе и режиссеры театрализованных представлений и праздников, также формируют элементы представления, воздействуя на зрительское внимание и чувства. Каждый элемент представления, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, можно рассматривать как единицу сценической информа-

ции. Следовательно, эпизод образует совокупность единиц сценической информации, объединенных между собой тематически и связанных сюжетно [4, с. 69]. При объединении (монтаже) данных единиц сценической информации происходят «эмоциональные потрясения», «агрессивные моменты», которые составляют в «гармоническую композицию» (как в монтаже аттракционов С. М. Эйзенштейна) [4].

Поэтому, анализируя вышесказанное, мы можем утверждать, что синтез монтажа аттракционов и структурной единицы сценария рождает третье составляющее для работы сценариста-режиссера – клип, то есть сам активно-агрессивный момент по воздействию, причем содержащий смысловую основу. Так называемая «ячейка» за счет визуально-аудиальных средств доносит смысловую основу и тем самым выстраивает театрализованное представление. То есть можно предположить, что клип как образно-знаковая система является синтез-формой информационного потока. Для праздничных форм культуры клип стал производной двух самостоятельных единиц, которые, непосредственно, являются его наполнением.

Клип мы можем рассмотреть через монтаж как одну из основных функций режиссера. Сначала в сознании возникает образная картинка (клип) из ранее полученных фактов внешнего мира, которые в совокупности формируют замысел. Работая над замыслом, мы за счет клипового мышления создаем сценарно-режиссерскую основу будущего проекта, где клип выступает самостоятельной структурной единицей. После этого клипы обретают свое пространственно-временное выражение. Из таких ячеек информации и строится любая праздничная форма. И уже финальное воплощение становится зримым не только для режиссера, но и для зрителя. В этом заключается мозаичность восприятия. Ассоциативно-образное мышление является профессиональным языком, где клип понимается как образно-знаковая система.

Ф. И. Гиренок утверждает, что «клиповое мышление креативно, а креативное мышление не может быть системным. Чем больше в нем пустот, тем больше в нем степеней свободы, подвижности. Ему нужны не логические переходы от одного фрагмента мысли к другому, а неожиданное «вдруг», игра метафор» [2, с. 164]. Но чем дальше продвигаются технологии, тем увереннее можно утверждать, что режиссеры праздничных форм культуры могут систематизировать клипы и «управлять» ими. Тем не менее современного зрителя сложно удивить уже известными режиссерскими приемами, поэтому поиск новых решений – это и есть «вдруг», о котором пишет Ф. И. Гиренок. Клипы можно выстраивать таким обра-

зом, чтобы образовались «смысловые узлы», помогающие собрать воедино множество фрагментов.

«Другим признаком клипового мышления является обращение не к опыту, а к воображению» [3, с. 57]. Воображение для режиссера праздничных форм культуры – инструмент для реализации замысла и способ правильно поставить задачу исполнителям. Причем воображение в современных реалиях для режиссера праздничных форм может складываться в двух формах проявления. С одной стороны, это возможность составить саму идею, определить лучший вариант для реализации замысла. С другой стороны, возможность определить оригинальный порядок готовых творческих фрагментов. Такими творческими составляющими можно считать клипы. Для режиссера театрализованных представлений клип – это всплывающие, не связанные между собой образы. Ассоциативно составленные между собой клипы словно образуют другую реальность, в которую попадает режиссер, когда ищет визуальное воплощение своим креативным идеям.

Формирование ассоциативного мышления у режиссера происходит на первых этапах обучения профессии. С помощью актерских и режиссерских тренингов будущий специалист учится «вынимать» из реальности моменты, которые далее могут составлять основу режиссерского замысла или приема. «Дневник наблюдений» не только может дать подсказки для сценических образов, но и научить переводить зримые образы в текст, тем самым делая акцент на их детализации. Методом проб и ошибок режиссер будоражит свое творческое мышление, которое также состоит из эмоциональной памяти. События, не оставившие равнодушным, заставляют говорить сознание режиссера ассоциативными образами, тем самым заставляя переживать и зрителей (участников) праздника. Таким образом, творческое (клиповое) мышление режиссера, будучи способом активизации образного мышления, воздействует на клиповое мышление зрителя как способ переработки полученной информации посредством эмоционально-активных фрагментов, образов, которые, в свою очередь, составляют непрерывную нить событий.

Клип можно считать не только образующим звеном с другими понятиями, но и самостоятельной структурностью информационного поля, которая может работать на уровне события и получать обратную реакцию – оценку. Основанием для этого предположения стали высказывания Ф. И. Гиренка о клиповом мышлении: «клип – это субстанция из разных составляющих искусства» [2, с. 167]. Клип можно рассматривать как единицу или как части конструктора, из которого монтируется целое произведение. Это плод работы сценариста и режиссера в совокупности, где

режиссер выступает в роли монтажера. Замысел – это ассоциативный вариант подачи информации, а его наполнение – это клиповое мышление, которое совмещается с ассоциативным монтажом. Монтаж в свою очередь является одной из функций режиссера театрализованных представлений и праздников [5, с. 67]. Клип как мышление режиссера – это структурная единица монтажа. А клиповое мышление и монтаж – это вид профессиональной деятельности режиссера.

Время диктует сценаристам-режиссерам театрализованных представлений и праздников условия для изменения подходов в формировании информации. В поисках современного решения проблемы и состоит необходимость профессионального мышления. Таким образом, клиповое мышление – это необходимая форма мышления сценариста-режиссера для формирования целостной картинки действительности и создания подробных образных систем, а клип – это инструмент, с помощью которого зритель способен проживать образы, составленные автором. Сознание человека работает на получение из окружающего мира информации, которая не требует переработки. С помощью готового варианта информации для потребления массовая культура устанавливает связи между обществом, находит контакт, налаживает обратную связь. Также и режиссер устанавливает общий язык с исполнителем и зрителем посредством клипа. Клип является самостоятельной «ячейкой» передачи информации и одновременно одной из составляющих информационного поля, с помощью которой формируются и транслируются образные системы для реализации замысла. При этом умение перевести набор образно-знаковых систем в зримую форму – это профессиональный язык специалиста, который непосредственно связан с массовой культурой.

Список литературы

1. Бычков В. В. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. – М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2021. – 608 с. – (Сер. «Summa culturologiae»).
2. Гиренок Ф. И. Клиповое сознание. – М.: Проспект, 2016. – 256 с.
3. Пономарев Я. А. Психология творчества и педагогика. – М.: Педагогика, 1976. – 280 с.
4. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов: К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в московском Пролеткульте // Леф. – 1923. – № 3. – С. 70–75.
5. Марков О. И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников. – Краснодар: КГУКИ, 2004. – 200 с.

*Стренковская Анастасия Анатольевна, студент
Павлов Андрей Юрьевич, доцент кафедры режиссуры и хореографии
Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского*

**СПЕЦИФИКА ЭЛИТАРНОЙ ЗРЕЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЫ
В РЕЖИССУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ
И ПРАЗДНИКОВ (НА ПРИМЕРЕ РЕКТОРСКОГО БАЛА
ОМГУ ИМ. Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО)**

**SPECIFICS OF ELITIST SPECTACULAR CULTURE
IN DIRECTING THEATRICAL PERFORMANCES
AND HOLIDAYS (ON THE EXAMPLE OF THE RECTOR'S BALL
OMGU THEM. F. M. DOSTOEVSKY)**

Аннотация: В данной работе автор анализирует специфику элитарной зрелищной культуры в контексте режиссуры театрализованных представлений и праздников на примере проведения Ректорского бала ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, отражающего варианты трансформации русского бала в современных условиях.

Ключевые слова: элитарная зрелищная культура, бал, трансформация.

Abstract. In this work, the author is trying to analyze the specifics of elitist spectacular culture in the context of directing theatrical performances and holidays on the example of the Rector's Ball of OmSU named after F.M. Dostoevsky, reflecting the options for transforming the Russian ball in modern conditions.

Keywords: elite spectacular culture, ball, transformation.

Мир современной зрелищной культуры находится в состоянии постоянной трансформации. То, что было актуально вчера, сегодня отходит на второй план или исчезает вовсе. Так было, например, со многими средневековыми жанрами и формами зрелищного искусства – дьяблериями, мистериями, мираклями и т. д., которые практически пропали из практики деятельности режиссера театрализованных представлений и праздников. Другое дело – балы, представляющие так называемую «элитарную зрелищную культуру» и злободневные до сих пор, что и определяет актуальность темы данной работы, связанной с проблемами сохранения и преобразования компонентов элитарности балльной культуры, все еще достаточно привлекательной для зрителя XXI века.

Уточним, что под детерминантой «элитарная культура» нами понимается «...субкультура привилегированных групп общества, характеризующаяся принципиальной закрытостью, духовным аристократизмом и ценностно-смысловой самодостаточностью» [1].

Причем здесь важно уточнить: «Производителем и потребителем элитарной культуры является высший слой общества, или элита. <...> В данном случае под элитой понимается не правящий класс, не аристократия крови, а аристократия духа, представителей которой можно найти в любом социальном слое общества. Элита – это представители интеллектуальной среды, наиболее одаренная в эстетическом и этическом смыслах часть общества, способная к духовной деятельности» [2, с. 114].

Обратимся теперь к толкованию понятия «зрелище». В искусстве этот термин используется как синоним представления, концерта, шоу-программы, цирковой программы и даже спектакля. В общепринятом контексте слова *зрелище* – это психофизическая, эстетическая, идеологическая и социокультурная коммуникация или репрезентация, выраженная с помощью определенных режиссерско-постановочных выразительных средств (диалогичности, музыки, танца, света, сценографии и т. д.) и технологий (мультимедийных, компьютерных, игровых и др.), эффект от воздействия которой наиболее значителен при комплексном подходе к сочетанию перечисленного.

Элитарная культура возникает прежде зрелищной, но в современном обществе между ними есть определенная связь. Идеи элитарной культуры (элитарного искусства) рано или поздно перестают быть новаторскими и перенимаются зрелищной культурой, повышая ее уровень. Более того, элитарная культура часто «...выступает с позиций авангардизма и носит экспериментальный характер, в результате чего отрабатываются те художественные приемы и творческие новации, которые в случае их закрепления могут быть восприняты и признаны широкой публикой порой лишь спустя десятилетия» [3, с. 122].

Учитывая специфику и присущие понятию «элитарная зрелищная культура» признаки, патернами которых являются «избранность», «социокультурный и временной континуум», «экспрессия выразительности», «синтез средств и технологий», мы предполагаем, что именно бал (как содержательную форму трансляции и ретрансляции данных патернов) можно отнести к наиболее актуальным направлениям в режиссуре зрелищ, появившимся в Средневековье и сохранившим свою привлекательность до нашего времени.

Начнем с определения термина «бал». Дословно с французского слово переводится как «съезд двух полов для пляски». В научной литературе бал считается одним из видов культурно-досуговой программы, основным содержанием которой являются бальные танцы [4]. Появление бала относят к последней четверти XIV века. В историческом контексте он характеризуется особой пышностью, торжественностью, внешним блеском и четким соблюдением определенных правил, норм и этикета. Различают следующие разновидности балов: исторический (со строгим подчинением распорядку и сохранением определенных светских и сословных условностей), военный / воинский (с чрезвычайно жесткой парадно-протокольной системой), бал-маскарад (определенная альтернатива светскому балу, отличается костюмированием, разнообразием программы и менее строгими правилами), бал-игра (с элементами театрализации, реконструкции и признаками ролевой игры), современный светский бал (сочетание бальных традиций и социокультурных веяний современности) [5, с. 17–20].

История бальной культуры России восходит к первой четверти XVIII века. Именно тогда царь Петр I ввел в жизнь русского общества ассамблеи, куртаги, маскарады и балы. В течение двух последующих веков это было основным развлечением дворянского сословия. Но после революции 1917 года исторические балы с их этикетом ушли в прошлое, а на смену им пришли танцевальные вечера. И только к концу XX века балы в нашей стране начали возрождаться [6]. Сейчас в России наблюдается определенный расцвет бальной культуры. Они организуются в учреждениях культуры, школах, колледжах, университетах. Например, в Татьянин день не только в ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, но и в Омском государственном педагогическом университете прошли ежегодные Ректорские балы, на которых были награждены лучшие студенты университета.

Процесс организации современного бала практически не отличается от исторического, а вот в содержательной части присутствуют определенные различия. Во-первых, музыкальное сопровождение в прошлом проходило под аккомпанемент рояля или музыкального коллектива, например, оркестра. Сейчас чаще используют музыку в записи. Во-вторых, в настоящее время предъявляют меньше требований к дресс-коду бала, но сохраняются общие правила: для дам – платье полной длины, для кавалеров – официальный костюм, смокинг или фрак. Перчатки желательны, но не всегда [7]. В-третьих, угощение более чем 100 лет назад было обязательно, подавался как десерт, так и ужин. В нынешнее время гостям в лучшем случае предлагают фуршет или сладкий стол, но чаще и они от-

сутствуют. Еще одна отличительная черта – отсутствие на современном балу курительной комнаты и карточного стола для нежелающих танцевать мужчин.

Нельзя забывать и о процессе подготовки бала. Рассматривая и исследуя организацию, например, Ректорского бала, можно выделить следующие этапы: определение цели, темы и идеи проведения, создание рабочей группы, утверждение сметы и плана работы, график репетиций и т. д.

Академик МАИ, доктор исторических наук О. Ю. Захарова, выпустившая ряд книг, посвященных традициям русского бала, пишет, что во время программы «...хозяева развлекали приглашенных театральными представлениями...» [8, с. 44]. В XXI веке гости могут приятно и полезно провести свое время благодаря конкурсам и играм.

Если бал – это форма организации развлечения определенной категории публики, в большей степени избранной, то понятие «элитарная культура» связано с некой закрытостью и изолированностью отдельной группы людей. Кандидат исторических наук Д. Алексеев, занимающийся изучением структуры общественных классов, утверждает: «Элитарная культура, наоборот, ориентирована на хорошо подготовленную аудиторию, на узкий круг знатоков...» [9]. С данным утверждением тяжело поспорить, ведь термин «элитарность» появился не без помощи общественной элиты, которая и является ее ценителем или хранителем. Например, на Ректорский бал в ОмГУ были приглашены не все, а только отличники учебы, лауреаты фестивалей, конкурсов, конференций, активисты и спортсмены-победители.

Чтобы ответить на вопрос о том, как в XXI веке организовать бал (при этом сохранить элитарность, вековые традиции и не потерять интерес к нему у современного общества), рассмотрим сценарий организации и проведения Ректорского бала, прошедшего 25 января 2023 года в ОмГУ им. Ф. М. Достоевского (режиссер А. Стренковская), куда были приглашены отличники учебы, активисты общественной деятельности, а также спортсмены-победители и призеры соревнований различного уровня.

Темой постановки была определена фраза «И, вновь кружась в вальсе бала...», уточняющая светско-элитарную направленность данной программы, традиционной и современной одновременно. Идею направленности бала отражало стремление организаторов к формированию личности студентов – высокообразованных, готовых участвовать в сохранении и развитии культуры родного университета.

Сквозным действием Ректорского бала были выборы Первого кавалера и Первой дамы, для чего на протяжении всей танцевально-

развлекательной программы студенты лентами и цветочными бутоньерками отмечали тех, кто, по их мнению, оказался лучшим в танцах, знании этикета и пр.

Если говорить о методических и организационных моментах, то Ректорский бал можно отнести к категории «общественно значимое событие». В 2023 году бал был поделен на 2 блока: традиционный и современный. В традиционном блоке состоялась церемония открытия, выступали творческие коллективы и солисты, а участники программы в количестве 60 человек познакомились с правилами поведения, изучали исторические танцы и могли принять в них участие. В современном блоке студентам были предложены игры и конкурсы, а в завершение прошла танцевальная программа на основе современных музыкальных произведений.

В 2023 году предлагался следующий дресс-код: для кавалеров – смокинг или темный костюм, а для дам – длинное вечернее платье, туфли на каблуках. Музыка использовалась в записи, но некоторые коллективы исполняли произведения а *capella*. Сладкий стол в этом году отсутствовал, что не является нарушением бальной программы, скорее, это специфическая особенность нового времени. Как и в XIX веке, бал проводил распорядитель, но с помощью ведущей, которая ему помогала на протяжении всей программы. В финале выбрали Первого кавалера бала и Первую даму бала.

На основе изученного литературного материала, анализа научных статей и практического сценарно-режиссерского опыта организации и проведения Ректорского бала – 2023 в ОмГУ им. Ф. М. Достоевского мы рассмотрели значение понятия «элитарная зрелищная культура» в контексте современной деятельности сценариста и режиссера театрализованных представлений и праздников, уточнили специфику преобразования традиционного бала как части элитарной культуры в целях сохранения вековых бальных традиций с учетом тенденций нового времени, а также сформулировали основные рекомендации постановщикам:

1. Максимально точно определиться с видом и формой проведения бала (исторический, военный (воинский), бал-маскарад, бал-игра, современный светский бал и т. д., включая авторские интерпретации разновидностей бальной культуры).

2. Актуализировать распорядок, правила этикета и дресс-код участников и гостей в зависимости от выбранной разновидности бала.

3. Выбрать локации проведения бала на основе поставленных перед организаторами задач: здесь важен не только основной зал для танцев, но и вспомогательные комнаты для кейтеринга, костюмирования, макияжа, курения и т. д.).

4. Определить танцевальную программу с учетом навыков и умений участников бала.

5. Составить рабочий сценарий проведения: здесь выбранная разновидность бала часто жестко определяет виды развлечений, угощение (стол), приглашение исполнителей или музицирование самих участников.

6. Провести (при необходимости) мастер-классы по изучению бального этикета, а также тех или иных танцев, выбранных для бальной программы (полонез, менуэт, классический вальс), а особенно – редких, исторических (котильон, па-де-патинер, контрданс, вальс алеман, мореска, экосез, полька втроем и пр.).

7. Обязательно подвести итоги проведения бала, отметить ошибки и просчеты, выявить наиболее удачные моменты, из чего собственно и складывается профессиональный опыт режиссера-постановщика.

Список литературы

1. Кондаков И. В. Культурология. XX век [Электронный ресурс] // Энциклопедия. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/785/%D0%AD%D0%9B%D0%98%D0%A2%D0%90%D0%A0%D0%9D%D0%90%D0%AF (дата обращения: 31.05.2023).
2. Мельников А. П. Массовая и элитарная культура в современном обществе: грани взаимодействия [Электронный ресурс] // Весті БДПУ. Сер. 2. – 2018. – № 2. – С. 112–117. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=37115896> (дата обращения: 31.05.2023).
3. Чумаков А. Н. Массовая культура как порождение и спутник глобализации // Вестник Московского ун-та. Сер. XXVII. Глобалистика и геополитика. – 2015. – № 1/2. – С. 120–131.
4. Что такое бал. Бал – это... [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://fb.ru/article/285743/chto-takoe-bal-bal---eto/> (дата обращения: 15.03.2023).
5. Павлов А. Ю. Словарь терминов по режиссуре и драматургии театрализованных представлений и праздников: учеб. пособие. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2019. – 225 с.
6. Балы и традиции. Интересные факты [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://myhistorypark.ru/blog/baly-i-traditsii/?city=ros/> (дата обращения: 15.03.2023).
7. История бала. Бальный этикет [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://obiskusstve.com/1684906674748394204/istoriya-bala-balnyj-etiket/> (дата обращения: 20.03.2023).
8. Захарова О. Ю. История балов императорской России: увлекательное путешествие. – М.: Центрполиграф, 2016. – 509 с.

9. Алексеев Д. Краткий справочник по обществознанию [Электронный ресурс]: сайт. – СПб.: Питер, 2016. – URL: <https://libking.ru/books/ref-ref-ref/600441-denis-alekseev-kratkiy-spravochnik-po-obshchestvoznaniyu.html> (дата обращения: 25.03.2023).

*Гудков Илья Андреевич, студент
Черняк Елена Федоровна, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры режиссуры театрализованных
представлений и праздников
Кемеровский государственный институт культуры*

ШОУ ДРОНОВ КАК СПОСОБ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ПРАЗДНИКОВ

DRONE SHOWS AS A WAY OF DECORATING HOLIDAYS

Аннотация: Статья раскрывает способы использования шоу дронов в сфере праздничной культуры, которое дает дополнительные возможности режиссеру наполнять пространство новым содержанием, инновационными выразительными средствами и служит ядром для создания сценографии территории праздника.

Ключевые слова: режиссерский замысел, праздник, шоу дронов.

Abstract: The article reveals the ways of using drone shows in the field of festive culture, which gives additional opportunities to the director to fill the space with new content, innovative expressive means and serves as the core for creating the scenography of the holiday territory.

Keywords: director's idea, holiday, drone show.

Средства художественной выразительности все чаще являются ключевым элементом современного этапа постановочной практики. Перед режиссерами театрализованных представлений и праздников встает проблема, которая заключается в потребности удивлять зрителя.

По мнению И. М. Увенчикова, стремительный рост инновационных технологий и использование их в режиссуре «позволяет ярче раскрывать замысел постановки и совершенствовать уровень своего профессионального мастерства» [1, с. 46].

Это является неким побуждением для того, чтобы обратиться к новым современным технологиям. Следует уточнить понятие «современные технологии» в контексте нашей работы.

А. А. Белянинова считает, что современные технологии праздничной культуры – это «информационный и материальный продукт, основанный на достижениях научно-технического прогресса и ориентированный на создание альтернативной реальности» [2, с. 458].

Именно новые технологии дают дополнительные возможности режиссеру наполнять пространство новым содержанием, инновационными выразительными средствами и служат ядром для создания сценографии территории праздника.

Поэтому для нас имеет значение вывод В. Ф. Кудашова о том, что «современные праздничные действия на площадях и стадионах городов мира немыслимы без использования современных технологических решений, когда технические инновации не просто дань моде, а тенденция развития целого жанра, определяющая вектор развития принципов режиссуры праздников на ближайшие годы» [3, с. 215].

Актуальность темы исследования обусловлена использованием новейших технологий в сфере праздничной культуры. При этом в научной литературе нет достаточной информации о способах и методах организации театрализованных представлений и праздников с помощью современных технологий, в частности – шоу дронов.

Цель нашего исследования – определить возможности использования шоу дронов как способа художественного оформления праздников.

Задачи исследования: изучить современные технологии и технические средства постановки театрализованных представлений и праздников (на примере световых шоу дронов), рассмотреть варианты шоу дронов в России.

В основу исследования была положена гипотеза о том, что такие современные технологии, как дроны, позволяют сделать праздник более зрелищным и привлекательным для зрителей.

Теоретико-методологическую основу исследования составили:

1. Публикации: авторефераты диссертаций, материалы конференций и сборники статей, которые соответствуют тематике нашего исследования (искусствоведение, культурология, педагогика, СМИ (медиа) и массовые коммуникации и т. д.).

2. Анализ видеоматериалов современных шоу дронов.

3. Методы, которые мы использовали в процессе исследования:

а) универсальные: анализ, синтез и обобщение информации по теме исследования;

б) эмпирические: наблюдение по видеоматериалам за развитием современных технологий (на примере шоу дронов);

в) теоретические: знания определений терминов; метод мысленного эксперимента, заключающийся в проверке имеющегося знания путем конструирования идеализированных объектов и манипулирования ими в искусственно (условно) задаваемых ситуациях.

Неуклонное развитие и внедрение в праздничную культуру инновационных технологий порождает ряд проблем. Одна из них – это диспропорция в использовании традиционных и инновационных средств художественной выразительности. Все чаще в рамках «коммерциализации искусства» новейшие технологии используются исключительно для wow-эффекта в отрыве от режиссерского замысла, идеи представления и композиции праздничного пространства.

На современном этапе достаточно полно изучена и представлена работа с традиционными выразительными средствами и формами подачи материала, поэтому наше внимание обращено на современные технологии как декорационную доминанту. Современная режиссура использует все известные средства: пиротехнические эффекты, костюмы, грим, свет и др. И теперь на рынок таких технологий выходит нечто новое – шоу дронов.

Есть основание полагать, что дроны – это новый высокотехнологичный инструмент режиссуры, дающий возможность представить праздничное событие в ином (современном) формате.

Исследования ряда ученых и практиков (Т. В. Астафьева, А. А. Градюшко, К. П. Лукашевич и др.) показали, что видеосъемка с воздуха способствует удержанию внимания аудитории, вовлекает ее в тот или иной сюжет. Дроны позволяют обогатить праздничное действие визуализацией, привнести элемент зрелищности [4; 5; 6].

В ходе исследования мы познакомились с рядом публикаций об использовании дронов в России. В поле нашего зрения попали статьи о беспилотных летательных аппаратах в сфере экономики, бизнеса, оборонной промышленности РФ и т. д. К сожалению, наша тема не нашла отражения в научных работах исследователей. Но достаточно публикаций (как правило, описательных) от практиков, создающих такие шоу. И стоит отметить тот факт, что дроны становятся все более востребованными в праздничной культуре.

Организация шоу дронов – сложная задача, требующая большого опыта, тщательного планирования и исполнения. С самого начала важно будет определить необходимое количество дронов, найти безопасную площадку для взлета и места проведения шоу. Безопасность имеет первостепенное значение: необходимо убедиться, что дроны не пролетят над зрителями и не взлетят из несанкционированных мест. Кроме того, важ-

нейшими составляющими процесса планирования являются: создание сценария, хореография световых эффектов, репетиции в месте проведения мероприятия.

Драматургия подобного высокотехнологичного шоу предусматривает ритмичное изменение фигур, их цветового решения и яркости. Хореография движения и сюжетная линия предварительно разрабатывается в 3D-редакторе и дает возможность заказчику увидеть фигуры с разных ракурсов и, если необходимо, вносить коррективы.

Впервые шоу дронов из 10 аппаратов использовал Цирк дю Солей в 2014 году. А в 2018 году на Олимпийских играх в Пхенчхане выступили уже более 1000 дронов.

В России впервые шоу состоялось в сентябре 2018 года в Парке 300-летия Санкт-Петербурга. 40 дронов рисовали логотип компании, выстраивались в сферу и медленно вращались. Это был пробный полет, так как разработчики узнавали, интересно ли это зрителям, возможно ли своими силами запускать такое количество дронов, не мешает ли аппаратам ветер и т. д. Результатом стало решение бросить все силы на развитие данного проекта, так как в нем заложен колоссальный потенциал.

Какие положительные моменты есть у шоу дронов?

1. Когда создаются индивидуальные и сложные световые шоу в небе, дроны имеют значительное преимущество перед фейерверками и салютами. Запрограммированные дроны способны отображать широкий спектр шаблонов, форм и анимаций. Все зависит только от творческого потенциала режиссера и возможностей программного обеспечения для 3D-анимации. Это позволит создать удивительные визуальные эффекты: лица людей, космические корабли, доисторических животных, анимацию из фильмов, логотипы фирм, рекламные слоганы и многое другое. Салюты же ограничены базовыми узорами и формами. Поэтому шоу дронов – это достаточно универсальный способ создания зрелища.

Шоу дронов почти бесшумно: вблизи слышится легкое жужжание лопастей, а на расстоянии около 50 метров оно стихает. Поэтому комфортно на представлении себя чувствуют и дети, и питомцы. Испытывая яркие эмоции, зрители могут обсуждать шоу, не повышая при этом голос.

Шоу дронов этично, экологично и безопаснее пиротехники: нет огня и искр.

Но самое главное – это возможность реализовать замысел режиссера, найти оригинальное визуальное художественное решение праздника.

Главный режиссер церемоний открытия и закрытия Олимпиады-80 И. М. Туманов всегда начинал работу с командой фразой: «Чем удивлять

будем?» Сегодня большинство считает, что для хорошего впечатления нужны какие-то технологические «фишки», но это не все. Часто шоу дронов проходят так: взлетели – красиво, но через 30 секунд становится скучно, обычная «геометрия».

А режиссер должен продумать, как этот полет будет взаимодействовать с архитектурой, с человеком, с музыкой. Если в шоу есть история – зритель восхитится. Событие, ради которого создавался праздник, заиграет совсем иными красками. Режиссер всегда ищет новые смыслы!

Приведем примеры шоу дронов, где прослеживается сюжет и есть идея.

12 апреля 2021 года (в День космонавтики) жители Великого Новгорода увидели невероятное зрелище. С площадки Кремлевского парка 500 дронов в форме корабля «Восток» поднялись в небо. Затем прямо в воздухе из модулей появилось изображение Земли и спутника, летящего вокруг нее. Завершала представление картина ночного неба из мерцающих дронов, которые потом плавно опускались на землю, как падающие звезды. Во время искусственного звездопада зрители могли загадать желание.

7 мая 2021 года над Ржевским мемориалом советскому солдату в небо взмыли 1000 беспилотников. Это было во всех смыслах высокое искусство применения новейших технологий, демонстрирующее работу режиссеров над замыслом шоу. Памятник советскому солдату словно ожил, а его искрящаяся яркая копия растворилась и превратилась в силуэты белых журавлей. Поразительно, как машины повторили самые тонкие и нежные линии, когда над зрителями появился голубь мира, плавно размахивающий крыльями. Чтобы добиться такого, нужны точные расчеты и надежная техника.

Следует отметить замечательное шоу дронов на фестивале «Дино-терра» в Кузбассе, которое прошло 19 июня 2022 года в деревне Шестаково Чебулинского района.

За час до полуночи около сотни дронов, сияя разноцветными огнями, поднялись в небо над фестивальной площадкой. Складываясь в различные фигуры, дроны показали, как зародилась жизнь на планете Земля, как появились динозавры, а также показали малыша пситтакозавра сибирского, который задул свечу на праздничном торте.

Затем зрители увидели наступление ледникового периода, карту Кузбасса и различные надписи. Завершило шоу дронов изображение бьющегося сердца.

Каждую новую картинку зрители встречали восторженными возгласами. Красочное шоу длилось десять минут.

В День российской науки, 8 февраля 2022 года, ярким событием стало 298-летие Санкт-Петербургского государственного университета. Тогда в течение семи минут зрители наблюдали световое шоу дронов над Университетской набережной. Сменяли друг друга изображения книги, силуэта Петра I, чисел 298, 299, 300 и аббревиатуры СПбГУ на русском и английском языках.

Отметим шоу дронов в Великом Новгороде, проходившее в рамках проектно-образовательного интенсива «Архипелаг 2121» для стартапов, регионов и вузов, которые развивают проекты в сфере новых технологий. 500 дронов рисовали в небе над Волховом символы соединения эпох: от Александра Невского, чей юбилей страна отмечала в 2021 году, до новейшего времени. Над рекой сиял огромный маяк, вокруг которого вращались пиктограммы последних технических достижений: современные способы переработки отходов, атомная промышленность, беспилотные суда и т. д., а также карта России с основными транспортными артериями. Завершила шоу надпись «Россия 2121» – будущее, к которому мы стремимся уже сейчас.

Рассмотрим технологические особенности создания шоу дронов.

Чтобы 3D-аниматоры смогли придумать и создать фигуры, им следует учитывать ограничения не виртуального, а реального мира:

- скорость каждого дрона, которому необходимо за определенное время долететь до нужной точки;
- время работы аккумулятора в зависимости от емкости;
- сопротивление ветру (боковому и встречному);
- зону безопасности (буферную зону), ограничивающую полет соседних коптеров.

Поэтому режиссер должен понимать, что не все его задумки технически выполнимы, так как смена фигур должна быть плавной, а не превращаться в хаотичное движение световых точек.

Программисты находят оптимальные решения этих сложных задач и успешно продолжают процесс оптимизации и универсализации расчетов.

Однако важными остаются юридические вопросы применения дронов:

- беспилотник весом от 150 граммов должен быть зарегистрирован;
- дроны нельзя запускать выше 100 метров от уровня земной поверхности;
- авиамодели массой свыше 0,5 кг должны быть промаркированы;

- нельзя запускать дроны в пределах определенных зон;
- необходимо владельцу аппарата в центрах организации воздушного движения встать на учет; получив разрешение на полеты, следует заранее согласовать подробный план полета;
- дополнительно необходимо получить разрешение местных властей, если полет будет проходить над населенными пунктами.

Поэтому, если есть желание и возможность использовать в рамках праздника шоу дронов, следует обращаться к организациям и фирмам, занимающимся созданием таких шоу. Основной и перспективной считается российская группа компаний «Геоскан», которая занимается не только разработкой и производством беспилотных летательных аппаратов (БПЛА), но и разработкой программного обеспечения для трехмерной визуализации и обработки данных.

В период подготовки темы нашего доклада мы провели опрос среди студентов заочной формы обучения, работающих в учреждениях культуры.

Исходя из анализа опроса, мы выявили существенные проблемы:

- потребность в новых эффективных технических средствах и технологиях при организации и подготовки праздника;
- недостаточность финансового обеспечения (шоу дронов стоит от 500 тысяч рублей);
- дефицит необходимых для этого режиссерских кадров;
- отсутствие информации о современных технических средствах и медийных технологиях в учреждениях культуры.

Надеемся, что в скором времени будут оптимизированы все процессы, связанные с подготовкой и запуском шоу, уменьшена его стоимость, протестированы более сложные варианты анимации, чтобы сделать полет еще зрелищнее. Необходима заинтересованность вышестоящих органов управления сферой культуры в регионах, чтобы создавать невероятные шоу, сравнимые с искусством. Шоу дронов – это новый высокотехнологичный инструмент режиссуры.

Список литературы

1. Увенчиков И. Творчество в реалиях сегодняшнего дня: плюсы и минусы технического прогресса // Праздник. – 2015. – № 4. – С. 44–48.
2. Белянинова А. А. Использование современных технологий в работе режиссера театрализованных представлений и праздников [Электрон-

- ный ресурс] // Молодой ученый. – 2023. – № 4 (451). – С. 457–462. – URL: <https://moluch.ru/archive/451/99301/> (дата обращения: 10.05.2023).
3. Кудашов В. Ф. Инновационные технологии в режиссуре художественно-спортивных праздников // StudNet. – 2020. – Т. 3. – № 8. – С. 214–221.
 4. Астафьева Т. В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // Общество. Среда. Развитие. – 2011. – № 3 (20). – С. 128–133.
 5. Градюшко А. А. Дроны в структуре творческой деятельности журналистов интернет-СМИ. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. – С. 36–41.
 6. Лукашевич К. П. Дрон-журналистика как метод сбора информации [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2017. – № 26 (160). – С. 77–81. – URL: <https://moluch.ru/archive/160/44949/> (дата обращения: 10.05.2023).

Раздел 7. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Вернер Анастасия Сергеевна, студент
Лазарева Людмила Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент,
заведующий кафедрой социально-культурной деятельности
Кемеровский государственный институт культуры*

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ

SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION OF JUNIOR SCHOOLCHILDREN BY MEANS OF THEATRICALIZED CULTURAL AND LEISURE PROGRAMS

Аннотация: Доказывается необходимость духовно-нравственного воспитания детей младшего школьного возраста во внеурочной работе общеобразовательного учреждения. Определяется значение и эффективность театрализованной культурно-досуговой программы, совокупность ее содержания, методов, выразительных средств в процессе духовного развития личности.

Ключевые слова: традиционные ценности, духовно-нравственное воспитание, внеурочная деятельность, театрализованная культурно-досуговая программа, историческая память, народная художественная культура, фольклоризм.

Abstract: The need for spiritual and moral education of primary school children in extracurricular work of a general educational institution is proved. The significance and effectiveness of the theatrical cultural and leisure program, the totality of its content, methods, and expressive means in the process of spiritual development of the person are determined.

Keywords: traditional values, spiritual and moral education, extracurricular activities, theatrical cultural and leisure program, historical memory, folk art culture, folklorism.

В проекте федерального государственного стандарта общего образования духовно-нравственное развитие, воспитание и социализация учащихся уже давно определены как задачи первостепенной важности.

В Стратегии государственной культурной политики Российской Федерации особое значение придается поиску способов устранения угроз национальной безопасности, среди которых наиболее ярко выделяется размытие традиционных российских духовно-нравственных ценностей. Их роль и значение в формировании гражданской идентичности обозначена в Указе Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». В связи с этим в деятельности учреждений общего образования приоритетной задачей является духовно-нравственное воспитание обучающихся, начиная с начальной школы [3].

Духовно-нравственное воспитание обучающихся младшего школьного возраста реализуется в рамках образовательного процесса как в урочной, так и внеурочной деятельности. К средствам духовно-нравственного воспитания во внеурочной деятельности относятся различные виды культурно-досуговых программ, среди которых выделяются театрализованные культурно-досуговые программы.

В ходе проведения исследования по теме мы уточнили понятие «духовно-нравственные качества личности младшего школьника», а также сформулировали цель: выявление совокупности содержания, методов, средств, используемых в театрализованных культурно-досуговых программах, для их интериоризации в воспитательном процессе на примере театрализованной культурно-досуговой программы «Новый год: Внимание! Может быть жарко...». Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

1. Проанализировать состояние проблемы духовно-нравственного воспитания младших школьников в научной литературе.
2. Оценить влияние театрализованной культурно-досуговой программы на отношение младших школьников к духовности и этически-нравственным ценностям.
3. Выявить проявление духовно-нравственных качеств личности у героев культурно-досуговой программы в словах, мотивах и поступках, а также их влияние на зрителей.
4. Определить особенности духовно-нравственной направленности театрализованной культурно-досуговой программы для их использования в воспитательной работе с младшими школьниками.

Духовно-нравственному воспитанию в современном обществе, его сущности и проблемам посвятили свои работы Н. В. Гончарова,

В. И. Фенухин, Н. Н. Гатилова, В. М. Меньшиков, Л. А. Рагузина, Е. Е. Жуковень и др. Современный период развития российского общества актуализирует необходимость данного воспитания школьников, поскольку характеризуется процессом переоценки ценностей, разнотипностью мировоззрения; социальными, этническими, конфессиональными, культурными различиями.

Театрализованное представление, будучи понятием объемным и многогранным, означает театр в самом широком смысле этого слова. Метод театрализации, используемый нами в подготовке данного представления, способствует превращению культурно-досуговой программы в бифункциональную утилитарно-художественную форму, где первостепенными являются дидактическая, педагогическая, информационная, пропагандистская и агитационная функции, а художественный смысл и эстетическое наслаждение лишь присоединяются к этим внеэстетическим, жизненно-практическим, коммуникативным функциям. Таким образом, наша сказка для детей младшего школьного возраста имеет нравственную направленность, благодаря этому с помощью театрализации у детей формируется опыт социальных навыков поведения. Ребенок выражает свое собственное отношение к добру и злу, познает мир не только умом, но и сердцем [2].

Далее рассмотрим подробнее совокупность содержания, методов, средств, используемых в театрализованных культурно-досуговых программах, направленных на духовно-нравственное воспитание детей младшего школьного возраста, на примере театрализованной культурно-досуговой программы «Новый год: Внимание! Может быть жарко...».

Дети младшего школьного возраста учатся подвергать глубокому анализу поступки окружающих и их причины, начинают обдумывать свои слова и действия, порой осознанно скрывая настоящие мотивы собственных поступков. Поэтому темы и проблемы, поднимавшиеся постановочной группой в процессе разработки сценария театрализованной культурно-досуговой программы «Новый год: Внимание! Может быть жарко...» были напрямую связаны с ребенком, имели свою актуальность для него. В каждом герое театрализованной постановки заключались все те качества и переживания, которыми обладают дети младшего школьного возраста или которые они должны приобрести в процессе взросления: Иван-Царевич и Марья Моревна – стремление к лидерству, смелость, готовность прийти на помощь, ум и смекалка; Снегурочка – доброта, искренность, переживание за близких.

Даже в отрицательных персонажах были сконцентрированы те негативные установки, черты характера и модель поведения, которые косвенно может использовать ребенок в своей жизни: необдуманные поступки, эгоизм, склонность ко лжи, страх перед ответственностью, чрезмерная активность, игнорирование правил, способность обидеть окружающих словами или действиями. Вне зависимости от возраста человек тянется к неидеальным героям, способным совершать ошибки, поскольку именно через них происходит реальная оценка своей личности, анализ поступков и прогнозирование возможных последствий, реакций. Именно поэтому Кощей и его компания не просто совершают ошибку – вызывают глобальное потепление, но и берутся за решение созданной ими же проблемы, принимая всю ответственность за содеянное.

Несмотря на сложившийся негативный образ Бабы Яги, Водяного, Лешего и Кощея Бессмертного, в нашей сказке это, скорее, антигерои, нежели представители зла в чистом виде. Для зрителей – это пример того, что устоявшийся стереотип не может являться единственной причиной суждений о том или ином человеке. Настоящее положение вещей определяют поступки здесь и сейчас.

В современном мире значительная часть традиций народной художественной культуры оказалась забыта или утрачена совсем. Процесс безвозвратной потери этого достояния продолжается и в наши дни, вынуждая прибегнуть к традициям как к действенному инструменту предотвращения распада духовной и ценностной основы общества. Для того чтобы традиции не утратили свое значение, необходимо с раннего детства прививать любовь к своей культуре. Именно поэтому основой сценария театрализованной культурно-досуговой программы «Новый год: Внимание! Может быть жарко...» стали сюжеты русских народных сказок, являющиеся источником знаний, необходимых в воспитательном процессе. Одно из главных преимуществ такой программы – это возможность компиляции сразу нескольких фрагментов в одну уникальную картину. Так участниками новогоднего представления, помимо Деда Мороза и Снегурочки, стали не только знакомые всем Кощей Бессмертный, Баба Яга, Водяной, Леший и Иван-Царевич, но и менее известная Марья Моревна – героиня славянских былин и сказок. Также в сценарии часто упоминались иные герои народной художественной культуры: русалка, Черномор, Котученый, Жар-Птица, Царь Салтан, волшебный остров Буян и др. насыщение программы подобными элементами позволяет ребятам не только лучше погрузиться в предлагаемые обстоятельства, но и поближе познакомиться с культурой своей страны.

Помимо сохранения исторической и культурной памяти немаловажной в духовно-нравственном воспитании подрастающего поколения является и обязанность каждого гражданина заботиться о своей Родине, оберегая ее природу. Не секрет, что экологическая проблема не теряет своей актуальности не только для нашей страны, но и всей планеты, с каждым годом только увеличиваясь в масштабах. Именно поэтому тема экологии стала ключевой в нашей программе, заключив в себе не только акцентирование внимания на основных проблемах, но и проектирование основных методов ее дальнейшего решения.

Несмотря на то что все в данной театрализованной программе – вымысел, использование сюжетов и персонажей русских народных сказок подразумевает использование элементов быта, характерного, в большей степени, для средневековой Руси. Это необходимо не только для создания законченной визуальной картины каждого эпизода, но и для сохранения исторической памяти и популяризации народной культуры для учащихся начальных классов. Именно через характерные предметы быта (расписанные узорами ставни, деревянная лавка, вышитая орнаментом скатерть и т. д.) и элементы костюмов (кокошники, сарафаны, красные сапоги, льняные рубахи, рушник, лапти, шубы и т. д.) получилось наиболее ярко показать зрителям невероятный мир Древней Руси с ее уникальным колоритом. Даже изобретение нашего времени – телевизор – стал органичной частью сюжета, превратившись в традиционное «блюдечко», часто упоминающееся в русских народных сказках, как окно во внешний мир для многих персонажей. Безусловно, часть реквизита, используемого в программе, принадлежала более поздним периодам истории, но именно с их помощью проводилась связь между прошлым и будущим.

Фольклоризм является продолжением фольклора, его реализацией в новых культурных условиях, не стилизация фольклора, а подлинное его инобытие, вторая его жизнь [1]. Как и многие другие элементы народной художественной культуры, музыкальный фольклор все больше сокращается в сфере своего функционирования. Особенно для детей младшего школьного возраста, которые отдают предпочтение популярным современным композициям, имея к ним близкий доступ через Интернет. Использование различных форм работы с музыкальным фольклором делает его понятнее и интереснее для детей, поскольку ценность народной музыки во многом связана с теми «музыкальными универсалиями», которые заложены в ней. Через современные обработки традиционных народных

мотивов, используемых нами в программе, ребята познакомились с музыкальным фольклором нашей страны, его колоритом и эстетикой.

Проанализировав теоретический материал и практический опыт, мы можем сделать следующие выводы:

1. Защита духовно-нравственных ценностей и помощь в их формировании у детей младшего школьного возраста – это первостепенная задача педагогов и работников сферы культуры в условиях одного из сложнейших исторических периодов нашей страны, когда наибольшую опасность составляет утрата человечеством традиционных духовно-нравственных ориентиров и моральных принципов.

2. Театрализованная культурно-досуговая программа, как средство духовно-нравственного воспитания – это бифункциональная утилитарно-художественная форма, для которой первостепенными являются дидактическая, педагогическая, информационная, пропагандистская и агитационная функции.

3. В каждом герое театрализованной постановки заключаются качества и переживания, которыми обладают дети младшего школьного возраста или которые должны приобрести в процессе взросления: стремление к лидерству, смелость, готовность прийти на помощь, ум и смекалка, доброта, искренность, ответственность, толерантность, а также способность рефлексировать над своими поступками.

Список литературы

1. Гапоненко А. В. Роль русских народных сказок в формировании нравственных основ личности жителя современного мегаполиса [Электронный ресурс] // Культура: теория и практика. – 2017. – № 2 (17). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-russkih-narodnyh-skazok-vformirovani-nravstvennyh-osnov-lichnosti-zhitelya-sovremennogo-megapolisat> (дата обращения: 01.05.2023).
2. Голышева И. А. Театрализованная деятельность как средство духовно-нравственного воспитания младших школьников / И. А. Голышева, Е. С. Сбитнева. // Молодой ученый. – 2016. – № 27 (131). – С. 659–662.
3. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502>.

Юрьева Ульяна Константиновна, студент
Лазарева Людмила Ивановна
кандидат педагогических наук, доцент,
заведующий кафедрой социально-культурной деятельности
Кемеровский государственный институт культуры

РОЛЬ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ ШКОЛЬНИКОВ В КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММАХ

THE ROLE OF STAGE SPEECH OF SCHOOLCHILDREN IN CULTURAL AND LEISURE PROGRAMS

Аннотация: В статье обосновывается необходимость работы по развитию сценической речи школьников во внеурочной деятельности при подготовке и проведении культурно-досуговых программ. Поднимается вопрос об организационно-педагогических и психолого-педагогических условиях данного процесса в общеобразовательной школе. Рассматриваются основные отличия сценической и разговорной речи. Предлагаются приемы развития сценической речи школьников.

Ключевые слова: сценическая речь, школьники, культурно-досуговая программа, внеурочная деятельность

Abstract: The article substantiates the need for work on the development of stage speech of schoolchildren in extracurricular activities in the preparation and conduct of cultural and leisure programs. The question is raised about the organizational-pedagogical and psychological-pedagogical conditions of this process in a general education school. The main differences between stage and colloquial speech are considered. Methods and techniques for the development of stage speech of schoolchildren are proposed.

Keywords: stage speech, schoolchildren, cultural and leisure program, extracurricular activities.

Развитие творческих способностей школьников осуществляется в различных учреждениях социально-культурной сферы. Особое значение среди них отводится общеобразовательным учреждениям, в которых, кроме урочной, важное место занимает внеурочная деятельность. Как правило, занятия, проводимые в рамках внеурочной деятельности в любительских объединениях, оказывают существенное влияние на все сферы жизни человека, но особое значение они имеют именно в подростковом возрасте – периоде активного развития и формирования личности.

Подростковый возраст исследователи называют кризисным и подчеркивают его сложный характер, связанный с сочетанием различных, порой противоречивых проявлений: агрессивность сочетается с неуверенностью в себе, желание стать значимым для окружающих сопровождается отсутствием продуктивного общения со сверстниками. Обычно подростка сложно чем-либо заинтересовать, а еще сложнее – сохранить и развить этот интерес. Из этого следует, что одним из ресурсов, способствующих достижению личностных, метапредметных и предметных результатов старших школьников, является активное занятие внеурочной деятельностью. Следует отметить, что внеурочная деятельность имеет большое количество видов и форм. К видам внеурочной деятельности относятся игровая, познавательная, досугово-развлекательная, художественно-творческая, социальная, трудовая, спортивно-оздоровительная, туристско-краеведческая и др. Формы внеурочной деятельности различаются согласно ее видам, например, для досугово-развлекательного вида характерны культурно-досуговые мероприятия: тематические концерты, социально-культурные акции, конкурсно-игровые программы, праздники и т.п. В перечисленных формах культурно-досуговых программ особое место наряду с методами их организации занимают средства, к которым относится сценическая речь. Участие школьников в культурно-досуговых программах предполагает наличие у них хорошо развитой, красивой сценической речи, признаком которой является свободное владение своим голосом, дикцией, логико-интонационными закономерностями и т. п. К сожалению, речь современных подростков не в полной мере соответствует данным требованиям. В связи с этим возникает необходимость в организации занятий по развитию сценической речи подростков, участвующих в культурно-досуговых программах, в рамках внеурочной художественно-творческой деятельности [4]. Далее мы опишем практический опыт такой работы.

В преддверии Дня защитника Отечества, проводившегося на базе Дворца культуры «Судженский» города Анжеро-Судженска Кемеровской области – Кузбасс, было принято решение принять участие в данной акции. Ее целью явилось формирование патриотизма, социальной активности школьников. Акция проходила в онлайн- и офлайн-форматах. Она нашла отклик в сердцах школьников, которые самостоятельно, без давления извне связались с организатором акции – режиссером Дворца культуры О. Ю. Апетовой.

Школьникам был предложен формат обращения к участнику СВО – «Живая открытка солдату», представляющая собой видеозапись, на кото-

рой они читали стихотворения российских поэтов и в устной форме выражали благодарность бойцам. При чтении стихотворения выяснилось, что в процессе произнесения текста школьники запинаясь, не могли выговорить определенные слова, ставили неверные логические ударения, что полностью меняло смысл сказанного. В связи с этим было принято решение провести цикл занятий со школьниками по развитию культуры сценической речи.

Переход с привычной для школьников бытовой речи к сценической с ее выразительным звучанием – не такой простой процесс, как кажется на первый взгляд. Школьников нужно обучить навыкам сценической речи, познакомить с основными понятиями объекта изучения: речь, сценическая речь, техника сценической речи.

Речь – исторически сложившаяся форма общения людей посредством языковых конструкций, создаваемых на основе определенных правил. Процесс речи предполагает, с одной стороны, формирование и формулирование мыслей языковыми (речевыми) средствами, а с другой стороны – восприятие языковых конструкций и их понимание. Сценическая речь – одно из основных средств театрального воплощения драматургического произведения. Техника сценической речи – существенный элемент актерского мастерства; она связана с звучностью, гибкостью, объемом голоса, развитием дыхания, четкостью и ясностью, интонационной выразительностью [1].

Исходя из вышеприведенных определений, можно выявить отличия сценической речи от бытовой, разговорной:

1. В процессе коммуницирования с людьми в обыденной жизни монотонность и неэмоциональность считаются нормой, в то время как сценическая речь в изложении предполагает гибкость, высоту, звучность, объем голоса и выразительность интонации.

2. В сценической речи четкое и ясное произношение должно сочетаться с ритмикой движения и пластикой тела, в повседневной речи данное сочетание не обязательно.

3. В сценической речи обязательным аспектом является эмоциональное воздействие на зрителя, на его восприятие, а в повседневной, мы можем к этому не стремиться [3].

С учетом данных отличий была проведена системная работа по развитию сценической речи школьников. На первоначальном этапе были установлены даты репетиций по чтению стихотворений и их содержательному анализу. Далее следовали три этапа обучения: разминка речевого

аппарата; работа над правильным дыханием; интонационная работа с текстом.

Первым этапом обучения является артикуляционная гимнастика, она предполагает собой комплекс специальных упражнений для развития и укрепления мышц артикуляционного аппарата, развития силы, подвижности и дифференцированных движений артикуляционных органов, участвующих в речевом процессе. Целью артикуляционной гимнастики является выработка полноценных движений и определенных положений органов артикуляционного аппарата, так как от этого зависит правильное произношение звуков. Артикуляционная разминка включала в себя следующие упражнения: «Укол» – закрыть рот, опустить нижнюю челюсть, кончиком языка делать «уколы» во внутренней стороне щеки.; «Бантик» – рот закрыть, губы собрать в трубочку, челюсти сомкнуть, удерживать рот в таком состоянии, постепенно увеличивая время от 10 до 50 секунд; «Карусель» – широко открыть рот, попеременно тянуться языком то к носу, то к подбородку, по кругу [2].

Кроме запинаний и нечеткости произношения слов школьники сталкивались с рядом других проблем. Значительной трудностью стала неверная работа с дыханием, школьники в силу неопытности, не владеющие базовыми навыками, не могли говорить «на опоре», поэтому из-за нехватки воздуха их голос не звучал яркими красками. Для того чтобы они научились говорить на опоре, набирать достаточное количество воздуха и контролировать его, им нужно было научиться работать диафрагмой.

Диафрагма представляет собой мышечную перегородку между полостью груди и брюшной полостью. Для правильной работы диафрагмы необходимо заниматься дыхательной гимнастикой. Дыхательная гимнастика представляет собой систему упражнений, направленных на развитие дыхания, в том числе речевого и певческого [5].

Создателем самого известного комплекса дыхательной гимнастики является оперная певица и педагог А. Н. Стрельникова. Среди объемного количества упражнений, ею разработанных, были выбраны следующие: «Одуванчик» (набираем максимальное количество воздуха и представляем, как будто мы медленно дуем на одуванчик, чтобы его «парашютики» не разлетелись, пока воздух в диафрагме не закончится); «Колесо» (начинаем резкие вдохи и выдохи через рот со звуком, как будто мы надуваем колесо); «Строчка» (набираем максимальное количество воздуха в диафрагму и на одном дыхании произносим строчки любого текста, постепенно увеличивая количество слов) [2].

Следующая проблема была связана с неверной постановкой логического ударения, с интонационным рисунком текста, непониманием смысла написанного, несоблюдением пауз. Для того чтобы решить эту проблему, мы обратились к системе К. С. Станиславского. Он считал, что после прочтения стихотворного текста необходимо рассказать его своими словами, кратко, компактно, с соблюдением логики и последовательности, идя по внутренней линии содержания. Далее следует записать эту внутреннюю линию с соблюдением зарисовки примерной высоты звука (подъемы, спады) и выполнить эту линию в словесном выражении, то есть прочесть стихотворение по намеченной линии [3].

Безусловно, перечисленные выше упражнения не исчерпывают многообразия приемов развития сценической речи, для этого нужна системная и специально организованная работа. Необходимо продумать организационно-педагогические и психолого-педагогические условия, которые будут способствовать результативности данного процесса. К организационно-педагогическим условиям следует отнести организацию в рамках внеурочной деятельности школы, например, театральной студии или творческой студии содержание работы которых будет связано с развитием речи школьников. Занятия в подобных студиях должны формировать у школьников сознательный интерес к развитию техники речи и живой эмоциональный интерес к художественной литературе; воспитать навыки правильного владения дыханием, голосом, дикцией; закреплять навыки современного литературного произношения, творческого отношения к слову; способствовать пополнению словарного запаса различных частей речи.

Важными являются и психолого-педагогические условия в данных формированиях: создание доброжелательной атмосферы, которая способствует преодолению страха обучающихся перед аудиторией; тактичное исправление речевых ошибок; проявление педагогическим работником интереса к высказываниям каждого ребенка, применение индивидуального подхода к школьнику с учетом его индивидуальных особенностей (темперамента, характера, уровня речевой подготовки).

В заключение следует подчеркнуть, что работа над голосом, дыханием, дикцией школьников должна быть постоянной. Особенно это важно при участии школьников в культурно-досуговых мероприятиях. Поставить голос – это значит выявить природные данные школьника и развить их. Звучность голоса, управление им, четкая и легкая дикция, логические паузы и ударения являются неотъемлемыми качествами красивой и грамотной речи. Благодаря занятиям по развитию сценической речи школьники будут всегда подготовлены к участию в различных культурно-

досуговых мероприятиях, станут более успешно социализироваться в обществе.

Список литературы

1. Алферова Л. Д. Речевой тренинг: дикция и произношение. – СПб.: СПбГАТИ, 2003. – 87 с.
2. Кузнецова В. С. Дыхательная гимнастика А. Н. Стрельниковой и ее влияние на организм человека [Электронный ресурс] // Вестник науки. – 2022. – № 5 (50). – Режим доступа: науч. электрон. б-ка «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dyhatel-naya-gimnastika-a-n-strelnikovoy-i-eyo-vliyanie-na-organizm-cheloveka> (дата обращения: 28.02.2023).
3. Лаврик М. В. Воспитание художественной выразительности на основе системы К. С. Станиславского [Электронный ресурс] // Вестник МГУКИ. – 2022. – № 3 (107). – Режим доступа: Науч. электрон. б-ка «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospitanie-hudozhestvennoy-vyrazitelnosti-na-osnove-sistemy-k-s-stanislavskogo> (дата обращения: 14.02.2023).
4. Формы внеурочной деятельности в условиях ФГОС [Электронный ресурс] // Педсовет: [сайт]. – Режим доступа: Науч. электрон. б-ка «КиберЛенинка». – 2005–2023. – URL: <https://pedsovet.org/article/formy-vneurochnoy-deyatelnosti-v-usloviyah-fgos-noo>. (дата обращения: 18.02.2023).
5. Щетинин М. Н. Методика дыхания Стрельниковой. – М.: АСТ, 2018. – 256 с.

*Карпачева Мариэтта Леонидовна, студент
Андреева Светлана Валентиновна, старший преподаватель
кафедры социально-культурной деятельности
Кемеровский государственный институт культуры*

ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ПОСТАНОВКИ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ

IMPROVISATION AS A COMPONENT OF THE CREATIVE PROCESS OF STAGING CULTURAL AND LEISURE PROGRAMS

Аннотация: В статье рассматривается процесс импровизации на всех этапах организации и проведения культурно-досуговой программы.

Актуальность состоит в выявлении взаимосвязи между развитием импровизационных и творческих способностей личности.

Ключевые слова: импровизация, культурно-досуговая программа, мюзикл, творчество.

Abstract: The article discusses the process of improvisation at all stages of organizing and conducting a cultural and leisure program. The relevance is to identify the relationship between the development of improvisational and creative abilities of the individual.

Keywords: improvisation, cultural and leisure program, musical, creativity.

К числу наиболее актуальных проблем в социально-культурной деятельности относится разработка технологий, обеспечивающих процесс постоянного обновления «репертуара» культурно-досуговых программ. Суть проблемы заключается в том, что большая часть культурно-досуговых программ строго планируется в связи с праздничными датами, официальными событиями, и такие программы повторяются из года в год.

Вполне понятно, что социальный заказ на организацию подобных культурных акций требует от исполнителей постоянного творческого поиска, новых драматургических и режиссерских решений. А между тем практика показывает, что стереотип, штамп, механическое перенесение некоторых ТВ-программ, в условиях культурно-досугового общения, повтор собственных и «чужих» сценарно-режиссерских решений значительно снижают эффективность проводимых культурно-досуговых акций.

Культурно-досуговые программы в большинстве своем недолговечны, жизнь многих из них заканчивается в день премьеры; они рождаются по поводу конкретного события и по существу представляют собой «творение» этого события на глазах у зрителя этого события и при его активном участии.

В данной работе мы будем рассматривать театрализованные культурно-досуговые программы, в которых существует основной закон импровизации – «здесь и сейчас». Они не могут быть отрепетированы как спектакли, литературные композиции, конкретные номера и т. д. Там же, где доминирует жесткая, диктаторская воля одного сценариста и одного режиссера, мы наблюдаем продукт, говоря словами Питера Брука, «неживого театра».

Импровизация как «разведка умом» и «разведка действием» на площадке – основной ведущий метод работы над культурно-досуговой программой – крайне недостаточно исследован в специальной литературе.

Мы же полагаем, что проблема успешного моделирования сценария театрализованной культурно-досуговой программы и его постановки может во многом решаться именно этой составляющей, то есть коллективной импровизацией.

Сущность понятия «импровизация» была исследована и раскрыта через анализ определения этого понятия в следующих изданиях: Большая Советская энциклопедия; Даль В. И. Толковый словарь; Литературный энциклопедический словарь; Музыкальная энциклопедия; Пави П. Словарь театра; Толковый словарь иноязычных слов; Театральная энциклопедия; Создание актерского образа.

Исторические корни театральной импровизации лежат в итальянской комедии масок (импровизационная игра актеров на основе схемы сценариев). Наивысшего расцвета искусство импровизации достигает в эпоху Возрождения, затем происходит деградация этого искусства. В начале XX века, во время театральных реформ великие режиссеры К. С. Станиславский, Е. Б. Вахтангов и В. Э. Мейерхольд использовали в своем творчестве искусство импровизации как способ актерской игры, метод воспитания актера, метод работы над пьесой и ролью, как способ объединения искусства литературы и театра [2, с. 14–15].

В процессе изучения различных театральных технологий мы выяснили, что импровизация является одной из ведущих составляющих в процессе работы над созданием роли и спектакля. В этом смысле правомерным становится обращение к опытам таких режиссеров и педагогов, как: К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, Р. М. Смирнов, Н. М. Горчаков, М. О. Кнебель, П. Л. Новицкая, Н. Зограф, Б. Е. Захава, Г. О. Товстоногов.

Исследуя импровизацию в структуре театрализованных культурно-досуговых программ, мы обращались к работам О. И. Маркова, И. Г. Шароева, О. А. Герасимовой.

Вместе с тем, в существующем массиве исследований практически отсутствуют работы, специально посвященные целостному исследованию использования импровизации в культурно-досуговых программах, что и обуславливает актуальность темы исследования.

Согласно энциклопедии «Литература и язык», импровизация (от лат. *improvisus* – неожиданный) – создание произведения одновременно с его исполнением [3]. Применительно к театральному искусству так называется сценическая игра, не обусловленная твердым драматургическим текстом и не подготовленная на репетициях [7, т. 2, стб. 869]. Словарь театра Патриса Пави дает следующее определение импровизации:

«актерская техника, подразумевающая введение в игру элементов непредвиденного, не подготовленного заранее, а родившегося по ходу действия» [5, с.124].

Применительно к культурно-досуговым программам импровизацию можно определить как сценическую игру, не обусловленную сценарием и не подготовленную на репетициях, а созданную в процессе реализации программы.

Одной из задач культурно-досуговой программы является формирование определенных личностных качеств у ее участников. На проблему развития творческих способностей личности стоит обратить особое внимание – в процессе творчества осуществляются функции самореализации, самоактуализации, саморазвития. А импровизация является одним из способов проявления творчества. В творческом процессе, как бы он ни был спланирован, всегда присутствует импровизация; это само собой разумеющаяся способность присущая человеку и постоянно проявляющаяся в большей или меньшей степени.

На примере постановки любительского мюзикла «Красная Шапочка» анимационной командой семейного отеля «TIZDAR», расположенного на побережье Азовского моря (поселок За Родину, Краснодарский край), рассмотрим процесс импровизации на разных этапах организации программы. Следует отметить, что мюзикл особенен тем, что актерами являются гости отеля, не имеющие актерского образования, но желающие проявить свои творческие способности. Кроме того, как таковые сценарии программы не прописываются, указываются только сюжетная линия и выходы героев, что и когда говорить персонажам решают сами отдыхающие и аниматоры. Данный тип мероприятий встречается не во многих отелях, обычно распространены короткие театрализованные номера с включением нескольких отдыхающих, поэтому мюзиклы – новаторская идея аниматоров «TIZDAR».

В докоммуникативном периоде важным моментом организации мюзикла является создание сценария. Так как в нем указываются только ключевые моменты, в основу нужно было взять такой сюжет, который был бы знаком и взрослым, и детям. Стоит заметить, что сценарий корректировался в зависимости от количества гостей. Если отдыхающих, желающих принять участие, было много, в мюзикле появлялись новые герои. Так, в лесу, по которому шла Красная Шапочка, она встретила свою подругу, которая в дальнейшем помогла ей спастись от Волка. При распределении ролей в первую очередь обязанности разделяются между анимационной командой, так как импровизация в деятельности аниматора

является основным способом в работе. Так, в каждом эпизоде на сцене должен быть аниматор, чтобы задать правильный темпоритм, не уйти от сюжета и помочь гостю.

Импровизация помогает во время репетиционного процесса – одно из главных преимуществ разыгрывания импровизированных сцен во время репетиций состоит в том, что они позволяют изучить персонажа. Кроме того, они помогают найти новые образы и решения. Неслучайно в исследованиях Б. М. Рунина и В. Н. Харькина творческая импровизация рассматривается как деятельность, имеющая свои отличительные свойства и способная оказать определенное воздействие на развитие мыслительных и художественных функций человека [6; 8]. Метод импровизации несет в себе все признаки творческой деятельности: это новизна, высокий уровень организации творческого процесса, нестандартность, высокая личная активность, интерес и стремление к творческому самовыражению. Так, во время репетиции первого эпизода гостя отеля, играющая маму главной героини, убираясь в доме до прихода Красной Шапочки, стала танцевать. Всем так понравилась эта импровизация, что было принято решение добавить танцевальный номер.

В коммуникативный период, непосредственно во время реализации программы, импровизация проявляется ярче всего. Ведь любительские мюзиклы в отеле были специально созданы анимационной командой в целях развития импровизационных способностей у их участников. Именно поэтому в сценариях прописывается только сюжетная линия, а во время репетиции обсуждаются ключевые моменты постановки – выходы героев, темы реплик. Все, что будет происходить во время самого представления, невозможно предугадать, потому что действия и реплики персонажей зависят только от импровизации участников программы. Умение импровизировать помогает справиться с непредвиденными обстоятельствами. Так, уже во время выступления могут случиться форс-мажоры, которые не всегда возможно предугадать, но искусство импровизации помогает решить подобные ситуации.

В посткоммуникативном периоде, при анализе программы, интересно вспомнить и сравнить действия участников во время репетиций и проведения мюзикла. Становится явно заметна зависимость импровизационных способностей и умений от творческого развития человека. Творческие личности проявляют заметный интерес к сложным и новым проблемам. Их привлекают ситуации, требующие оригинальных и быстрых решений, импровизации.

Также можно заметить и обратную связь – творчество свойственно тем личностям, которые способны мыслить самостоятельно и не связывают оценку какой-либо информации с авторитетностью ее источника. Умение видеть широкие связи между различными объектами, распознавать особое значение и ценность какого-либо предмета и иметь способность к синтезу является предпосылкой к творчеству.

Значительна и социальная роль импровизации: современное общество ставит перед человеком задачи, которые требуют от него умения быстро оценивать и действовать в постоянно меняющейся ситуации. Следовательно, импровизация является не только необходимым условием творческого процесса, но существенной характеристикой жизни. Поэтому так важно создавать культурно-досуговые программы, позволяющие участникам развивать импровизационные способности.

В процессе проведенного в данной работе исследования мы ставили перед собой задачи: исследовать импровизацию в теории культурно-досуговой деятельности; проанализировать технологию создания театрализованной культурно-досуговой программы с помощью импровизации и выявить особенности использования импровизации.

В результате проведенного исследования мы сделали следующие выводы.

Клубная драматургия всегда отличалась таким признаком, как коллективное создание сценария и командный принцип поиска его воплощения. Поэтому мы полагаем, что проблема моделирования культурно-досуговой программы и его постановки на сцене может во многом решаться методом коллективных импровизаций.

Созданный К. С. Станиславским метод действенного анализа, который является по сей день самым эффективным способом работы над ролью (создание «жизни человеческого духа»), основан на этюдной импровизации.

Исследуя природу импровизации в театральном искусстве, мы выяснили, что существует два основных вида импровизации:

- импровизация-разведка,
- импровизация-воплощение.

Импровизация-разведка – поиск действий, логики поведения, фундамента, формы, которая четко фиксируется.

Импровизация-воплощение – это постоянный процесс поиска пристроек, красок, восприятия оценок. «Импровизация-воплощение, по словам Е. Б. Вахтангова, – это умение создавать вокруг простого действия игру» [1, с. 136].

Если импровизация-разведка характерна только для репетиционного процесса, то импровизация-воплощение обязательна как на репетиции, так и на спектакле.

Импровизация-воплощение – это есть импровизационное самочувствие, для создания которого необходимы определенные условия.

Исследуя проблему импровизации как способа моделирования сценария культурно-досуговой программы на практике, нам удалось выявить следующие механизмы моделирования – моделирование культурно-досуговой программы с помощью:

- 1) игрового метода, который включает в себя сценарные игры,
- 2) метода действенного анализа,
- 3) сценарного этюда.

Постановка культурно-досуговых программ проходила с помощью метода театрализации, во время которой мы так же ставили вопросы подлинности и глубины перевоплощения.

Марков О. И. пишет: «Работа над импровизацией требует постоянного тренинга, постоянного обновления багажа, художественных “заготовок”» [4]. С точки зрения движения цели О. И. Марков выделяет пять типов сценической импровизации:

- импровизация, определяемая логикой художественно-образного решения того или иного эпизода;
- импровизация,двигающая сюжет театрализованного представления;
- импровизация, акцентирующая внимание зрителя на чем-то важном;
- импровизация – стихия «чистой» игры;
- импровизация для установления контакта с аудиторией [4, с. 33, 49–52].

Импровизация является ведущим методом в работе над культурно-досуговой программой – она помогает разнообразить уже существующие программы, найти новые драматургические и режиссерские решения. Но, кроме того, импровизация оказывает влияние на развитие творческих способностей участников мероприятия, поэтому мы утверждаем, что необходимо создавать культурно-досуговые программы, основанные на методе импровизации.

Список литературы

1. Захава Б. Е. Вахтангов и его студия – Изд. 3-е. – М.: Театр. ин-т им. Б. Щукина, 2010. – 293 с.

2. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие. – 5-е изд. / под ред. П. Е. Любимцева. – М.: РАТИ - ГИТИС, 2008. – 432 с.
3. Литература и язык: энциклопедия [Электронный ресурс] / под ред. А. П. Горкина [и др.]. – М.: РОСМЭН, 2007. – 583 с. – URL: <https://reallib.org/reader?file=188310&pg=13> (дата обращения: 28.05.2023).
4. Марков О. И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба. – М.: Просвещение, 1988. – 158 с.
5. Павис П. Словарь театра / пер. с фр. Л. Баженовой [и др.]. – М.: ГИТИС, 2003. – 514 с.
6. Рунин Б. М., Агапов Б. Н., Данин Д. С. Художник и наука. – М.: Знание, 1966. – 160 с.
7. Театральная энциклопедия / под ред. П. А. Маркова [и др.]. – М.: Сов. энцикл., 1963. – Т. 2. – 1216 стб.
8. Харькин В. Н. Импровизация... Импровизация? Импровизация! – М.: Магистр, 1997. – 286 с.

*Киселева Софья Алексеевна, студент
Коргожа Наталья Степановна,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры социально-культурной деятельности
Кемеровский государственный институт культуры*

КРЕАТИВНЫЕ ФОРМЫ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВО ДВОРЦЕ КУЛЬТУРЫ

CREATIVE FORMS OF CULTURAL AND LEISURE ACTIVITIES IN THE PALACE OF CULTURE

Аннотация: В статье рассматриваются креативные формы культурно-досуговой деятельности учреждений культуры клубного типа с учетом дифференцированного подхода к различным возрастным категориям населения. Культурно-досуговая деятельность Дворцов культуры должна быть содержательной и разнообразной, реализовывать различные функции, использовать современные социально-культурные технологии, поэтому важно использовать креативные формы культурно-досуговой деятельности в учреждениях культуры клубного типа.

Ключевые слова: креативность, культурно-досуговая деятельность, креативные формы культурно-досуговой деятельности, Дворец культуры.

Abstract: the article considers creative forms of cultural and leisure activities of club-type cultural institutions, taking into account a differentiated approach to different age categories of the population. Cultural and leisure activities of Palaces of Culture should be meaningful and diverse, implement various functions, use modern socio-cultural technologies; therefore, it is important to use creative forms of cultural and leisure activities in club-type cultural institutions.

The article discusses the main activities of Palaces of Culture aimed at organizing modern forms of cultural and leisure activities, taking into account the needs of different age groups of the population. Cultural and leisure activities should be meaningful and diverse, implement various functions, therefore it is important to create creative forms of work in club-type cultural institutions.

Keywords: creativity, cultural and leisure activities, creative forms of cultural and leisure activities, the Palace of Culture.

В новой социально-экономической ситуации специалисты учреждений социально-культурной сферы модернизируют деятельность Дворцов культуры, обновляют социально-культурные технологии и модифицируют традиционные формы работы. Креативный подход к творческой деятельности в учреждениях культуры клубного типа открывает новые перспективы для развития креативных форм культурно-досуговой деятельности во Дворцах культуры.

Актуальность темы исследования заключается в том, что на современном этапе в учреждениях культуры клубного типа значительное внимание уделяется созданию креативных форм культурно-досуговой деятельности, которые направлены на творческое развитие личности. Т. Н. Суминова подчеркивает, что «креативные индустрии через проектную деятельность способствуют реализации одной из задач государственной культурной политики – формированию гармонично развитой созидательной/креативной личности, способной быть ответственной, нравственной, самостоятельно творчески мыслить» [2, с. 140].

Исследованию форм культурно-досуговой деятельности учреждений социально-культурной сферы посвящены научные труды таких отечественных ученых, как: М. А. Ариарский, Л. Е. Востряков, Е. И. Григорьева [1], Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников, Ю. А. Стрельцов, Т. Н. Суминова [2], Г. С. Тихоновская, В. В. Туев, Н. Н. Ярошенко [3].

«Современная социально-культурная деятельность, на наш взгляд, может быть определена как универсальная общественная практика культурного творчества, педагогики культуры и просветительства. В этом состоит ее сущностное содержание и функциональное предназначение», – отмечает Н. Н. Ярошенко [3, с. 22–23].

Рассмотрим определение понятия «креативность», которое происходит от латинского слова *creative*, что означает «творить, созидать». Креативность – это способность создавать новый оригинальный творческий продукт с использованием нестандартных подходов и оригинальных решений. Понятие «творчество» и понятие «креативность» нетождественные понятия, они имеют свои отличительные свойства.

Под формами культурно-досуговой деятельности следует понимать способы организации творческой деятельности в учреждениях культуры, форма является выражением содержания культурно-досуговой деятельности. Креативная форма культурно-досуговой деятельности – это способ организации содержания деятельности в учреждениях социально-культурной сферы с использованием новых творческих решений и новых творческих подходов. По мнению современных исследователей, «индустрия креативного досуга – это инновационные, интерактивные технологии досуговой деятельности, основанные на творческом подходе и креативных идеях организации свободного времени разных социальных групп населения с учетом их интересов, потребностей и условий обслуживания» [1, с. 146].

Цель нашего исследования заключалась в определении особенностей развития креативных форм культурно-досуговой деятельности во Дворце культуры. Опытно-экспериментальная работа была проведена на базе муниципального автономного учреждения культуры «Дворец культуры шахтеров» города Кемерово Кемеровской области – Кузбасса.

Дворец культуры шахтеров предоставляет населению широкий выбор направлений и форм культурно-досуговой деятельности: проведение культурно-досуговых программ различной направленности, проведение массовых театрализованных праздников и представлений, народных гуляний, демонстрацию кинофильмов и видеопрограмм, организацию консультаций, лекториев, народных университетов, проведение тематических вечеров, организацию работы по оказанию методической и организационно-творческой помощи в подготовке и проведении культурно-досуговых мероприятий, организацию досуга различных групп населения, в том числе проведение вечеров отдыха, молодежных балов, карнавалов, детских утренников.

В настоящее время Дворец культуры шахтеров является одним из самых крупных учреждений культуры города Кемерово и Кемеровской области. Ежегодно учреждение культуры проводит более 1000 мероприятий, в нем работают 32 творческих коллектива, которые ежегодно становятся победителями международных фестивалей и творческих конкурсов. Дворец культуры шахтеров является центральной площадкой для проведения Губернаторских приемов, областных и городских мероприятий.

На базе Дворца культуры шахтеров города Кемерово проводятся различные культурно-досуговые мероприятия, которые реализуются через разнообразные формы культурно-досуговой деятельности (табл. 1).

Таблица

**Культурно-досуговые мероприятия
МАУК «Дворец культуры шахтеров» города Кемерово**

№ п/п	Формы культурно-досуговых мероприятий	Виды форм культурно-досуговых мероприятий
1.	Праздники	Государственные, национальные, традиционные, профессиональные, семейные, города, микрорайона, улицы, фольклорные, спортивные
2.	Вечера	Тематические, чествования, отдыха, знакомств, встречи, выпускные, литературные, поэзии, музыкальные,
3.	Концерты	Тематические, театрализованные, отчетные, сольные
4.	Тематические программы	Игровые, конкурсные, шоу, познавательные, развлекательные
5.	Фестивали	Народного творчества, национальностей, дружбы, кино, искусств, смотры
6.	Балы	Выпускные костюмированные, новогодние маскарады
7.	Народные гуляния	В соответствии с национальными, семейными, гражданскими традициями и обычаями

№ п/п	Формы культурно-досуговых мероприятий	Виды форм культурно-досуговых мероприятий
8.	Выставки	Художественные, прикладного творчества, авторские, фото, народных промыслов
9.	Мастер-классы	Народного художественного творчества, декоративно-прикладного искусства
10.	Творческие гостиные	Литературные, поэтические, музыкальные

Во Дворце культуры шахтеров города Кемерово проводятся различные мероприятия на основе креативных форм культурно-досуговой деятельности. Достаточно часто на сцене Дворца культуры шахтеров проходят театрализованные концерты, представляющие целостную программу концертных номеров различных жанров, объединенных общей темой, в основе которых лежит сюжетный ход, связывающий концертные номера в единое целое.

Ежемесячно, порой и еженедельно в фойе Дворца культуры шахтеров проходит интеллектуальный баттл. Тенденция проведения баттлов во Дворце культуры шахтеров появилась в связи с потребностью приобщения школьников, студентов к значимым темам через игровую программу. Баттл – это вид конкурса, поединок между группами или отдельными участниками с элементами экспромтной борьбы, демонстрации. Во Дворце культуры шахтеров баттлы проводятся на различные темы: культура народов России, кино и музыка, география, спорт, история России и Кузбасса и другие.

Во Дворце культуры шахтеров проходит городской творческий конкурс «Мисс весна». Форма проведения данного конкурса совершенствуется с каждым годом, ранее конкурс состоял лишь из гала-концерта, где девушки представляют визитные, творческие номера, дефиле. Сейчас конкурс длится целый месяц и состоит из 8 этапов: визитная карточка, йога, интеллектуальный баттл, дефиле, позирование для фото, актерское мастерство, хай хилс (хореография), творческий номер. Этот уникальный в своем проявлении конкурс красоты и творчества, который с каждым годом становится все интереснее благодаря профессиональной работе специалистов Дворца культуры шахтеров. Популярность данного конкурса доказывается количеством участниц, которое растет с каждым годом.

В афише Дворца культуры шахтеров настоящим трендом стала такая креативная форма культурно-досуговой деятельности, как квиз и квиз-игра. Квиз (от англ. quiz) – проверочный вопрос. Это соревнование, в ходе которого один, несколько или группа участников отвечают на поставленные вопросы. В русском языке аналогом этого слова является привычная нам викторина, хотя часто можно услышать и употребление самого слова «квиз». Такая форма культурно-досуговой деятельности во Дворце культуры стала использоваться с 2022 года и популярна по настоящее время. За 2022 год было проведено более двадцати квизов, направленных на всестороннее развитие детей и молодежи, под названиями: «Пушкин в моде», «Полный ребус», «300 лет Кузбассу», «Кино и музыка».

В рамках межведомственного культурно-образовательного проекта «Культура для школьников» в январе 2023 года стартовала общероссийская акция «Народная культура для школьников», к которой активно присоединился Дворец культуры шахтеров. Главная ее задача – активизация школьников всех возрастов. Также активными ее участниками являются родители, педагоги общеобразовательных школ и учреждений дополнительного образования, работники культурно-досуговых учреждений, руководители клубных формирований.

Фолк-урок – это цикл еженедельных онлайн- и офлайн-мероприятий, посвященных традициям и культуре народов Российской Федерации, которые знакомят детей с богатым нематериальным культурным наследием нашей страны. В рамках данной формы культурно-досуговой деятельности школьники принимают участие в подготовке и проведении тематических мероприятий, направленных на популяризацию многонациональных традиций народов России: детских и юношеских концертов, фестивалей, выставок, экскурсий. Во Дворце культуры шахтеров фолк-уроки проходили на следующие темы: «День Семаргла», «Пасха радость нам несет», «Авдотья Весновка», «Русская изба», «Симонов день» и др.

Одной из востребованных форм работы Дворца культуры шахтеров являются творческие онлайн-конкурсы, которые проходят в режиме онлайн. В 2022 году креативными и более интересными стали творческие онлайн-конкурсы:

- «Маска» – конкурс проводился для создания условий развития творческого потенциала горожан и повышения уровня соблюдения эпидемиологических норм. Принять участие в конкурсе могли все желающие. Для этого необходимо было придумать и сделать оригинальную защитную маску, отправить заявку и фотографию работы.

- «Лучший ряженный» – городской онлайн-конкурс костюмов, приуроченный к празднованию Масленицы. В 2023 году конкурс проходил в номинациях: «Лучший женский костюм», «Лучший мужской костюм», «Лучший детский костюм».

- «Точь-в-точь» – городской онлайн-конкурс, который ежегодно проводится в рамках празднования Дня города. В 2022 году конкурс был посвящен Году культурного наследия народов России и приурочен к 90-летию со дня образования Рудничного района города Кемерово. Для участия нужно было сделать фото имитации образа в одной из номинаций: «Художественный персонаж», «Известная личность», «Городские легенды», «Изобразительная фотография».

Во Дворце культуры шахтеров среди подростков популярностью пользуются квесты: космоквест «Поехали», новогодняя детективная квест-вечеринка «Следствие ведут», «С ветром наперегонки» и хоррор-квест под названием «Домашняя вечеринка на холме с приведениями». Слово «квест» (от англ. quest – поиск) означает игру, требующую решения заданий для продвижения по сюжету. Хоррор-квест – игра для нескольких человек в помещениях, где создана особая атмосфера, соответствующая сценарию.

Еще одна креативная форма культурно-досуговой деятельности, пользующаяся популярностью среди старшего поколения – тематические вечера отдыха «Весенняя капель», «Апрельская капель», «Спойте, друзья!», «Счастливая мама», «Букет осени» и др. Тематические вечера отдыха – это комплекс различных развлечений, массовых игр, выступлений художественных коллективов, объединенных одним сюжетом. Для гостей специалистами Дворца культуры шахтеров готовятся развлекательные программы за чайным столом с тематическими викторинами, танцевальными конкурсами и выступлениями ансамблей народных песен.

Для того чтобы приобщать людей к прекрасному специалисты Дворца культуры шахтеров проводят такую креативную форму культурно-досуговой деятельности, как эстет-шоу. Эстет-шоу – это яркое представление, развлекательная программа, посвященная изящному искусству. Эстет-шоу во Дворце культуры шахтеров были посвящены великим русским писателям, картинам русских художников, классической музыке.

Во Дворце культуры шахтеров творческие работники разрабатывают креативные театрализованные программы, праздники, тематические конкурсы, акции для различных возрастных категорий – подростков, молодежи и взрослых. Дворец культуры шахтеров города Кемерово нахо-

дится в постоянном поиске новых креативных форм культурно-досуговой деятельности, в этом мы убедились во время проведения исследования по проблемам развития креативных форм культурно-досуговой деятельности. Кроме вышеперечисленных креативных форм культурно-досуговой деятельности Дворец культуры шахтеров проводит мастер-классы, тематические беседы, вечера отдыха, музыкальные викторины, интерактивные выставки, кинолектории.

В ходе исследования было проведено анкетирование посетителей Дворца культуры шахтеров города Кемерово. На вопрос: «Считаете ли Вы культурно-досуговые программы, которые проходят во Дворце культуры шахтеров креативными?» – 75 % процентов респондентов ответили утвердительно, 25 % респондентов ответили, что только некоторые культурно-досуговые программы, которые проходят во Дворце культуры шахтеров, можно назвать креативными (см. рис.).



Рисунок. Уровень креативности культурно-досуговых мероприятий, проводимых во Дворце культуры шахтеров города Кемерово

В заключение обозначим практические рекомендации по развитию креативных форм культурно-досуговой деятельности в учреждениях клубного типа:

- создавая креативные формы культурно-досуговой деятельности, необходимо учитывать тенденции виртуализации, являющиеся составной частью современной жизни;
- в проектирование креативных форм культурно-досуговой деятельности следует включать образовательный развивающий компонент;

- необходимо совершенствовать материально-техническую базу учреждений культуры клубного типа и использовать современное оборудование;

- при проведении креативных форм культурно-досуговой деятельности следует организовывать интерактивные формы общения для того, чтобы посетитель был активным участником в процессе взаимодействия;

- учреждениям культуры клубного типа необходимо развивать творческую деятельность в цифровом пространстве, экспериментировать с разными формами культурно-досуговой деятельности и соответствовать актуальным трендам их развития.

Современный период времени является оптимальным для апробации креативных форм культурно-досуговой деятельности, для поиска уникального контента, который станет брендом учреждения культуры, будет привлекать аудиторию различных возрастов в учреждения культуры. Специалистам учреждений культуры клубного типа необходимо быть неординарными, хорошо знать свою целевую аудиторию, ориентироваться на досуговые предпочтения и ежедневно искать новые творческие идеи для создания креативных форм культурно-досуговой деятельности.

Список литературы

1. Григорьева Е. И. Современные аспекты профессиональной подготовки кадров для индустрии креативного досуга / Е. И. Григорьева, Г. И. Грибкова, И. С. Сергеева, В. П. Сергеева // Вестник Тамбов. ун-та. Серия «Гуманитарные науки». – Тамбов: ТГУ, 2018. – Т. 23, № 173. – С. 145–152.
2. Суминова Т. Н. Арт-менеджмент как проектный механизм реализации государственной культурной политики // Вестник Москов. гос. ун-та культуры и искусств. – М.: МГИК, 2022. – № 1 (105). – С. 138–146.
3. Социально-культурная деятельность в современном гуманитарном дискурсе: колл. монография / автор. колл.: Н. Н. Ярошенко, К. И. Вайсера, Л. Е. Востряков и др.; сост., науч. ред. Н. Н. Ярошенко; Москов. гос. ин-т культуры. – М.: МГИК, 2021. – 280 с.

Раздел 8. ПЕДАГОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ, ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСТВА

*Кравчук Анна Валерьевна,
аспирант, педагог дополнительного образования
Дворец детей и молодежи «Золак»
Камоцкий Михаил Владимирович,
кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой
педагогике социокультурной деятельности
Белорусский государственный университет
культуры и искусств*

ОСОБЕННОСТИ ВЫЯВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОДАРЕННОСТИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

FEATURES OF IDENTIFYING ARTISTIC TALENT OF PRIMARY SCHOOL CHILDREN IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION

Аннотация. В статье рассматриваются возможности дополнительного образования детей и молодежи Республики Беларусь в направлении работы с детской художественной одаренностью, а также различные концепции и методы диагностики в выявлении одаренных детей с учетом индивидуальных особенностей.

Ключевые слова: дополнительное образование, диагностика одаренности, детская художественная одаренность.

Abstract: The article discusses the possibilities of additional education of children and youth of the Republic of Belarus in the direction of working with children's artistic talent, as well as various concepts and diagnostic methods in identifying gifted children, taking into account individual characteristics.

Keywords: additional education, diagnostics of giftedness, children's artistic talent.

Реализация творческого потенциала обучающихся в различных видах художественной деятельности и поиск средств работы с детской одаренностью входят в перечень приоритетных направлений дополнительно-

го образования и отображаются в Концепции непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи Республики Беларусь и обновленном кодексе об образовании Республики Беларусь.

Вопросы выявления и развития детской художественной одаренности вызывали интерес у многих исследователей. Однако с конца XIX века начали формироваться некоторые методологические ориентиры в данной области, получившее свое развитие в трудах таких педагогов и психологов, как А. С. Арсеньев, С. Л. Рубенштейн, К. Д. Ушинский, А. М. Матюшкин, А. И. Савенков, И. А. Ильин, А. А. Мелик-Пашаев и др.

Уже в XXI веке педагог А. А. Никитин сформулировал понятие художественной одаренности, отображающее наиболее доказательные концепции ее выявления и развития. По его мнению, художественная одаренность – это телеологическая детерминированная способность духовно-нравственной, творческой личности к эстетическому познанию, освоению и творению мира; способность эффективно воздействовать на человека средствами искусства с целью его духовно-нравственного усовершенствования [1, с. 126].

Рассмотрение детской одаренности в системе дополнительного образования объясняется тем, что именно в этой системе складываются наиболее благоприятные условия для развития одаренности как в направлении общего воспитания детей, так и в направлении начального профессионального обучения. Рассматривая уникальность детской одаренности в объединениях по интересам различной направленности, а именно художественного профиля, следует отметить, что она выражается в способности ребенка к проявлению своих возможностей и самореализации в художественно-творческой деятельности: в эстетическом познании, освоении окружающего мира, создании выразительных образов средствами одного или нескольких видов искусства. По своей природе большая часть детей имеет ряд способностей, которые только при определенном содействии их развитию, поддержке профессионалов и индивидуальному подходу могут раскрыться и преобразоваться в нечто большее. Необходимо отметить и возможность трансформации некоторых специальных возможностей. Так, развитие в детском возрасте художественных способностей может проявиться в будущем как способность к креативному и творческому мышлению в различных сферах жизни. Исходя из этого очень важно еще в детстве заметить тот потенциал, который дает ребенку возможность гармонично развиваться как в общих, так и в специализированных направлениях, способствуя становлению разносторонних личностных и профессиональных качеств.

Выявление одаренных детей – продолжительный процесс, связанный с анализом развития конкретного ребенка. «Эффективная идентификация одаренности посредством какой-либо одноразовой процедуры невозможна. Поэтому вместо одномоментного отбора одаренных детей необходимо направлять усилия на постепенный, поэтапный поиск одаренных детей в процессе их обучения по специальным программам (в системе дополнительного образования) либо в процессе индивидуализированного образования (в условиях общеобразовательной школы)» [2, с. 25]. Перед учреждением и современным педагогом дополнительного образования стоит сложная задача, с одной стороны, требования к высокой результативности творческой деятельности, а с другой – учет индивидуальных запросов ребенка, его интересов, особенностей восприятия, и выстраивания благоприятной среды для развития его одаренности.

Диагностика детской художественной одаренности в учреждениях дополнительного образования может осуществляться по трем направлениям: наблюдение за обучающимся в процессе учебной деятельности, анализ продуктов детского творчества; работа с родителями, проведение анкетирования, бесед, консультаций; использование некоторых специализированных психологических и педагогических методик, которые опираются на принципы учета потенциальных возможностей ребенка, выявляющихся в процессе обучения различным видам искусства [2].

К сожалению, в последние годы в учреждениях дополнительного образования были упразднены должности психологов и социальных педагогов, что значительно усложнило диагностику художественной одаренности среди обучающихся в объединениях по интересам. Все обязанности по выявлению и развитию делегировались педагогам дополнительного образования, методистам, заведующим структурных подразделений. А соответственно, все они должны обладать определенным набором знаний и компетенций в области работы с детской художественной одаренностью, что значительно выходит за рамки общепринятой передачи знаний и умений обучающимся, а также реализации воспитательной составляющей дополнительного образования.

В целом выявление одаренных детей – продолжительный процесс, связанный с анализом развития конкретного ребенка. Эффективная идентификация одаренности посредством какой-либо одноразовой процедуры тестирования невозможна. Поэтому вместо одномоментного отбора одаренных детей необходимо направлять усилия на поэтапный поиск одаренных детей в процессе их обучения специальным программам в системе дополнительного образования [3, с. 25].

Наиболее разработанной и полномасштабной концепцией выявления детской одаренности является концепция российского психолога А. И. Савенкова, специализирующегося на данной проблеме. Автор предлагает подход, позволяющий выявить у обучающихся объективно существующие способности и качества, а именно использовать для этого:

- методики для выявления интеллектуальных способностей (тесты Д. Векслера, Дж. Равена и др.);
- методики для выявления уровня психосоциального развития (Р. Кетелла);
- методики для выявления уровня креативности (тесты Е. П. Торренса, Дж. Гилфорда) [4].

Вышеперечисленные методики, особенно для выявления интеллектуальных способностей, могут лишь косвенно относиться к проявлению художественной одаренности, однако в некоторых видах искусства важность этих способностей неоспорима, например в музыкальной деятельности или некоторых направлениях декоративно-прикладного творчества. Именно поэтому траектория диагностики должна выстраиваться с учетом всех имеющихся вводных данных и индивидуальных особенностей каждого обучающегося.

Зачастую, когда одаренный ребенок впервые попадает в учебную творческую среду, его способности проявляются уже с первых занятий. В практике работы педагоги отмечают, что тот или иной ученик обладает ярко выраженными способностями изначально. Однако не всегда эти впечатления оказываются верными. И, в свою очередь, не все ученики могут раскрыться на первых занятиях перед новым педагогом или другими детьми. Поэтому мы считаем необходимым производить более глубокий анализ у всех учащихся объединений по интересам для выявления детской художественной одаренности по направлениям. В процессе нашей практической работы по выявлению художественной одаренности младших школьников сформировалась система, предполагающая распределение одаренных учащихся на две категории – это одаренные дети и потенциально одаренные дети, где потенциально одаренные недостаточно явно проявили свои способности и имеют трудности в идентификации своей одаренности. Данная система позволяет выстроить методику работы по развитию, обучению и воспитанию каждого ребенка в зависимости от его личных запросов, запросов семьи и возможностей учреждения дополнительного образования, найти способы раскрытия своего потенциала, возможно, в смежных направлениях деятельности или в выбранном направлении с использованием инновационных форм и средств педагогической работы. Однако стоит отметить, что диагностика с помощью специализи-

рованных методик и концепций наиболее полно раскрывает глубинные процессы зарождения и формирования детской художественной одаренности младших школьников, являясь при этом основной базой для педагогической деятельности по ее развитию в учреждениях дополнительного образования.

Исходя из анализа психолого-педагогической литературы в области выявления одаренности в целом и художественной одаренности в частности, можно сказать, что методы диагностики, позволяющие нам более объективно оценить уровень художественной одаренности обучающихся в рамках реализации образовательной и воспитательной функций учреждений дополнительного образования, являются многокомпонентными и опираются на следующие характеристики:

- уровень эстетического отношения к действительности (можно использовать метод диагностики Т. Г. Казаковой и И. А. Лыковой, а также А. А. Адаскиной, Н. Ф. Чубук, в которых анализируются виды эстетической деятельности с точки зрения использования средств выразительности, посредством описания предмета, эстетические суждения и оценки, а также характеристика художественного образа как результата эстетической деятельности);

- способности к творческо-продуктивной деятельности (метод наблюдения и анализа Е. С. Белова в учебно-игровой деятельности, метод анализа сочинения сказки О. М. Дьяченко и Е. Л. Пороцкой, тест П. Торренса на способность к творческому мышлению);

- умение создать выразительную художественную форму, используя на практике полученные знания, заимствованные или собственные варианты композиционных решений (в музыкальной деятельности возможно использование методик К. Орфа, в художественной – К. М. Багдасаряна, Т. С. Комарова).

Но то, что можно оценить в первую очередь, не углубляясь в специализированные психолого-педагогические научные и методические источники, это то, что художественная одаренность подразумевает высокие достижения в области художественного творчества и исполнительского мастерства в музыке, живописи, скульптуре, на театральной сцене и др. В современном образовательном пространстве существует достаточное количество конкурсов, смотров, выставок, в которых может участвовать ребенок при целенаправленной поддержке педагога и учреждения дополнительного образования, а также родителей, что делает высокую результативность в подобных мероприятиях достаточно значимым компонентом в определении наличия и уровня художественной одаренности, принимая во внимание метод экспертной оценки компетентных членов профессио-

нального жюри и возможность реализации метода сравнительного анализа продуктов творческой деятельности.

Особенности выявления художественной одаренности в учреждениях дополнительного образования представляют собой комплексную проблему, которую необходимо решать путем практической реализации научно обоснованных теорий, а также путем интенсивного взаимодействия трех составляющих эффективного учебного процесса – обучающегося, наделенного признаками одаренности, компетентного педагога и заинтересованного родителя. Выявление детской художественной одаренности является значимым звеном в работе с детской одаренностью в целом, и от ее эффективности зависит дальнейшее развитие личности как в процессе творческой деятельности, так и в повседневной жизни.

Список литературы

1. Никитин А. А. Художественная одаренность и ее развитие в детском возрасте: учеб. пособие. Стандарт третьего поколения. – СПб.: Питер, 2017. – 352 с.
2. Богоявленская Д. Б., Шадриков В. Д. Рабочая концепция одаренности. – 2-е изд., расш. и перераб. – М., 2003. – 95 с.
3. Полуянов Ю. Диагностика общего и художественного развития детей по их рисункам. – Рига: Эксперимент, 2000. – 160 с.
4. Савенков А. И. Одаренные дети в детском саду и школе: учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – 232 с.

*Даниленко Егор Константинович, студент
Корытченкова Надежда Ивановна,
кандидат психологических наук, доцент,
доцент кафедры педагогики, психологии и физической культуры
Кемеровский государственный институт культуры*

ИССЛЕДОВАНИЕ УРОВНЯ ЭМПАТИЙНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ У РЕЖИССЕРОВ ДЕТСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ СТУДИЙ

A STUDY OF THE LEVEL OF EMPATHIC TENDENCIES AMONG DIRECTORS OF CHILDREN'S THEATER STUDIOS

Аннотация: В статье выявлены взаимосвязи эмпатийности с важными психологическими качествами личности успешного режиссера,

представлена характеристика индивидуального стиля деятельности, эмпатии и эмоциональной направленности личности.

Ключевые слова: эмпатия, индивидуальный стиль деятельности, стиль руководства, творческие способности, эмоциональная направленность личности.

Abstract: The article reveals the relationship of empathy with important psychological qualities of the personality of a successful director. The characteristic of the individual style of activity, empathy, communication and emotional orientation of the personality is presented.

Keywords: empathy, individual style of activity, leadership style, creativity, emotional orientation of the individual.

Актуальность темы состоит в том, что одним из ведущих приоритетов образования является создание условий для эмоционально-нравственного воспитания детей. Дети являются будущим страны, и развитие эмпатии – важная задача, так как развитие личности, способной к сочувствию, сопереживанию, восприятию эмоциональных переживаний других людей, обеспечивает успешную адаптацию в современном социокультурном пространстве. Данная тема исследования важна в государственном масштабе, и в этом заключается ее актуальность.

Цель работы: выявление уровней эмпатийных тенденций у режиссеров детских театральных студий и их взаимосвязей со стилевыми особенностями деятельности.

Объект исследования: эмпатия как свойство личности.

Предмет: взаимосвязь эмпатийных тенденций со стилевыми особенностями деятельности режиссеров детских театральных студий.

Гипотеза: существует тесная взаимосвязь между высокой эмпатийностью и стилевыми особенностями режиссерской деятельности.

Задачи:

- 1) провести анализ научной литературы по проблеме исследования;
- 2) подобрать методики по выявлению уровня эмпатийности личности режиссеров и стилевых особенностей их деятельности;
- 3) провести сбор эмпирических данных по исследуемой теме;
- 4) выявить взаимосвязь между эмпатийностью и стилевыми особенностями режиссеров, сформулировать научные выводы.

Теоретической основой исследования являются научные труды отечественных и зарубежных авторов, рассматривающие сущность эмоциональной сферы личности (Л. С. Выготский, П. К. Анохин, А. В. Запорожец, Е. П. Ильин); раскрывающие понятие эмпатии и ее механизмов

(С. Л. Рубинштейн, К. К. Платонов, Г. Салливан, И. М. Юсупов, А. Адлер); рассматривающие содержание индивидуального стиля деятельности (А. А. Бодалев, А. В. Петровский, А. В. Либин, К. Левин).

Методы:

1. Теоретические методы исследования: анализ литературы, обобщение информации.

2. Психодиагностические методы исследования: методика исследования уровня эмпатийных исследований (И. М. Юсупов); исследование эмоциональной направленности личности (Б. И. Додонов); методика исследования направленности личности в общении (С. Л. Братченко); метод экспертной оценки индивидуального стиля деятельности и стиля руководства; математико-статистический метод ранговой корреляции Спирмена.

Экспериментальная база исследования: в исследовании приняли участие будущие руководители театральных студий в количестве 12 человек (КемГИК) – студенты факультета театрального искусства.

Эмпатия, как психологическое понятие, рассматривается с различных позиций: психологический словарь трактует данное понятие так – «эмпатия – сопереживание, эмоциональная отзывчивость человека на переживание другого, разновидность нравственных эмоций» [1].

С. Л. Рубинштейн определял эмпатию как компонент любви одного человека к другому. Он противопоставлял феномену эмпатии феномен расширенного эгоизма [2].

К. К. Платонов рассматривал эмпатию как способность личности понимать переживание других и сопереживать им в процессе межличностных отношений. Эмпатия является обязательным компонентом коммуникативных способностей полноценного общения [3].

А. Адлер полагал, что эмпатия существует благодаря врожденному чувству общности у людей [4].

А. Валлон рассматривал эмпатию в аспекте эволюции у детей эмоциональной сферы и как эмоциональную реакцию или отзывчивость на проявление чувств и эмоций окружающих людей, в первую очередь родителей.

К. Роджерс считал эмпатию способностью временно пребывать во внутреннем мире другого человека и понимать его внутренний мир [5].

В теории личности Г. Салливана эмпатия – это невербализуемый, скрытый коммуникативный процесс, посредством которого отношения, чувства и суждения передаются от человека к человеку без публичного проговаривания [6].

Таким образом, эмпатия – это принятие в собственном сознании роли другого человека. В качестве особых форм эмпатии выделяют сопереживание – переживание субъектом тех же эмоциональных состояний, которые испытывает другой человек через отождествление с ним.

Особую роль эмпатия играет в профессиональной деятельности людей, чья профессия связана с искусством, творчеством, в работе режиссера детской театральной студии. Театр – один из самых доступных детям видов искусства, он учитывает определенные особенности детей (эмоциональность, чувствительность, воображение), оказывает развивающее влияние на эмоциональную сферу детей. Очень высока воспитательно-образовательная роль театра. Поэтому режиссеры детских театральных студий – эмоционально чувствительные личности, они лучше прогнозируют реакции, поступки, мнения окружающих их детей и взрослых. Способность к эмпатии – это необходимое условие для развития такого профессионального качества, как проницательность, вчувствование в художественный объект, а для этого режиссер должен обладать широким набором эмпатических реакций и переживаний. В работе с детьми необходимы такие качества, как теплое, доброжелательное отношение к ним, причем все это искренне и открыто, как и по отношению к переживаниям персонажей художественных произведений кино, театра, литературы, связанным с эстетическими переживаниями. От режиссеров детских театров участники театральных студий и коллективов ожидают отзывчивость, способность понимать душевные движения других людей, «эмоциональное выкладывание», что приводит к обладанию высокого уровня социального творчества и самореализации.

Развитая эмпатия у режиссера – ключевой фактор успеха в его профессиональной деятельности, важной характеристикой которой является индивидуальный стиль – характерное для режиссера устойчивое сочетание задач, средств и способов деятельности и общения, а также более частные особенности, такие как ритм работы, определяемый психофизиологическими особенностями, социальной направленностью личности. Индивидуальный стиль деятельности, как отмечает А. В. Петровский, – это устойчивая индивидуально-специфическая система психологических средств, приемов, методов и способов выполнения деятельности. Интенсивность мотивации определенной деятельности выражает наличие стиля. Он позволяет людям с разными индивидуально-типологическими особенностями нервной системы, разной структурой способностей, темперамента, характера добиваться равной эффективности при выполнении одной и той же деятельности разными способами [7].

Стиль, по мнению А. В. Либина, выполняет роль механизма, интегрирующего параметры биологических программ и характеристик процессов социализации. В целом стиль можно характеризовать как способ осуществления, выполнения какой-то деятельности, характерный совокупностью своеобразных приемов [8].

В. П. Зинченко подчеркивает, что индивидуальный стиль деятельности – это «характерная для данного человека система навыков, методов, приемов, способов решения задач той или иной деятельности, обеспечивающая более или менее успешное ее выполнение. Это неповторимый вариант типичных для данного человека приемов работы в типичных для него условиях» [1].

В настоящее время рассматриваются три основных стиля индивидуальной деятельности, широко описанные как стили руководства: авторитарный – требователен, принципиален, самоуверен, жесток и прямолинеен, видит только задачу, которую он должен решить, рассматривает других людей как средство достижения своих целей; демократический – настойчив, последователен, тактичен, профессионально устойчив, создает атмосферу делового сотрудничества, методами воздействия являются побуждение к действию, совет, просьба; либеральный – непоследователен в действиях, поддается влиянию окружающих, может без особых оснований отменить ранее принятое решение, похвала, порицание носят формальный характер.

Комплекс индивидуальных особенностей человека может лишь частично удовлетворять требованиям определенного вида деятельности. Поэтому человек, сознательно мобилизуя свои ценные для данной работы качества, в то же время компенсирует или как-то преодолевает те, которые препятствуют достижению успеха. В результате создается индивидуальный стиль деятельности.

В результате проведенного исследования уровня эмпатийных тенденций у режиссеров детских театральных студий, мы получили следующие данные: из 12 участников эксперимента 9 показали высокий уровень эмпатийности, который характеризуется эмоциональной отзывчивостью, чувствительностью к нуждам и проблемам окружающих, великодушием, общительностью, быстрым установлением контактов с окружающими и нахождением с ними общего языка, а в оценке событий большое доверие отдают своим чувствам и интуиции, а не аналитическим выводам; 3 участника эксперимента показали нормальный уровень эмпатийности, в межличностных отношениях склонны судить о других по их поступкам,

чем доверять своим личным впечатлениям. В общении внимательны, понимают больше, чем сказано словами, эмоциональные проявления находятся под самоконтролем.

В исследовании эмоциональной направленности личности выявлена эстетическая и коммуникативная направленность личности режиссеров в равной степени. Все 12 участников опроса одновременно показали высокую эстетическую и коммуникативную направленность, что характеризуется позитивными эмоциями, взаимопониманием в общении с людьми, потребностью человека быть в гармонии с окружающим миром. Таким образом, эмпатийное понимание, сочувствие и содействие – важные профессиональные качества режиссеров детских театров, ведь привитые ребенку нравственные качества и чувства постепенно «превратятся» в свойства личности, а в дальнейшем проявятся в отношениях с окружающими людьми.

С целью математико-статистической обработки данных опроса группы режиссеров использовалась ранговая корреляция как метод корреляционного анализа, который отражает отношения переменных. Полученные данные участников опроса были упорядочены по возрастанию их значения. Критический коэффициент корреляции для количества пар сопоставляемых данных ($n = 12$) составляет $r_{кр.} = 0,576$.

В настоящем исследовании применялись такие ранговые меры связи, как коэффициенты корреляции Спирмена. Они определялись по разности между рангами каждой переменной из пар, включая и число сопоставляемых пар, n . ($n = 12$). Приводим численные значения коэффициентов корреляции по конкретным парам переменных: уровень эмпатийных тенденций и диалогическая коммуникативная направленность (Д-НЛО) – $r = 0,682$; уровень эмпатийных тенденций и демократический стиль руководства $r = 0,590$; авторитарный стиль руководства и уровень эмпатийных тенденций $r = -0,480$; альтероцентристская направленность (АЛ-НЛО) – $r = 0,421$; конформная направленность (К-НЛО) и уровень эмпатийных тенденций $r = 0,238$; индифферентная направленность (И-НЛО) и уровень эмпатийных тенденций $r = -0,577$; уровень эмпатийных тенденций и ориентация на авторитарную направленность (АВ-НЛО) – $r = -0,581$; манипулятивная направленность личности (М-НЛО) и уровень эмпатийных тенденций – $r = -0,352$; уровень творческих способностей как фактор успешного индивидуального стиля деятельности личности режиссера и уровень эмпатийных тенденций – $r = 0,612$; уровень эмпатийных тенденций и уровень гностических способностей как фактор успешного индивидуального стиля деятельности – $r = 0,583$; уровень эмпатийных тенденций

и эстетическая эмоциональная направленность – $r = 0,712$; коммуникативная направленность личности – $r = 0,435$.

Все полученные коэффициенты корреляции рангов Спирмена заносим в таблицу.

Таблица

Коэффициенты корреляции по конкретным парам переменных

Эмпатийные тенденции	Направленность в общении (НЛО)						Стиль руководства		Творческие способности	Гностические способности	Коммуникативная направленность	Эстетическая направленность
	Д	АВ	М	АЛ	К	И	демократический	авторитарный				
ЭТ	0,682	-0,581	-0,352	0,421	0,238	-0,577	0,590	-0,480	0,612	0,583	0,435	0,712

Примечание. Критический коэффициент корреляции $r = 0,576$ при $p \leq 0,05$ и $n = 12$.

Условные обозначения: УЭТ – уровень эмпатийных тенденций; ИСД – индивидуальный стиль деятельности; ЭНЛ – эмоциональная направленность личности; Д – диалогическая коммуникативная направленность; АВ – авторитарная направленность; М – манипулятивная направленность; АЛ – альтероцентристская направленность; К – конформная направленность; И – индифферентная направленность

На основании теоретического и корреляционного анализа проблемы, учитывая, что гипотеза исследования нашла подтверждение, формулируем научные выводы:

1. Уровень эмпатийных тенденций находится в тесной взаимосвязи с такими способностями личности режиссеров, как творческие $r = 0,612$ и

гностические $r = 0,583$. Они являются факторами успешного индивидуального стиля режиссерской деятельности. Для формирования успешного индивидуального стиля деятельности режиссерам следует обращать внимание на особенности своих психических процессов и на развитие творческих и гностических способностей. Развивать чувство новизны, критичность мышления, направленность на творчество, интерес к педагогическому мастерству, стремление к лидерству и к получению высокой оценки со стороны как коллег, так и воспитуемых.

2. Обнаружена тесная статистически достоверная связь между уровнем эмпатийных тенденций и рядом шкал, отражающих направленность личности режиссеров в общении: (Д-НЛО) диалогическая направленность – $r = 0,682$, то есть чем выше уровень эмпатии, тем более ориентирована личность режиссера на равноправное общение, основанное на взаимном уважении и доверии, на открытости и стремлении к самовыражению, сотворчеству, развитию и сотрудничеству; авторитарная направленность (АВ-НЛО) – $r = -0,581$, обратная корреляционная связь, то есть при высоком уровне эмпатии у личности режиссера ниже ориентация на доминирование в общении, меньше стремления подавить личность ребенка, подчинить его себе; индифферентная направленность (И-НЛО) – $r = -0,577$ имеет отрицательную корреляционную связь, то есть при высоком уровне эмпатии у личности режиссера наблюдается низкий уровень индифферентности, безразличия, безучастности, равнодушия в общении.

С другими видами направленности в общении: конформная (К-НЛО) – $r = 0,238$, манипулятивная (М-НЛО) – $r = -0,352$, альтероцентристская (АЛ-НЛО) – $r = 0,421$ – корреляционные связи обнаружены, но они статистически не достоверны, так как полученные коэффициенты меньше критического значения – $r_{кр.} = 0,576$.

3. В результате корреляционного анализа в исследовании определена статистически достоверная связь между уровнем эмпатийных тенденций и демократическим стилем руководства участников эксперимента – $r = 0,590$. Напротив, корреляционная связь с авторитарным стилем руководства обнаружена, но она обратная – $r = -0,480$ и статистически недостоверная ($r_{ф.} < r_{кр.}$).

4. Корреляционный анализ связей между уровнем эмпатии и эмоциональной направленностью личности режиссеров показал тесную положительную статистически достоверную связь эмпатии и эстетической эмоциональной направленности – $r = 0,712$, коммуникативная направленность имеет связь с эмпатией, но она статистически недостоверна – $r = 0,435$.

Таким образом, все участники эксперимента имеют высокий уровень эмпатийности. Выявлены значимые связи между эмпатийностью и эстетической направленностью личности режиссера, что характеризуется соучастием, вхождением в эмоциональный мир другого человека. Эстетические эмоции вызываются искусством, в которых форма и содержание неразделимы – это музыка, театр, поэзия и другие виды искусства. Коммуникативные эмоции создают атмосферу открытости, доверительности в общении, они возникают как реакция на удовлетворение от общения, что содействует эмпатии.

Получена значимая корреляция между эмпатийностью и демократическим стилем, а также диалогической коммуникативной направленностью – чем выше эмпатия, тем меньше жесткого контроля, приказов. Режиссер создает благоприятную атмосферу для раскрытия индивидуальности, позволяет импровизацию в игре.

Индивидуальный стиль формируется в деятельности, в процессе самообучения. То, что человек делает с любовью, он постоянно совершенствует, реализует новые замыслы, которые рождаются в процессе работы. В результате получает новый продукт деятельности, который превышает первоначальный, значит, происходит развитие деятельности по инициативе личности (это саморазвитие деятельности), это и есть творчество. Успешность работы режиссеров зависит от творческих и гностических способностей. Выявлены значимые связи между уровнем творческих, гностических способностей и эмпатийностью. Гностические способности дают режиссерам способность постоянно приобретать знания и формировать умения анализировать собственный опыт. Таким образом, были получены новые данные (связи) по структуре эмпатийных тенденций у режиссеров.

В результате проведенного исследования установлены основные особенности индивидуального стиля успешной деятельности личности режиссера, которые заключаются в максимальном использовании профессионально важных психологических качеств и их структур, особенно высокого уровня эмпатии, демократического стиля руководства и доверительного общения с детьми и коллегами. Стиль деятельности режиссеров является средством приспособления и к объективным требованиям режиссерской деятельности.

В дальнейшем мы намерены продолжить исследование с целью выявления психологических качеств личности успешного режиссера для построения более целостного психологического профиля.

Список литературы

1. Психологический словарь / под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. – М., 1998. – 440 с.
2. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. – М.: Педагогика, 1976. – 416 с.
3. Платонов К. К. Структура и развитие личности. – М.: Педагогика, 1986. – 256 с.
4. Адлер А. Понять природу человека. – СПб.: Академ. проект, 2000. – 256 с.
5. Роджерс К. Становление личности. Взгляд на психотерапию. – М.: Ин-т общегуманитар. исследований, 2018. – 241 с.
6. Салливан Г., Роттер Д., Мишел У. Теория межличностных отношений и когнитивные теории личности. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 128 с.
7. Психологический словарь / под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – М., 2000. – 494 с.
8. Либин А. В. Дифференциальная психология. – М.: Смысл, 1999. – 532 с.

*Виноградова Вера Андреевна, студент
Демаков Дмитрий Сергеевич, студент
Ахметгалеева Зульфия Мансуровна,
кандидат психологических наук, доцент
кафедры педагогики, психологии и физической культуры
Кемеровский государственный институт культуры*

ПОТРЕБНОСТЬ В ТВОРЧЕСКОМ САМОВЫРАЖЕНИИ СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ

STUDENTS' OF THE UNIVERSITY OF CULTURE NEED FOR CREATIVE SELF-EXPRESSION

Аннотация: Изучены актуальные потребности студентов вуза культуры, в том числе в творчестве и самовыражении. Рассмотрены особенности образовательного процесса КеМГИК, способствующие творческому самовыражению студентов. Определены уровни самовыражения студентов, обучающихся по направлениям подготовки: «Народная художественная культура», профиль «Руководство студией кино-, фото-

и видеотворчества», и «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», профиль «Художественная керамика».

Ключевые слова: потребность, самовыражение, творческое самовыражение.

Abstract: The actual needs of students of the University of culture, including needs for creativity and self-expression, are studied. The features of the KemGIK educational process that contribute to the creative self-expression of students are considered. The levels of self-expression of students studying in the areas of training “Folk art culture”, profile: “Management of the studio of film, photo and video creation” and “Decorative and applied arts and crafts”, profile: “Artistic ceramics” are determined.

Keywords: need, self-expression, creative expression.

Результаты творческого самовыражения студентов Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) можно рассматривать как один из критериев эффективности обучения. Например, портфолио, свидетельствующие о результатах учебных и творческих достижений студентов. Поэтому проблема творческого самовыражения актуальна как для самих студентов, так и для института культуры.

В связи с этим цель нашего исследования – изучить степень удовлетворенности потребности в творческом самовыражении студентов вуза культуры. *Объект исследования:* творческое самовыражение студентов вуза культуры. *Предмет исследования:* потребность в творческом самовыражении студентов вуза культуры. *Гипотеза исследования* заключалась в том, что организация образовательного процесса вуза культуры удовлетворяет потребности в творческом самовыражении студентов.

Задачи исследования состояли в том, чтобы рассмотреть такие понятия как «потребность», «самовыражение», «творческое самовыражение»; выявить особенности организации образовательного процесса вузов культуры (на примере КемГИК); провести эмпирическое исследование удовлетворенности потребности в творческом самовыражении студентов вуза культуры.

Исследование проводилось на базе КемГИК, в нем приняли участие 40 обучающихся направлений подготовки «Народная художественная культура», профиль «Руководство студией кино-, фото- и видеотворчества», а также «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», профиль «Художественная керамика», от первого курса до четвертого.

Потребность – это ощущение недостатка в чем-либо, что необходимо для жизнедеятельности человека. Потребность вызывает побуждение

(стимул) к действию, поэтому о наличии потребности можно судить лишь по поведению людей. Стоит также особо отметить, что недостаток – это не только дефицит чего-то, но и желание обладать чем-то привлекательным, нужным для достижения цели объектом [1].

Обобщив определения понятия «самовыражение» из разных источников [2; 3] было получено рабочее определение данного понятия: самовыражение – это вербальное и невербальное выражение своих чувств, индивидуально-личностных характеристик, «проявление» себя во внешнем мире, в социуме.

Проанализировав функции самовыражения, выделенные И. П. Шкуратовой, можно полагать, что коммуникативная функция самовыражения является исходной, так как вне ситуации коммуникации другие функции самовыражения не состоятся. Таким образом, самовыражение – это способ коммуникации с миром, через которую человек познает себя [4].

Одним из видов самовыражения как такового является творческое самовыражение. Творческое самовыражение предопределяет открытость в общении с действительностью, благодаря потенциалам этой действительности человек способен творить, в пределах ее он может принимать ответственные решения [5]. В. Г. Полюшкин с соавторами определяет творческое самовыражение как динамичный, синергийный по характеру процесс, на основе которого человек реализует в жизни различные по глубине и масштабам собственные идеи, что во многом обуславливает смысл его жизнедеятельности [6]. Таким образом, самовыражение личности в процессе творческой деятельности может пониматься как субъективное отношение к действительности, выраженное в оригинальных формах самораскрытия и самопрезентации.

Для того чтобы выделить характеристики организации образовательной, научной и творческой деятельности КемГИК, был проведен анализ официального сайта института [7], Электронно-образовательной среды и ряда локальных актов. Были выделены следующие характеристики образовательной среды КемГИК:

- наличие разнообразных направлений подготовки и профилей обучения, при этом делается акцент на непрерывное творческое образование личности;
- в рамках образовательных программ создается упор на творческие задания, нацеленные на выработку знаний, умений, навыков в соответствии с профилем обучения;
- использование преподавателями специальных рефлексивных заданий на основе изучаемых материалов в процессе обучения;

- наличие развитой информационной образовательной среды, благодаря которой студент может получить доступ к обширной библиотеке;
- наличие студенческих клубов и объединений, способствующих творческой самореализации студентов во внеучебное время;
- специально оборудованные аудитории для каждого профиля обучения и соответствующее техническое оснащение;
- проведение на базе института конкурсов и фестивалей, в которых могут принимать участие студенты;
- творческие учебные задания способствуют проявлению собственного «Я» студента;
- культурная среда института способствует взаимному обогащению личностей студентов через коммуникацию.

Важно отметить – миссией КемГИК является создание открытого пространства возможностей профессионально-личностного становления и развития специалистов отрасли культуры и искусства.

Осознавая значимость творческого самовыражения как критерия эффективности образовательного процесса, наш институт стремится создать все необходимые условия для творческого самовыражения студентов. Студент КемГИК – будущий специалист в сфере культуры и искусства. Для студента института культуры приоритетной деятельностью является творчество. Преимущественно в нем он развивается как профессионал и через него самовыражается, реализуя себя как творца.

Однако в какой степени студентам удастся выразить себя благодаря обучению в КемГИК? И какие потребности студентов помогает реализовать институт? С целью поиска ответа на данный вопрос было проведено *эмпирическое исследование*.

В опросе респондентам было предложено указать степень значимости потребностей в соответствии с моделью Л. М. Фридмана и И. Ю. Кулагиной (см. [8]) по десятибалльной шкале, где 1 – это не важно, а 10 – наиболее важно (табл. 1). Опираясь на принцип иерархии потребностей, описанный в теории А. Маслоу, авторы полагают, что структура потребностей (ранг в иерархии) определяется уровнем развития личности [8]. Соответственно, модель Л. М. Фридмана и И. Ю. Кулагиной представляет собой иерархизированный список потребностей, где самые низшие потребности соответствуют «биогенному» уровню, а высшие – потребности в самовыражении.

**Среднее значение важности потребностей для студентов,
в соответствии с моделью потребностей
Л. М. Фридмана, И. Ю. Кулагиной**

Уровень потребности	Название потребности	М, max = 10
Высшие потребности	Потребность в творчестве	9,2
	Потребность в самовыражении	8,4
	Потребность в смысле жизни	7,5
	Нравственно-эстетические потребности	8,2
	Потребность быть личностью	9,4
Социальные потребности	Потребность в подготовленности	8,2
	Потребность в познании	8,6
	Потребность в общении	8
	Потребность в восстановлении энергии	7,8
Психофизиологические потребности	Потребность в достижении, признании	8,7
	Потребность в свободе	9,1
	Потребность в эмоциональном насыщении	7,3
	Гедонистическая потребность	8
Биогенные потребности	Потребность в двигательной активности	6,8
	Ориентировочная потребность	8,1
	Потребность в эмоциональном контакте	7
	Потребность в безопасности	8,8

Таким образом, наиболее значимой потребностью для студентов оказалась потребность быть личностью, затем потребность в творчестве, после – потребность в свободе. Исходя из таких результатов, можно сделать вывод о развитом личностном уровне студентов, так как их приоритетные потребности относятся к высшему уровню потребностей в соответствии с теорией А. Маслоу [8].

Далее респондентам был задан вопрос: «Какие потребности Вы можете удовлетворить благодаря обучению в КемГИК?». В качестве вариантов ответов был предложен ранее приведенный список потребностей, число выборов не ограничивалось. Анализ результатов показал, что наиболее популярными ответами были: потребность в творчестве, потребности в познании и потребность быть личностью. Из таблицы 2 видно, что ведущими потребностями, которые могут быть удовлетворены студентами благодаря обучению в институте, являются потребность в творчестве и потребность в познании, указанные 72,5 % респондентов каждая. Третьей потребностью является потребность быть личностью, отмеченная 55 % респондентов. Также более половины опрошенных указали, что благодаря обучению в институте они получают возможность удовлетворить потребность в самовыражении – 52,5 %. Таким образом, большая часть студентов КемГИК имеют возможность творчества и самовыражения благодаря обучению в институте. Более того, образовательный процесс в институте в целом способствует удовлетворению наиболее значимых потребностей студентов: потребность быть личностью и потребность в творчестве (табл. 2).

Таблица 2

Потребности, которые студенты могут удовлетворить благодаря обучению в КемГИК

Уровень потребности	Название потребности	№, чел.	Про- центы
Высшие потребности	Потребность в творчестве	29	72,50 %
	Потребность в самовыражении	21	52,50 %
	Потребность в смысле жизни	3	7,50 %
	Нравственно-эстетические потребности	17	42,50 %
	Потребность быть личностью	22	55,00 %
Социальные потребности	Потребность в подготовленности	17	42,50 %
	Потребность в познании	29	72,50 %
	Потребность в общении	18	45,00 %
	Потребность в восстановлении энергии	4	10,00 %

Уровень потребности	Название потребности	№, чел.	Про- центы
Психофизиологические потребности	Потребность в достижении, признании	13	32,50 %
	Потребность в свободе	13	32,50 %
	Потребность в эмоциональном насыщении	15	37,50 %
	Гедонистическая потребность	7	17,50 %
Биогенные потребности	Потребность в двигательной активности	15	37,50 %
	Ориентировочная потребность	15	37,50 %
	Потребность в эмоциональном контакте	19	47,50 %
	Потребность в безопасности	10	25,00 %

Также было проведено сравнение ответов о полноте самовыражения студентов, обучающихся по направлениям подготовки «Народная художественная культура», профиль «Руководство студией кино-, фото- и видеотворчества» (ФВТ), и «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», профиль: «Художественная керамика» (ДПИ). На вопрос: «В какой степени Вам удастся выразить себя в институте?» ни один студент кафедры ФВТ не ответил – «полностью». Большинство студентов (80 %) могут выразиться «частично», 10 % студентов – в значительной степени, и также 10 % отвечают, что обучение в КемГИК «практически никак» не способствует их самовыражению.

Мы задали студентам вопрос: «Что можно изменить в институте, чтобы обучение больше способствовало вашему творческому самовыражению?». Наибольшее количество студентов предложило снизить количество общеобразовательных дисциплин и добавить в образовательный процесс больше практических занятий, также пополнить техническое оснащение кафедры, обеспечить уведомление о конкурсах и фестивалях. Кроме того, среди ответов встречались предложения о смене преподавательского состава или изменении отношения преподавателей к студентам.

Если говорить о том, в какой степени КемГИК способствует самовыражению студентов ДПИ, то оказалось, что полностью самовыражаются 14 % студентов. Большинство (60 %) выражаются в «значительной сте-

пени» и в равном количестве «частично» и «практически никак» – 13 %. В данном случае также прослеживается то, что для части студентов КемГИК практически не предоставляет возможностей для выражения себя. Однако на кафедре ДПИ значительно больше студентов, которые способны выразиться полностью благодаря КемГИК.

На вопрос: «Что можно изменить в институте, чтобы обучение больше способствовало вашему творческому самовыражению?» большинство студентов кафедры ДПИ ответили «ничего». Однако те студенты, которые в своих анкетах на прошлый вопрос ответили «частично» и «практически никак», предложили следующее: сократить количество общеобразовательных дисциплин, увеличить количество оборудования, а также студенты проявили желание быть в большей степени осведомленными о различных конкурсах.

Таким образом, в ходе опроса и последующего анализа результатов было выявлено, что приоритетные потребности студентов КемГИК относятся к высшему уровню потребностей в соответствии с теорией А. Маслоу, то есть студенты являются личностями с высоким уровнем самосознания. Только 5 % от общего числа респондентов удастся полностью удовлетворить потребность в творческом самовыражении в институте, а 12 % практически не удастся это сделать.

Полученные данные частично подтверждают гипотезу о том, что организация образовательного процесса вуза культуры удовлетворяет потребности в творческом самовыражении студентов. Благодаря обучению в институте 52,5 % студентов получают возможность удовлетворить потребность в самовыражении. По полноте самовыражения: 45 % студентов могут выразить себя «частично», 37,5 % – «в значительной степени», 5 % – «полностью».

По результатам проведенного исследования, по нашему мнению, одной из мер, которая могла бы позволить увеличить долю студентов, имеющих возможность выразить себя благодаря обучению в КемГИК, будет более активное информирование о конкурсах, фестивалях, других мероприятиях, проводимых институтом.

Список литературы

1. Первичные и вторичные потребности [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. – 2021. – URL: <https://bigenc.ru/misc/text/6819c7> (дата обращения: 15.05.2023).
2. Омельченко Е. А. Самовыражение и культура самовыражения личности (педагогический аспект). – Новосибирск: ООО «Центр содействия развитию научных исследований», 2013. – 152 с.

3. Большой толковый психологический словарь: в 2 т. / под ред. А. Ребера; пер. с англ. – М.: Вече, АСТ, 2000. – 559 с.
4. Шкуратова И. П. Самовыражение личности в общении // Психология личности: учеб. пособие под ред. П. Н. Ермакова и В. А. Лабунской. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 241–265.
5. Грибов Ю. А. Психолого-педагогические условия развития творческого самовыражения учащихся и учителей // Вопросы психологии. – 1989. – № 2. – С. 57–62.
6. Полюшкин В. Г., Стражникова Т. И., Полюшкина К. В. Сущность и функции творческого самовыражения в профессиональной деятельности педагога-музыканта [Электронный ресурс] // Kant. – 2020. – № 2 (35). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-i-funktsii-tvorcheskogo-samovyrazheniya-v-professionalnoy-deyatelnosti-pedagogamuzykanta> (дата обращения: 15.05.2023).
7. Кемеровский государственный институт культуры [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: <https://kengik.ru/> (дата обращения: 15.05.2023).
8. Капцов А. В. Методика для диагностики актуальных потребностей личности [Электронный ресурс] // Вестник Самар. гуманитар. академии. Серия: Психология. – 2008. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodika-dlya-diagnostiki-aktualnyh-potrebnostey-lichnosti> (дата обращения: 15.05.2023).

*Давыдова Анастасия Александровна, аспирант
Кемеровский государственный институт культуры*

ПРАКТИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ: ПОНЯТИЕ, КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ, РЕЗУЛЬТАТЫ

PRACTICAL TRAINING OF STUDENTS-CHOREOGRAPHERS: CONCEPT, EVALUATION CRITERIA, RESULTS

Аннотация: В статье обосновывается понятие феномена «практическая подготовка к педагогической деятельности студентов-хореографов», включающее в себя его компонентную основу, критерии оценки, диагностические методики; а также представлены результаты констатирующего этапа эксперимента.

Ключевые слова: практическая подготовка, компоненты, критерии, показатели, эксперимент, хореографы.

Abstract: The article substantiates the concept of the phenomenon “practical preparation for the pedagogical activity of students-choreographers”, which includes its component basis, evaluation criteria, diagnostic techniques; and also presents the results of the ascertaining stage of the experiment.

Keywords: practical preparation, components, criteria, indicators, experiment, choreographers.

Согласно федеральным государственным образовательным стандартам высшего образования по направлениям подготовки хореографов: ФГОС 51.03.02 Народная художественная культура; ФГОС 52.03.01 Хореографическое искусство; ФГОС 52.03.02 Хореографическое исполнительство, профессиональной деятельности выпускников, освоивших данные программы, соответствует профессиональный стандарт 01.003 «Педагог дополнительного образования детей и взрослых». Также профессиональной деятельности выпускников по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура» соответствует профессиональный стандарт 01.001 «Педагог (педагогическая деятельность в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования) (воспитатель, учитель)».

Важно отметить, что в содержание всех вышеуказанных образовательных стандартов включено решение задач профессиональной педагогической деятельности. Следовательно, подготовка будущих хореографов к педагогической деятельности – актуальная задача, обозначенная содержанием ФГОС ВО по всем направлениям подготовки хореографов.

К проблемам практической подготовки специалистов различных профессиональных областей обращаются многие ученые, целью же данной работы является исследование уровня практической подготовки студентов-хореографов к педагогической деятельности.

На основе анализа научных источников [1; 4; 7; 15], мы пришли к собственному пониманию понятия «практическая подготовка к педагогической деятельности студентов-хореографов» – это часть образовательного процесса, направленная на формирование компетентного специалиста-хореографа, мотивированного, способного и готового к практической профессиональной деятельности, непосредственно связанной с решением задач педагогического, исполнительского и балетмейстерского типов (каждый из которых связан с педагогической деятельностью) на основе знаний, умений, навыков, профессионально-личностных качеств, а также рефлексии и саморефлексии.

Исходя из данного понятия и опираясь на проанализированные научные источники [6; 13; 17], мы определили компоненты практической подготовки к педагогической деятельности студентов-хореографов и одноименные им критерии, на основании которых изучаем данные компоненты: *когнитивный, мотивационный, деятельностный, коммуникативный и рефлексивный.*

Когнитивный компонент – получение знаний об особенностях профессиональной деятельности хореографов, где проявляет себя познавательная активность обучающихся. Включает в себя знания по педагогике специальных дисциплин и дисциплин психолого-педагогического цикла. Показатели: *уровень познавательной активности, педагогические знания.*

Мотивационный компонент отражает мотивы и потребности в профессиональном обучении. В педагогической деятельности будущих хореографов мотивацией к обучению является желание работать с людьми и обучать их искусству хореографии. Показатели: *мотивация обучения, мотивация к педагогической деятельности.*

Деятельностный компонент – основная деятельность, направленная на решение различных профессиональных задач, зависящих от направления подготовки хореографов. Задачи педагогического типа определены в профессиональных стандартах всех направлений подготовки, поэтому к особенностям данного компонента, определяющим педагогическое мастерство хореографа, и одноименным им показателям мы относим:

- *постановку профессиональных целей и стремление к их достижению;*
- *педагогическую грамотность;*
- *многозадачность;*
- *работоспособность;*
- *способность к творчеству.*

Коммуникативный компонент – выстраивание профессиональных отношений. В педагогической деятельности хореографу необходимо обладать коммуникативными и организаторскими способностями, важными и в учебно-воспитательной, и в концертной деятельности коллектива. В обучении и воспитании требуется вчувствование в мир партнера по общению, поэтому эмпатию мы рассматриваем, как профессионально-важное качество будущего педагога-хореографа. Показатели: *коммуникативно-организаторские способности, эмпатия.*

Рефлексивный компонент – способность будущего хореографа к критическому осмыслению своей педагогической деятельности и ее ре-

зультатов, осознанию проблем и поиску путей их решения. В педагогической деятельности хореографов рефлексия имеет особое значение, поскольку без анализа проведенной работы невозможно оценить, насколько она была эффективной. Показатели: *самооценка, уровень саморефлексии*.

Для проведения первичного констатирующего этапа эксперимента по определению уровня практической подготовки студентов-хореографов к педагогической деятельности, в соответствии с содержательным наполнением компонентов практической подготовки, критериями и показателями, мы выбрали и доработали диагностический инструментарий, который отражен в таблице 1.

Таблица 1

Диагностический инструментарий определения уровня практической подготовки студентов-хореографов к педагогической деятельности

Компоненты /Критерии	Показатели	Диагностический инструментарий
Когнитивный	- Уровень познавательной активности; - педагогические знания	- Методика исследования показателей познавательной активности студентов (адаптированная методика, авт. Ю. Ю. Жуков) [3]. - Тест «Основы педагогических знаний хореографа» (собственная разработка, два вопроса взяты из методики «Основы педагогических знаний» (А. М. Санько, Н. Б. Стрекалова) [11])
Мотивационный	- Мотивация обучения; - мотивация к педагогической деятельности	- Методика изучения профессионально-педагогической мотивации во время обучения (адаптированная методика, авт. А. А. Реан, В. А. Якунин, в модификации Т. И. Ильиной [9] и Н. Ц. Бадмаевой [8])
Деятельностный	- Постановка и достижение целей; - педагогическая грамотность; - многозадачность; - работоспособность;	- Оценка педагогической деятельности хореографа (авторская разработка, за основу были взяты следующие методики: «Цель – средство – результат» (А. А. Карманов) [16]; «Оценка готовности и адаптиро-

Компоненты /Критерии	Показатели	Диагностический инструментарий
	- способность к творчеству	ванности личности к педагогической деятельности» (В. Симонов, Ю. Дементьева) [12], «Оценка уровня творческого потенциала личности (Н. П. Фетискин, В. В. Козлов, Г. М. Мануйлов) [14]).
Коммуникативный	- Педагогическая эмпатия; - коммуникативно-организаторские способности	- Методика изучения коммуникативного компонента (адаптированная методика на основе методики оценки коммуникативных и организаторских способностей личности, авт. В. Синявский и В. А. Федоришин [5], и опросника для диагностики способности к эмпатии, авт. А. Мехрабиен и Н. Эпштейн) [10]
Рефлексивный	- Самооценка; - уровень саморефлексии	- Методика изучения рефлексивного компонента (адаптированная методика на основе методики «Самооценка профессионально-педагогической мотивации», адаптированной Н. П. Фетискиным [14], и «Бланка листа рефлексии», авт. И. П. Бирюкова и И. О. Бакланов) [2]

В исследовании приняли участие обучающиеся выпускных курсов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» по специальностям «Народное художественное творчество» (очная и заочная формы обучения) и «Хореографическое искусство» (очная форма обучения).

Далее приведем результаты первичного констатирующего этапа эксперимента.

1) Когнитивный компонент.

Показатель «уровень познавательной активности» проверялся с помощью «Методики исследования показателей познавательной активности студентов». Результаты:

- высокий уровень – 36 %;
- средний – 60 %;
- низкий – 4 %.

Показатель «педагогические знания» проверялся с помощью методики «Основы педагогических знаний хореографа».

Результаты:

- высокий уровень – 0%;
- средний – 20 %;
- низкий – 80 %.

По сумме данных показателей получились следующие результаты:

- высокий уровень – 18%;
- средний – 40 %;
- низкий – 42 %.

2) Мотивационный компонент.

Показатели «мотивация обучения» и «мотивация к педагогической деятельности» проверялись с помощью «Методики изучения профессионально-педагогической мотивации во время обучения».

Результаты:

- высокий уровень – 84 %;
- средний уровень – 12 %;
- низкий уровень – 4 %.

3) Деятельностный компонент.

Показатели «постановка и достижение целей», «педагогическая грамотность», «многозадачность», «способность к творчеству» проверялись с помощью методики «Самооценка определенных показателей педагогической деятельности» со следующими результатами:

- высокий уровень – 12 %;
- средний уровень – 34 %;
- низкий уровень – 54 %,

и «Экспертная оценка определенных показателей педагогической деятельности» с результатами:

- высокий уровень – 10 %;
- средний уровень – 34 %;
- низкий уровень – 56 %.

4) Коммуникативный компонент.

Показатели «педагогическая эмпатия» и «коммуникативно-организаторские способности» проверялись с помощью «Методики изучения коммуникативного компонента».

Результаты:

- высокий уровень – 24 %;
- средний уровень – 22 %;
- низкий уровень – 54 %.

При этом высокий уровень коммуникативных способностей показали 22 %, средний уровень – 40 %, низкий уровень – 38 %.

Высокий уровень организаторских способностей показали 22 %, средний уровень – 14 %, низкий – 64 %.

Высокий уровень эмпатии показали 12 %, средний уровень – 30 %, низкий уровень – 58 %.

5) Рефлексивный компонент.

Показатели «самооценка» и «уровень саморефлексии» проверялись с помощью методики «Исследование уровня саморефлексии и самооценки».

Результаты:

- высокий уровень – 8 %;
- средний уровень – 28 %;
- низкий уровень – 64 %.

Таким образом, мы видим, что в основном по всем компонентам студенты-хореографы продемонстрировали низкий уровень подготовки, за исключением мотивационного, по которому обучающиеся продемонстрировали высокий уровень подготовки в подавляющем большинстве, и деятельностного, в котором обучающиеся продемонстрировали средний уровень подготовки. Однако в сравнении с экспертной оценкой педагогической деятельности по данному компоненту результаты совершенно различны, что позволяет сделать вывод о том, что обучающиеся завышают самооценку некоторых показателей педагогической деятельности, которые мы проверяли в рамках констатирующего этапа эксперимента.

Следовательно, в организации образовательного процесса вуза необходимо создание педагогических условий, способствующих повышению качества практической подготовки студентов-хореографов к педагогической деятельности по всем вышеназванным компонентам. При этом основной акцент необходимо сделать на повышении уровня педагогических знаний хореографов, поскольку результаты по когнитивному компоненту получились самые низкие. А также отдельное внимание необходимо уделить самооценке обучающихся в рамках рефлексивного компонента, поскольку в ходе проведенного эксперимента она оказалась не соответствующей оценке обучающихся педагогами.

Список литературы

1. Аленина А. И. О совершенствовании правового регулирования практической подготовки лиц, обучающихся в высших учебных заведениях // Вестник Омск. ун-та. Серия «Право». – 2022. – Т. 19, № 1. – С. 56–61.
2. Бирюкова И. П. Диагностика рефлексивного компонента исследовательских компетенций / И. П. Бирюкова, И. О. Бакланов // Современные наукоемкие технологии. – 2021. – № 7. – С. 85–91.

3. Жуков Ю. Ю. Методика исследования признаков познавательной активности студентов вузов физической культуры // Ученые записки ун-та им. П. Ф. Лесгафта. – 2013. – № 5(99). – С. 51–58.
4. Землянская Е. Н. Моделирование практической подготовки студентов-педагогов в условиях школьно-университетского партнерства / Е. Н. Землянская, М. А. Безбородова // Педагогика. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 6. – Вып. 1. – С. 123–128.
5. Коммуникативные и организаторские склонности [Электронный ресурс] / В. В. Синявский, В. А. Федорошин (КОС) – URL: <http://testoteka.narod.ru/lichn/1/17.html?ysclid=lc09n8qcsb75537653> (дата обращения 26.04.2023).
6. Лежнина Л. В. Эмпирическое исследование компонентов психологической готовности к педагогической деятельности у студентов выпускных курсов / Л. В. Лежнина, О. В. Данилова // Казан. пед. журнал. – 2019. – № 2 (133). – С. 134–140.
7. Львов Л. В. Персональная траектория развития в практико-ориентированном образовательно-профессиональном процессе // Соврем. высш. школа: инновац. аспект. – 2019. – Т. 11, № 4 (46). – С. 118–125.
8. Методика для диагностики учебной мотивации студентов (А. А. Реан и В. А. Якунин, модификация Н. Ц. Бадмаевой) // Бадмаева Н. Ц. Влияние мотивационного фактора на развитие умственных способностей: монография. – Улан-Удэ, 2004. – С. 151–154.
9. Методика изучения мотивации обучения в вузе Т. И. Ильиной [Электронный ресурс]. – URL: <http://testoteka.narod.ru/ms/1/05.html?ysclid=lc05qbo5ss459827248> (дата обращения: 26.04.2023).
10. Опросник для диагностики способности к эмпатии [Электронный ресурс]. – URL: <http://testoteka.narod.ru/lichn/1/03.html?ysclid=lczxellb954163133> (дата обращения: 25.04.2023).
11. Санько А. М. Профессиональная компетентность педагога: банк тестов / А. М. Санько, Н. Б. Стрекалова. – Самара: Самар. национ. исследоват. ун-т имени академика С. П. Королева, 2018. – 128 с.
12. Симонов В. Оценка готовности и адаптированности личности к педагогической деятельности / В. Симонов, Ю. Дементьева // Школ. психолог. – 2005. – № 12. – С. 14–15.
13. Сороквашина Г. А. Компоненты готовности учителя к профессионально-педагогической деятельности / Г. А. Сороквашина, Е. А. Шаповалова // Научно-методологические и социальные аспекты психологии и педагогики: сб. ст. по итогам Международ. науч.-практ. конф., Омск,

- 16 августа 2017 года. – Омск: ООО «Агентство международных исследований», 2017. – С. 152–154.
14. Фетискин Н. П. Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп: учеб. пособие для студентов вузов / Н. П. Фетискин, В. В. Козлов, Г. М. Мануйлов. – М.: Изд-во Ин-та Психотерапии, 2002. – 488 с.
 15. Хомченко А. И. Актуальность обобщенной модели формирования профессионального опыта курсантов военного вуза в процессе практической подготовки // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2017. – № 10. – С. 122–126.
 16. «Цель – Средство – Результат» А. А. Карманов (ЦСР) [Электронный ресурс]. – URL: <http://testoteka.narod.ru/prof/1/11.html?ysclid=lc07uczubj752704014> (дата обращения: 25.04.2023).
 17. Чурекова Т. М. Становление профессиональной культуры педагога // Опережающая подготовка педагогических кадров: ресурсы и возможности. – Кемерово: Изд-во КРИПКиПРО, 2021. – Ч. 1. – С. 50–57.

Раздел 9. ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО МЕНЕДЖМЕНТА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ И ТУРИЗМА

*Андреева Милена Игоревна, студент
Тельманова Анастасия Сергеевна,
кандидат педагогических наук, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

СЕГМЕНТАЦИЯ ТУРИСТСКОГО РЫНКА КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

SEGMENTATION OF THE TOURIST MARKET OF THE KEMEROVO REGION

Аннотация: В статье представлены результаты анализа возможностей сегментации туристского рынка Кузбасса с учетом туристско-рекреационного потенциала региона. Сделаны выводы о том, что при формировании внутреннего туристского продукта необходимо исходить из более точной сегментации рынка потребителей туристских услуг с учетом потребностей жителей Кузбасса.

Ключевые слова: Кемеровская область, потребительские сегменты, сегментация, туристский рынок, туристско-рекреационный потенциал.

Abstract: The article presents the results of the analysis of the possibilities of segmentation of the tourist market of Kuzbass, taking into account the tourist and recreational potential of the region. Conclusions are drawn that when forming an internal tourist product, it is necessary to proceed from a more accurate segmentation of the market for tourist services and products, taking into account the needs of the inhabitants of Kuzbass.

Keywords: Kemerovo region, consumer segments, segmentation, tourist market, tourist and recreational potential.

В связи с возрастающей ролью туризма в развитии стран и регионов на повестку дня встает вопрос о поиске путей эффективного управления данной отраслью. За последние годы в нашей стране индустрия туризма претерпела большие изменения, поменялись направление и темпы развития. Не исключение и Кемеровская область, в которой туризм вышел на

новый уровень развития известных направлений, популяризации новых видов и форм туризма, модернизации инфраструктуры. Сегодня развитие туризма в регионе подчинено идее функционирования кластера «Кузбасс», куда направляются основные инвестиции. «Кластер» стал единственной управленческой целью развития туризма в области.

Проблема заключается в том, что 70 % туристического потока в Кузбассе определяется горнолыжным туризмом. Концентрация ресурсов в одной зоне сужает туристические возможности региона. Реализация возможностей туристического потенциала Кузбасса затруднена доминированием концепции кластерного развития.

Целью нашего исследования являлся анализ возможности сегментации туристского рынка Кузбасса с учетом туристско-рекреационного потенциала региона с целью расширения границ туристской привлекательности региона.

В начале исследования мы определили круг первостепенных задач: рассмотреть понятие сегментации в туризме, определить виды и формы; проанализировать составляющие формирования туристского рынка Кемеровской области; изучить туристско-рекреационный потенциал Кемеровской области с целью выявления новых потребительских сегментов; разработать рекомендации по дальнейшему формированию туристического рынка Кемеровской области с учетом туристско-рекреационного потенциала региона.

На первом этапе исследования мы определили, что туристская сегментация – это разделение потребителей туристских услуг на группы для выбора оптимальных условий обслуживания и подбора соответствующих туристских направлений и комплекса сопутствующих услуг с целью удовлетворения конкретных потребностей [2].

Каждая единица туристического рынка – от самих туристов до производителей услуг – обладает определенным рядом качеств, благодаря которым их можно разделять на группы. Сегментация является стратегическим инструментом, который помогает получить конкретную информацию о рынке и путях его улучшения.

При определении типов сегментации туристского рынка мы обратились к классической типологии Ф. Котлера, который в своих работах выделил следующие сегменты:

1. Географическая сегментация. Данная сегментация говорит о возможности разделения рынка по географическому показателю. Производитель не может иметь схожие стратегии для людей, живущих в разных местах.

2. Демографическая сегментация. Осуществляется с учетом пола, возраста, семейного положения, этнической принадлежности, профессии, религии, уровня дохода, образования и семьи туриста.

3. Психографическая сегментация. Здесь стоит обратить внимание на образ жизни людей – потенциальных потребителей. Данное разделение может рассказать об образе жизни, интересах и в целом о личности. Мотив поездки формирует портрет туриста, от мотивации туриста зависит цель поездки.

4. Бихевиоралистская сегментация. Данная сегментация поможет определить личные пристрастия туриста к определенным брендам и условиям [4, с. 205–210].

В экономической литературе отмечается, что сегментирование рынка способствует продвижению продукта, так как включает в себя выбор соответствующих каналов коммуникации, разработку корректных предложений, финансовой обоснованности и эффективности вложения средств в маркетинговые мероприятия [1, с. 14–16].

На следующем этапе исследовательской работы, мы обратились к изучению возможностей сегментации туристского рынка Кемеровской области, с учетом туристско-рекреационного потенциала территории. В представлении граждан Российской Федерации Кемеровская область – Кузбасс является типичным индустриальным, промышленным регионом, но при рассмотрении туристско-рекреационного потенциала можно отметить, что уникальные природно-рекреационные ресурсы области, богатое историко-культурное наследие, сформировавшаяся и развивающаяся инфраструктура должны способствовать развитию многих видов туризма. Одним из важных направлений является построение на основе конкурентных преимуществ региона стабильного и легко узнаваемого туристского образа Кемеровской области. Поэтому в данной ситуации актуализируется научная задача исследования проблемы формирования туристского образа территории на основе системного подхода [6, с. 49–50].

В ходе исследования мы определили, что на данном этапе туристский рынок Кемеровской области можно разделить на несколько сегментов:

1. Экологический туризм. Экологический туризм включает походы в местности, обладающей сравнительно первозданной природой, чтобы турист смог получить впечатления об экологической и культурно-этнографической специфике данной территории, не нарушая при этом единст-

ва экосистем и создавая экономические обстоятельства, при которых охрана окружающей среды и экологических возможностей делается выгодной для регионального народонаселения [3, с. 239]. К сегменту потребителей подобного продукта относятся люди, которые предпочитают отдыхать на природе, знакомиться с местными экосистемами, заниматься спортом, рыбалкой, охотой, походами в горы или леса. В Кемеровской области располагаются пять особо охраняемых природных территорий федерального значения, 20 заказников и памятников природы регионального значения. Многие из них доступны для туристов круглый год.

2. Культурный туризм. В эту категорию входят люди, которые интересуются историей региона, его архитектурой, искусством и культурой. Важным моментом для таких туристов является возможность посетить музеи, галереи, театры, выставки, национальные праздники, фестивали и т.д. По количеству музеев Кузбасс входит в топ-10 по стране, а различных памятников насчитывается около 700. В регионе присутствует целый город-музей исторического значения – Мариинск.

3. Бизнес-туризм. Этот сегмент включает в себя деловых людей, которые приезжают в Кемеровскую область для участия в конференциях, семинарах, выставках и других мероприятиях бизнес-сферы. За последнее время в регионе было проведено множество конференций и бизнес-встреч по стратегии развития не только Кузбасса, но и других регионов России.

4. Медицинский туризм. К этому сегменту относятся люди, которые ищут возможность лечения или профилактики разных заболеваний в медицинских учреждениях региона. Кроме того, к медицинскому туризму можно отнести и людей, которые ищут спа-программы, в которых применяют местные природные ресурсы, например термальные источники, болотные и грязевые процедуры. Санаторий «Кедровый бор» является одним из лучших санаториев Кузбасса. Расположен в живописном уголке кедрового парка Кемеровской области. Климатические ресурсы санатория имеют достаточный потенциал для организации круглогодичной климатотерапии. На территории санатория имеется озеро, которое является прекрасным местом для летнего и зимнего отдыха (терренкур, пляж, лодочная станция, солярий, рыбная ловля и т. д.).

5. Семейный отдых. В эту категорию входят люди, которые планируют отдых с семьей, детьми или друзьями. Им важно иметь возможность хорошо проводить время вместе, посещать различные развлекательные мероприятия и достопримечательности, а также отдыхать в комфорта-

бельных условиях. В данный сегмент по большей части можно отнести «Сибирскую Швейцарию» – Шерегеш, здесь предоставляются услуги для комфортного проживания, интересной культурной программы и т. п.

6. Юношеский туризм. Этот сегмент представляет туристов, которые фокусируются на активном и динамичном отдыхе. К ним можно отнести молодежные группы, школьные или студенческие коллективы, которые предпочитают активный отдых, спортивные мероприятия, походы и кемпинги. В Кузбассе любители данного отдыха, в основном молодежь, могут отправиться также на юг региона, где часто проходят различные фестивали по типу «ПРОГЕШ», «GrelkaFest» и т. д., а могут и остаться в «столицах» региона – Кемерове и Новокузнецке.

7. Горнолыжный туризм: любители зимних видов спорта, которые ищут возможности для катания на лыжах и сноубордах. В Кемеровской области есть несколько горнолыжных курортов, которые привлекают туристов со всей России – «Шерегеш», «Танай», «Горная Саланга», «Югус» и т. п. [5].

Необходимо отметить, что данные сегменты не ограничены своими рамками, они могут перекрываться, и один турист может относиться к нескольким сегментам. Поэтому важно учитывать разнообразие интересов и потребностей туристов, чтобы предложить адаптированное для всех разнообразие туристических продуктов и услуг.

Туристским организациям, работающим на обеспечение внутреннего туристского потока, необходимо учитывать сегменты потребителей туристских услуг исходя из основной цели любой предпринимательской деятельности – получение прибыли. И именно сегментация позволит оптимизировать ресурсы (работать с точно выделенной группой потребителей определенного вида и направления туризма в регионе); повысить конкурентоспособность организации (зная потребителя можно развивать продукт должным образом); унифицировать продажи (формирование гибкой ценовой политики).

По мнению экспертов, Кемеровская область обладает мощным туристическим потенциалом для развития разных видов отдыха и путешествий [7]. Но необходимо отметить, что в большинстве туристских проектов региона делается упор на развитие горнолыжного туризма на юге области, что «оголяет» возможности развития отдыха на севере, районы которого остаются без инвестиций.

Туристский потенциал Кемеровской области позволяет формировать региональный турпродукт на основе создания конкурентоспособных

туристских кластеров, функционирующих в региональной туристско-рекреационной системе, выделяющихся своими видами туризма и рекреациями, за счет которых и будет достигнута конкурентоспособность Кемеровской области на внутреннем национальном туристском рынке. При этом основными перспективами развития туризма в Кемеровской области являются увеличение доли туристов, проживающих как в Кемеровской области, так и за ее пределами, использование исключительных конкурентных преимуществ области.

В заключении мы пришли к выводам, что Кемеровская область обладает достаточным туристско-рекреационным потенциалом не только для развития новых направлений и видов туризма в регионе, но и для создания туристского продукта, способного удовлетворить потребности совершенно разных сегментов потребителей туристского рынка. А более глубокое сегментирование туристического рынка поможет производителям внутреннего туристского продукта объединять людей с похожим выбором и интересами на общей платформе и нацелить правильный продукт на нужных клиентов в нужное время.

Список литературы

1. Алыева Ай., Мередов Д. Содержание и функции управления маркетингом // Вестник науки. – 2023. – № 5 (62). – Т. 2. – С. 14–16.
2. Андреев А. Ф., Денисова Е. В. Необходимость сегментации туристического рынка [Электронный ресурс] // E-Scio. – 2019. – № 5 (32). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neobhodimost-segmentatsii-turisticheskogo-rynka>.
3. Колбина М. Д. Перспективы развития экологического туризма в Кемеровской области // Молодой ученый. – 2018. – № 43 (229). – С. 237–240.
4. Котлер Ф. Основы маркетинга: краткий курс / пер. с англ. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2007. – 656 с.: ил.
5. Стратегия развития туризма в Кемеровской области до 2025 года [Электронный ресурс]. – URL: http://www.tourplus.info/gesh/strategija_turizma_razvitija_kemerovskoj_oblasti.doc.
6. Сухацкий В. Кемерово туристический. Наблюдения журналиста-экскурсовода // Кузбасс XXI век. – 2019. – № 4 (56). – С. 47–51.
7. Туризм [Электронный ресурс] // Администрация Правительства Кузбасса: официал. сайт. – URL: <https://ako.ru/oblast/sotsialnaya-sfera/turizm.php>.

*Тельманова Елизавета Алексеевна, студент
Рагимова Фарида Сиражадиновна,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры журналистики,
русской литературы и медиакоммуникаций
Кемеровский государственный университет*

**ФАКТОРЫ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ
ТУРИСТСКОГО ПОТЕНЦИАЛА РОССИИ
В ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

**FACTORS OF ATTRACTIVENESS OF THE TOURIST POTENTIAL
OF RUSSIA IN THE INFORMATION SPACE**

Аннотация: Исследование проводилось в рамках анализа информационного контента федеральных медиа, отражающего факторы туристской привлекательности РФ. Анализ показал значительную степень заинтересованности отечественных федеральных СМИ в отражении факторов туристского потенциала страны.

Ключевые слова: информационное пространство, контент, средства массовой информации, туристская привлекательность.

Abstract: The research was conducted as part of the analysis of the information content of federal media, which reflects the factors of tourist attractiveness of the Russian Federation. The analysis revealed a significant level of interest in the domestic national media in outlining the factors of the country's tourism potential.

Keywords: information space, content, mass media, tourist attraction.

В современных условиях развитие внутреннего туризма в Российской Федерации рассматривается не только с точки зрения экономического развития (повышение доходов от туристской деятельности, финансовые поступления в бюджет и в саму отрасль, создание новых рабочих мест, развитие сопутствующей инфраструктуры и т.п.), но и с точки зрения экономического блага, то есть с позиции доступности туристических благ для широких слоев населения, удовлетворенности российских граждан качеством туристских предложений, что актуализирует значение туризма для социального благополучия государства.

Анализ исследований, посвященных проблемам и перспективам развития отечественного туризма, показывает высокую частоту использования термина «туристская привлекательность» [6]. Данное понятие было

введено в конце XX века Всемирной туристской организацией, но рассматривалось через призму «туристской дестинации» и включало туристские продукты и услуги, основанные на туристско-рекреационном потенциале территории [3, с. 273]. Большая часть исследований посвящена инвестиционной привлекательности развития туризма в том или ином регионе, что, в свою очередь, не учитывает главного адресанта самого туризма – потребителя. В большей степени первостепенными потребителями туристских услуг являются местные жители определенной территории или граждане, проживающие в географических рамках государства. Следовательно, не стоит рассматривать туристскую привлекательность в отрыве от населения и оценивать ее только в экономическом эквиваленте.

На наш взгляд, туристская привлекательность включает в себя совокупность факторов, которые влияют на формирование у человека устойчивого желания посетить данную местность, приобщиться к ее истории, культуре, природе, зная, что туристские услуги будут ему оказаны в полном объеме и на высоком уровне обслуживания.

На данный момент нет единого мнения, что является факторами туристской привлекательности. Часть ученых относят к факторам туристской привлекательности природные условия, культурное наследие, местную самобытность. Другие считают, что главным компонентом туристской привлекательности является туристская инфраструктура. Часть исследователей отдают предпочтение эстетике туристской дестинации, определяя визуальную составляющую привлекательности [4, с. 106].

В контексте нашего исследования не являлось целью определить четкие факторы туристской привлекательности для развития внутреннего и въездного туризма, нами была обозначена перспектива изучения позиционирования туристской привлекательности в современном информационном пространстве страны.

Средства массовой информации играют важную роль в формировании общественного мнения, позиционировании положительного опыта, выстраивании стратегии консолидации общества. При этом средства массовой информации остаются одним из самых доступных способов передачи информации широким слоям населения [1, с. 252]. В настоящее время СМИ выступают одними из главных инструментов массовой коммуникации общества, а следовательно, в контексте развития внутреннего туризма в Российской Федерации они должны играть не последнюю роль. Особенно это актуализируется, когда речь идет о «привлекательности» туристского потенциала страны.

Практическая часть исследования представляла собой оценку информационного контента, отражающего вопросы развития туризма в Рос-

сийской Федерации и его современного состояния, десяти федеральных средств массовой информации. В выборку вошли пять общенациональных газет:

- «Российская газета» – российская газета на русском языке, официальный печатный орган Правительства Российской Федерации;
- сетевое издание «Коммерсантъ»;
- «Аргументы и факты» – крупнейшая еженедельная общественно-политическая газета России; тираж более 1,5 млн экземпляров;
- «Комсомольская правда» – российская ежедневная общественно-политическая газета, а также интернет-издание, издательский дом «Комсомольская правда»;
- «Известия» – российская общественно-политическая и деловая ежедневная газета, а также информационный портал.

А также пять федеральных телевизионных каналов:

- «Первый канал» – общероссийский федеральный телеканал;
- «Россия 1» – общероссийский федеральный государственный телеканал, принадлежащий Всероссийской государственной телевизионной и радиовещательной компании;
- «ОТР» («Общественное телевидение России») – общероссийский федеральный телеканал;
- «Пятый канал» – российский федеральный телеканал;
- «Россия 24» – общероссийский федеральный государственный телеканал, принадлежащий Всероссийской государственной телевизионной и радиовещательной компании.

В основу критериев оценки информационного контента была положена классификация факторов туристской привлекательности Ч. Гирринга, У. Сварта и Т. Вара, которая включает следующие факторы:

- природный (живописность ландшафта, климат);
- культурно-социальный (художественные и архитектурные особенности, крупные события);
- культурно-исторический (древняя архитектура, религия, история);
- сопутствующая туристская инфраструктура (образование и просвещение, здоровье и отдых, шоппинг);
- туристская инфраструктура (городская инфраструктура, проживание и питание) [2, с. 120–121].

Анализ показал, что в большинстве случаев российские средства массовой информации в качестве факторов туристской привлекательности освещают природные и культурно-исторические. Так, на федеральных каналах запущены циклы программ про путешествия по стране: Первый

канал – проект «Непутевые заметки» (авторская программа журналиста Дмитрия Крылова о путешествиях), ОТР – программа «Большая страна: открытие» (студийные интервью с героями, которые имеют большой опыт путешествий по России); Россия 1 – программа «По секрету всему свету» (еженедельная программа о путешествиях).

«Российская газета» в разделе «Экономика – Туризм» отражает новостную повестку, популяризируя культурно-социальные факторы привлекательности внутреннего туризма. Кроме того, это издание позиционирует туризм именно с точки зрения инвестиционной привлекательности, анализирует экономические данные о развитии туризма. Газета «Аргументы и Факты» отдает предпочтение отражению в публикациях таких факторов, как сопутствующая туристская инфраструктура, рассказывая читателям о путях, направлениях и возможностях осуществления самостоятельных и организованных поездок по России для разных категорий туристов. В ходе исследования мы констатировали, что в данном СМИ содержится достаточное количество информации о способах и формах передвижения по стране с туристскими целями, об открытии новых путей и направлений авиасообщений, железнодорожных туристских маршрутах и возможностях самостоятельных автомобильных путешествий, а также на отдельной веб-странице официального сайта издания представлены подборки материалов по видам туризма и их географической привязке, которые помогут читателям выбрать нужный маршрут с целью удовлетворения своих потребностей.

Необходимо отметить, что в числе анализируемых СМИ нами определены два проекта, которые профессионально, интересно и качественно отражают выше обозначенные факторы туристской привлекательности Российской Федерации.

Газетой «Комсомольская правда» был разработан и реализуется информационный проект «Отдых в России» на официальном сайте издания, который включает тематически структурированный, привлекательный контент с соответствующими рубриками, темами, инфографикой и интерактивной картой. Основными рубриками проекта являются: «Куда поехать», «Советы», «Туры», «Новости», «Отели», «Лечение», а также – «Попробуйте российские города на вкус» (гид по гастрономическим пристрастиям регионов), «Выберите лучшие места для отдыха в России» (тематические обзоры туристских дестинаций), «Будьте в курсе событий» (идеи для отпуска). Материалы, представленные в данном проекте, популяризируют природные, культурно-социальные, культурно-исторические и инфраструктурные ресурсы, способствующие организации путешествий

по стране и позиционированию России в контексте туристской привлекательности [5].

Также необходимо отметить шоу на «Первом канале» – «Поехали», которое полностью посвящено путешествиям по России, где ведущие не только знакомят зрителей с природными и культурными достопримечательностями, но и испытывают на себе все этапы осуществления путешествия, от покупки билетов, передвижения по дорогам до размещения и питания во время поездки. Формат тревел-шоу позволяет авторам и ведущим представить зрителю подробную инструкцию организации самостоятельного путешествия как на личном автомобиле, так и на других видах наземного, воздушного и водного транспорта.

Средствами массовой информации, в анализируемом контенте которых не была обнаружена информация о туристской привлекательности России, стали сетевое издание «Коммерсант», а также общероссийские федеральные телеканалы «Пятый канал» и «Россия 24». В данных медиа темы туризма представлены только в новостной повестке, поэтому достаточно сложно определить особенности или закономерности освещения конкретных факторов туристской привлекательности регионов Российской Федерации. Данное обстоятельство обусловлено характером редакционной политики, целями и задачами формирования информационного контента, рубриками и разделами, а также приоритетными форматами и жанрами журналистских текстов и телевизионных материалов.

Таким образом, необходимо отметить, что на данный момент большинство федеральных средств массовой информации Российской Федерации уделяют достаточное внимание популяризации туристско-рекреационных ресурсов страны, формируя контент с точки зрения привлекательности для потенциального путешественника. В своей информационной повестке они стараются отразить все факторы туристской привлекательности: климатические условия и природные особенности территории, историю дестинации в целом, а также конкретные важные памятники исторического и культурного наследия страны, возможности шоппинга и санаторно-курортного отдыха, доступность городской инфраструктуры и услуг размещения и питания. Однако в ходе сопоставительного анализа частоты обращения средств массовой информации к тем или иным факторам туристской привлекательности мы выявили, что наиболее популярными в современном информационном пространстве являются природные и культурно-исторические факторы, что обусловлено их яркой визуальной и содержательной составляющей.

Необходимо отметить, что существуют и уникальные, высококачественные проекты, которые отражают всесторонний взгляд на туризм внутри страны и могут стать образцовыми алгоритмами формирования удачной региональной повестки местных средств массовой информации для позиционирования туристско-рекреационного потенциала территории.

Но есть и средства массовой информации, которые не ставят перед собой цель системного отражения в информационном поле туристской привлекательности России, а лишь обращаются к этой теме в новостной повестке.

Таким образом, в результате исследования нами отмечено, что российские СМИ принимают активное участие в создании информационного контента и продвижении туристской привлекательности Российской Федерации с учетом особенностей развития туризма, специфики направлений, факторов доступности дестинаций и степени осведомленности населения о туристско-рекреационном потенциале страны.

Список литературы

1. Алхазова М. Х., Эздекова Л. Б. Роль и функции СМИ в современном обществе // Современная наука и инновации. – 2022. – № 2. – С. 251–257.
2. Костромина Д. А., Саттарова Г. А. Оценка туристской привлекательности городов-миллионеров России // Учен. записки Крым. федерал. ун-та им. В. И. Вернадского. География. Геология. – 2021. – Т. 7 (73). – № 2. – С. 118–134.
3. Кружалин В. И., Мироненко Н. С., Зигерн-Корн Н. В., Шабалина Н. В. География туризма: учебник. – М., 2014. – 336 с.
4. Кувалдина Е. А. Туристическая привлекательность как фактор экономического развития регионов ПФО // Вестник науки. – 2020. – № 5 (26). – Т. 4. – С. 105–108.
5. Отдых в России. Проект «Комсомольской правды» [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://www.kp.ru/russia/>.
6. Фролова Е. А., Коренко Ю. М. Повышение инвестиционной привлекательности туристских регионов России // Инновации и инвестиции. – 2023. – № 3. – С. 18–20.

*Потоцкая Ирина Дмитриевна, студент
Барма Олег Анатольевич, старший преподаватель
Институт современных знаний имени А. М. Широкова*

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТУРИЗМ КАК СЕГМЕНТ ТУРИСТИЧЕСКОЙ ИНДУСТРИИ

THEATER TOURISM AS A SEGMENT OF THE TOURISM INDUSTRY

Аннотация: В статье рассматриваются театральный туризм как один из активно развивающихся видов культурного туризма в Республике Беларусь, а также проблемы, которые оказывают влияние на динамику его развития, привлекательность для субъектов туристической индустрии, и возможные пути их решения.

Ключевые слова: культурный туризм, театральный туризм, театральные фестивали, туристические компании, Республика Беларусь.

Abstract: The article describes the theater tourism as one of the actively developing types of cultural tourism in the Republic of Belarus, as well as problems that affect the dynamics of its development, attractiveness for the subjects of the tourism industry, and possible solutions.

Keywords: cultural tourism, theater tourism, theater festivals, travel companies, Republic of Belarus.

Туризм – сложная социально-экономическая система, динамично развивающийся сегмент мировой рыночной экономики, резиденты которого – организации государственной и частной форм собственности – ставят перед собой цель: предложить туристам услуги и продукты, максимально полно удовлетворяющие их интересы/запросы/потребности. Туризм во многом определяет сервисную политику субъектов гостиничного и ресторанного бизнеса, транспортной отрасли, индустрии досуга и развлечения. Для государства туризм является действенным инструментом экономического развития. С учетом уровня имеющегося туристического потенциала и заинтересованности в нем резидентов национальной и мировой туристической индустрии государство проводит соответствующую маркетинговую политику по его позиционированию и продвижению – проведение брендовых мероприятий туристического характера, упрощение или отмена визового режима для туристов, введение налоговых льгот для туристических компаний, создание туристических информационных центров, внедрение системы Tax Free и т. д.

Для Республики Беларусь туризм является одним из приоритетных направлений социально-экономического развития. В 2019 году Республика Беларусь была включена в десятку лучших стран для путешествий по версии международного издательства Lonely Planet. Составители рейтинга отметили, что «Беларусь привлекает туристов 30-дневным безвизовым режимом, обилием кафе и арт-площадок» [6]. Регулирование туристической отрасли в Республике Беларусь осуществляется ведомственным органом – Министерством спорта и туризма – через принятие и реализацию нормативно-правовых актов (Закон Республики Беларусь «О туризме»), программ развития (государственная программа «Беларусь гостеприимная» на 2021–2025 годы, цель которой – «формирование и развитие современного конкурентоспособного туристического комплекса, увеличение вклада туризма в развитие национальной экономики») [1]. В соответствии с принятой Национальной стратегией устойчивого социально-экономического развития Республики Беларусь на период до 2030 года целью развития туризма является «создание высокоэффективного и конкурентоспособного туристического комплекса, вхождение Беларуси в число 50 ведущих стран по уровню развития туризма» [4].

На сегодняшний день туризм в Республике Беларусь имеет три основных направления: культурный туризм (посещение достопримечательностей), организация отдыха в курортных районах (зонах): Нарочь, Минское море и др. – и эко-, агротуризм. Наиболее динамично развивающимся видом туризма, определяющим интерес иностранных граждан к Республике Беларусь, является культурный туризм. Как отмечают Н. Н. Королев и Е. В. Рябова, «туристический имидж Беларуси на мировом рынке услуг формируется на основе оригинального исторического и культурного облика страны, который сложился в силу особого геополитического положения на стыке западной и восточной цивилизаций, на границе европейской и византийско-русской культурных традиций. Это привело к уникальному синтезу разнообразных стилевых направлений, которые, переплетаясь с местной первоосновой, содействовали возникновению настоящих архитектурно-художественных шедевров мирового значения» [3, с. 66].

С учетом динамичности развития культурного туризма и вовлеченности организаций сферы культуры и искусств в его реализацию на правах субъектов получают развитие новые его виды, среди которых можно выделить театральный туризм (наравне с музейным, краеведческим, мифологическим).

Театральный туризм можно рассматривать как институционализированный процесс организации и осуществления туров с целью посещения туристами в составе организованных групп театральных спектаклей, тематических театральных выставок, театральных музеев и фестивалей, специально организованных встреч с режиссерами, актерами, так и процесс самостоятельного посещения туристами зарубежных театров с учетом своих эстетических потребностей. Во втором случае туристы самостоятельно разрабатывают индивидуальные туристические маршруты или, в рамках решения вопросов логистики, пользуются услугами субъектов туристической индустрии, оказывающих информационное сопровождение данного вида туризма. Цель театрального туризма – удовлетворение эстетических потребностей туристов посредством ознакомления с театральным искусством определенной страны/региона на основе уже имеющихся у туриста знаний (представлений) о нем.

Сегодня театральный туризм привлекает внимание туристов, так как большинство из них выбирают экскурсионные туры, которые содействуют не только восстановлению физических сил, но и получению новых знаний путем непосредственного личностного погружения в изучаемую среду.

В рамках театрального туризма можно посетить не только сами театры (экскурсия по театру, посещение спектаклей и т.д.), но и побывать в местах, являющихся знаковыми для региональной/национальной/мировой театральной культуры (например, место рождения/жительства/захоронения представителей театрального искусства), посетить территории, связанные с деятельностью конкретного театра (исторический контекст), ознакомиться с памятниками, посвященными театральным событиям и персонажам. Важно отметить, что театральный туризм содержит в себе большой социально-экономический потенциал, который заключается не только в удовлетворении эстетических, рекреационных потребностей туристов, но и в получении от них денежных средств за предоставленные услуги субъектами туристической индустрии, театрами и т.д. Театральный туризм оказывает косвенное влияние на экономическое развитие таких сфер, как event-индустрия, бьюти-индустрия, так как услуги данных индустрий активно используются туристами в рамках подготовки и проведения туристических путешествий.

Заинтересованность в развитии театрального туризма как отдельного сегмента туристической отрасли проявляет и само государство. Особенно это заметно в странах, где театр считается национальным зрелищным видом искусства, – Англии, Италии, России, Беларуси.

В Республике Беларусь функционирует 28 государственных профессиональных театров, из них 27 – системы Министерства культуры (2 музыкальных, 18 драматических, 7 кукольных), 1 – системы Министерства обороны (Драматический театр Белорусской Армии). В их репертуаре произведения белорусских авторов, постановки русской, советской и зарубежной классики. Четыре театра в Беларуси имеют статус «национальный» – это драматические театры Я. Купалы, М. Горького (Минск), Я. Коласа (Витебск) и Театр оперы и балета (Минск) [5].

Одним из ресурсов для развития театрального туризма в Республике Беларусь являются театральные фестивали, которые могут быть использованы для разработки специализированных туристических программ, осуществления крупных туристических поездок.

Театральный фестиваль в современной его форме возник как ответ на настоятельную потребность деятелей театра и зрительской аудитории в сближении, расширении диапазона общения. «Фестиваль, – как отмечает М. В. Ерома, – это и опыт взаимодействия различных театральных структур, и площадка для встреч профессионалов со зрителями, которые становятся участниками обсуждения, и оценки театральных новаций. Зачастую именно зрительская реакция определяет дальнейшую судьбу спектакля. Вследствие этого активизируется процесс формирования образованной и заинтересованной фестивальной аудитории» [2, с. 25].

В Республике Беларусь регулярно проводятся фестивали, конкурсы, смотры сценического искусства, среди них Международный форум театрального искусства «ТЕАРТ» в Минске, Международный фестиваль театра кукол в Минске, Международный фестиваль современной хореографии в Витебске, «Славянские театральные встречи» в Гомеле, «Белая Вежа» в Бресте, «М.@рт.контакт» в Могилеве, фестиваль национальной драматургии имени В. И. Дунина-Марцинкевича в Бобруйске. В 2011 году была впервые установлена Национальная театральная премия Беларуси [5].

Старейшим международным театральным фестивалем в Республике Беларусь является «Белая Вежа», проходящий на базе Брестского академического театра драмы с 1996 года. За время проведения фестиваля участие в нем приняли театры из 60 стран мира. Среди участников фестиваля театры из России, Болгарии, Казахстана, Чехии, Польши и др.

Интерес для развития театрального туризма представляет и театральный фестиваль «Тэатральны Куфар», проходящий на базе Белорусского государственного университета с 2004 года. В работе международного фестиваля студенческих театров за годы его существования приняли участие студенческие коллективы из более чем 45 стран мира.

Организация туристического театрального тура связана с налаживанием взаимовыгодного сотрудничества со всеми заинтересованными сторонами, каждая из которых получает свои дивиденды, – туристическими компаниями (локация для туристической программы, инфоповод), театрами (событийный маркетинг, экономика впечатлений), туристами (получение в одном месте целого спектра услуг по доступной цене).

Важным аспектом является и формирование соответствующей услуги у резидентов туристической индустрии. Например, в TravelAgency.by существует тур под названием «Минск театральный». В его программу входит посещение Площади Свободы, Музея истории театральной и музыкальной культуры, Купаловского театра, Театра юного зрителя, Театра им. М. Горького, Музыкального театра, Белорусской государственной филармонии, Театра белорусской драматургии, Театра-студии киноактера – и все это завершается посещением Театра оперы и балета. Театральный тур занимает 4-5 часов и знакомит с историей белорусского театрального искусства, его развитием и закулисом. В стоимость тура входят все входные билеты, транспортные услуги и услуги экскурсовода. При желании имеется возможность приобрести билет на театральное представление.

Беларустурист предлагает услугу «Одухотворенная пластика и небесное пение» – экскурсия за кулисы Большого театра оперы и балета Республики Беларусь. Еще одна услуга турагентства «Тайная жизнь театра» – экскурсия за кулисы Гродненского областного театра кукол и Гродненского драматического театра. Уникальность данных услуг состоит в вовлечении туриста во внутреннюю среду театра, знакомстве с творческо-производственным процессом.

Туристическое агентство «Dream Tours» предлагает услугу «Театральный Витебск» – посещение постановок театра «Лялька» и др.

Несмотря на динамичное развитие театрального туризма, заинтересованность в нем как резидентов туристической индустрии, так и граждан, потребителей туристических услуг и продуктов, сегодня существуют проблемы, которые не дают возможность использовать весь функциональный потенциал театрального туризма. Основными проблемами и способами их решения, на наш взгляд, являются:

1) сезонность – большинство театров открывают театральный сезон в сентябре-октябре, и длится он до июня следующего календарного года. Лето для работников театра – это время отпусков, гастролей, активной подготовки к новому театральному сезону. Решением данной проблемы является проведение спектаклей в летний период по предварительной до-

говоренности с туристическими компаниями. Необходимо отметить, что театрам невыгодно проводить показы для небольшого количества человек, поэтому необходимо задействовать несколько турфирм, готовых привести максимальное количество туристов в театр в день показа спектакля;

2) недостаток информации. Данная проблема может быть решена посредством создания единого театрального сайта, где будет представлена полная информация о театрах, их репертуаре, театральной труппе, режиссерах, мероприятиях, проводимых театрами вне своих стен. Также на сайте можно разместить информацию о театральных турах, предлагаемых туристическими компаниями, проводить онлайн-игры с последующим получением подарков от самих театров (например, пригласительные на спектакль);

3) высокая стоимость театральных туров для туристов. Проблему высокой стоимости театрального тура можно решить путем сотрудничества с компаниями по организации питания, транспортных услуг, отдыха – создание системы бонусов и скидок как для туристов, так и туристических компаний, постоянно пользующихся их услугами;

4) театральные фестивали, проводимые в Республике Беларусь, проходят в режиме оффлайн. Для увеличения интереса к театральным фестивалям, а через них и к туристическим театральным турам, можно отдельные спектакли транслировать в Интернете, в том числе и на платной основе;

5) отсутствие интереса к театральному туризму у молодежи, как у наиболее мобильной группы общества. Принимая во внимание, что молодежь стремится познавать мир через игру, театральные туристические туры можно проводить в виде квестов, тем самым способствуя созданию разнообразных по своему содержанию и формам программ театральных туров.

Таким образом, развитие театрального туризма позволяет, с одной стороны, удовлетворять эстетические потребности граждан посредством предоставления им услуг и продуктов субъектами туристической индустрии, содержательный компонент которых связан с театральной сферой, с другой стороны, вовлекать театры в туристическую деятельность на правах полноправных участников, расширять спектр их сотрудничества с туристическими компаниями, позиционировать и продвигать свой туристический потенциал на рынке туристических услуг и продуктов.

Список литературы

1. Государственная программа «Беларусь гостеприимная» на 2021–2025 годы [Электронный ресурс] / Министерство спорта и туризма Респуб-

- лики Беларусь: [офиц. сайт]. – URL: <https://www.mst.by/ru/programmy/gosudarstvennaya-programma-razvitiya-turizma-v-respublike-belarus.html>.
2. Ерома М. В. Современный театральный фестиваль (проблемы и перспективы) // Наука, образование, общество: тенденции и перспективы развития : сб. материалов XI Междунар. науч.-практ. конф., Чебоксары, 13 сент. 2018 г. / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. – Чебоксары: Интерактив плюс, 2018. – С. 24–27.
 3. Королев Н. Н., Рябова Е. В. Реализация туристического потенциала историко-культурного наследия Беларуси [Электронный ресурс] // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 64–70. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-turisticheskogo-potentsiala-istoriko-kulturnogo-naslediya-belarusi>.
 4. Национальная стратегия устойчивого социально-экономического развития Республики Беларусь на период до 2030 года [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.economy.gov.by/uploads/files/NSUR2030/>.
 5. Справочная информация о сфере культуры Республики Беларусь [Электронный ресурс] / Министерство культуры Республики Беларусь : [офиц. сайт] . – URL: http://kultura.by/informatsiya/?PAGEN_1=2.
 6. Туризм [Электронный ресурс] / Официальный интернет-портал Президента Республики Беларусь. – URL: <https://president.gov.by/ru/belarus/tourism>.

*Ефимова Дарья Александровна, студент
Принцева Софья Николаевна, преподаватель
Кемеровский государственный институт культуры*

**ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ КРАЕВЕДЕНИЯ
В КУЗЕДЕЕВСКОМ СЕЛЬСКОМ ПОСЕЛЕНИИ
КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

**PROBLEMS AND PROSPECTS OF DEVELOPMENT OF LOCAL
HISTORY IN KUZEDEEVSKOYE RURAL SETTLEMENT
OF KEMEROVO REGION**

Аннотация: В статье рассмотрены проблемы развития краеведения в Кузедеевском сельском поселении Кемеровской области. Представлены перспективы развития сельского поселения в области сельского туризма.

Показан план развития поселка Кузедеево в контексте роста культурно-познавательного туризма в регионе.

Ключевые слова: Кемеровская область, поселок Кузедеево, сельский туризм, краеведение, туризм.

Annotation: The article deals with the problems of the development of local history in the Kuzedeevskoye rural settlement of the Kemerovo region. The prospects for the development of a rural settlement in the field of rural tourism are presented. The plan for the development of the village of Kuzedeevo in the context of the growth of cultural and educational tourism in the region is shown.

Keywords: Kemerovo region, Kuzedeevo village, rural tourism, local history, tourism.

Развитие внутрирегионального туризма особенно актуально в современных условиях. Сегодня в Кузбассе большой акцент делается на исторически важные места, в частности на культурно-познавательный туризм. В прошлом году были сделаны большие шаги для того, чтобы Кузбасс стал центром краеведения в Сибири. Поиск способов трансформации имеющихся туристских программ с целью диверсификации регионального туризма в нашей стране определяет исследования альтернативных и наиболее релевантных решений не только для продвижения сферы туризма и краеведения с учетом возможностей туристского потенциала отдельных субъектов Российской Федерации, но и усиления роли образовательной составляющей в них.

Целью нашего исследования являлось определение перспектив развития сельского туризма в Кузбассе, на примере Кузедеевского сельского поселения.

На первом этапе исследования мы определили, что сельским туризмом называют туризм, который предполагает пребывание в сельской местности с целью отдыха [2, с. 245].

В настоящее время сельский туризм может стать одним из самых перспективных и развивающихся видов туризма в современной России. Об этом свидетельствует «Концепция развития сельского туризма в России», которая определяет пути и методы развития данного вида туризма в долгосрочной перспективе, до 2030 года [5]. В Концепции представлены виды сельского туризма: сельский туризм как дачный отдых; сельский приключенческий туризм; классический сельский туризм.

На наш взгляд, в данной классификации отсутствует важный вид – исторический (краеведческий) сельский туризм. Современные сельские поселения являются свидетелями исторических событий, социальных

преобразований, этнических и культурных интеграций, что актуализирует понимание современной деревни как исторического источника, а следовательно, должно способствовать развитию исторического (краеведческого), познавательного туризма в данных объектах. С этой точки зрения немало важно обратить внимание на сельский туризм, потому что поселки имеют достаточную историческую ценность в виде природных и антропогенных объектов, а также обладают большим потенциалом в сфере культурно-познавательного и экскурсионного туризма с опорой на краеведение.

На следующем этапе мы проанализировали туристский потенциал Кемеровской области с целью определения перспективных мест развития сельского туризма в регионе.

Кузбасс имеет достаточный исторический потенциал и возможности для развития новых туристских направлений, поскольку богатый важными культурными ресурсами регион практически не подвергся до наших дней расширению в области туристских услуг. Почти 86 % населения региона сосредоточены в городских округах и являются городскими жителями [1]. При этом основу 16 муниципальных округов составляют различные сельские поселения, многие из которых намного старше кузбасских городов и являются первыми населенными пунктами современной Кемеровской области.

Поселок Кузедеево, основанный в 1658 году, находится в Новокузнецком районе Кузбасса на берегу реки Кондома. С 1961 года поселок стал административным центром Кузедеевского района. Неподалеку от поселка располагается памятник природы «Липовая роща». Поселок был основан в 1660 году, однако за три столетия природа поселка осталась нетронутой и сохранилась в изначальном виде. В 2018 году поселок Кузедеево отпраздновал свое 360-летие. В краеведческом и этническом плане поселок интересен тем, что в нем преобладает колония вепсов, которые говорят на южновепском диалекте.

Кузедеевская реликтовая липовая роща – это естественный участок с произрастающей липой в 15 километрах от села Кузедеево. Роща сохранилась с доледникового периода, ледник не смог накрыть рощу полностью, и липовый остров уцелел. Этот остров находится в составе Реликтового лесничества Кузедеевского лесхоза [3].

Среди достопримечательностей поселка, которые возможно включить в экскурсионный маршрут, следует выделить: Памятник защитникам в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов [4]; Сосновый бор; Памятный крест Василия Ивановича Вербицкого; Храм Святого Пантелеймона; Святой источник великомученика Пантелеймона Целителя

[7]; бывший пионерский лагерь «Орленок»; Фабрика детской игрушки; Карстовый разлом [8].

Кузедеево – родина таких известных личностей, как:

– Борис Штоколов – советский оперный певец. В его честь была названа Кемеровская филармония;

– Кирилл Капризов – российский хоккеист, серебряный призер молодежного чемпионата мира 2016 года, обладатель Кубка Гагарина (2019), лауреат «Колдер Трофи» 2021 года лучшему новичку НХЛ.

Следует отметить, что в поселке частично сохраняются история и легенды благодаря Музею искусств и краеведения, который был открыт в 1980 году. В нем хранятся материалы об истории образования поселка и национальных традициях его жителей, работы мастеров декоративно-прикладного творчества, предметы быта и этнографии шорского и русского народов. Музей известен коллекцией игрушек Кузедеевской фабрики [6].

На сегодняшний день развитие туристско-краеведческой деятельности среди туристов и школьников в Кузедеево сдерживают множество факторов:

– отсутствие стратегии развития краеведения, сферы управления, контроля и развития туристско-рекреационного комплекса;

– неэффективное использование потенциальных исторических объектов для показа на экскурсиях;

– низкий уровень осведомленности школьников об исторической важности объектов культурно-исторического наследия;

– неразвитость инфраструктуры, количества и мощности комплекса мест размещения, неразвитость сети питания и торгово-бытового сервиса;

– недостаточный объем предоставляемых рекреационных услуг.

Проанализировав достопримечательности поселка, мы сделали вывод, что наиболее выгодным будет развитие школьного, культурно-познавательного видов туризма. В рамках культурно-познавательного вида туризма – экскурсии по достопримечательностям внутри поселка, таким, как храмы и часовни, и мероприятия в музее, направленные на изучение великой истории поселка. Среди них могут быть мастер-классы по изготовлению игрушек, викторины по истории поселка, конкурсы, направленные на изучение леса и карстового разлома.

На данный момент в поселке существуют несколько направлений для развития туристско-краеведческой деятельности. В рамках работы нами были подготовлены возможный план старта развития поселка Кузедеево как экологической и историко-краеведческой зоны с целью про-

движения краеведения и ознакомительная пешая экскурсия по поселку, которая ориентирована на школьников с проведением ее в летнее время (см. рис.).

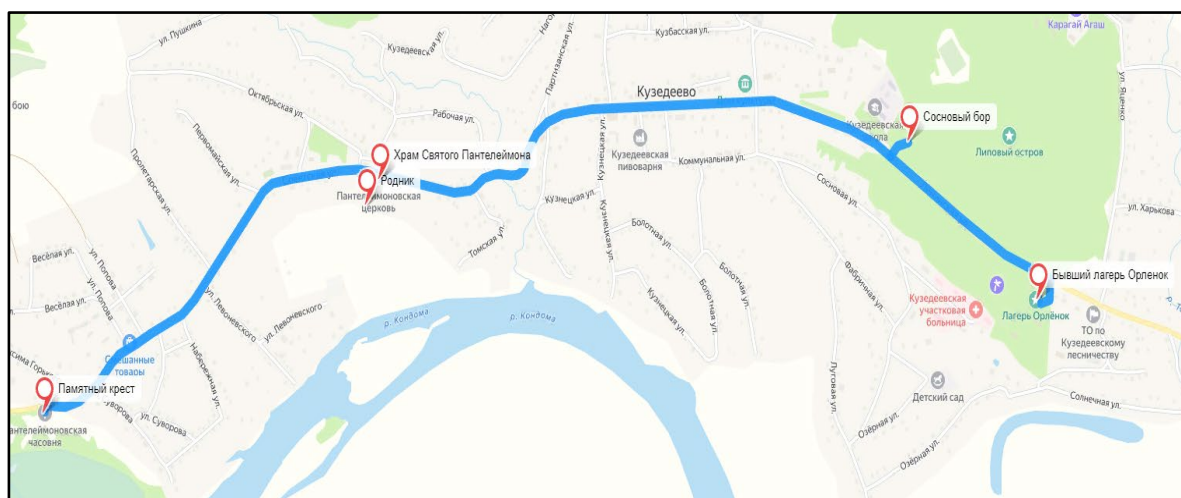


*Рисунок. Экскурсионный маршрут по поселку Кузнецово,
Новокузнецкий муниципальный округ, Кемеровская область*

План развития будет включать в себя следующие необходимые пункты:

1. Формирование организации по сохранению экологии в поселке.
2. Оформление соснового бора как заповедника поселка.
3. Расширение музея поселка Кузнецово и его функций.
4. Реализация на практике экскурсий и прочих мероприятий в музее.
5. Усовершенствование исторических зон возле достопримечательностей (например – строительство лестницы возле разлома).
6. Создание гостиниц и домов отдыха в районе поселка.
7. Реклама и дальнейшее продвижение Кузнецово как исторически важного места.

Поселок Кузнецово обладает туристско-краеведческим потенциалом, но не использует его в полной мере из-за ряда ограничивающих причин. Правильное вложение инвестиций, что значит вложение средств в конкретные объекты по плану, и выбор мест, имеющих наиболее высокий потенциал в краеведении края, позволят получить быструю и эффективную отдачу от вложений, улучшить состояние социальной сферы.

В поселке особенно необходимы такие мероприятия, как проведение экскурсий, конкурсов, связанных с достопримечательностями, которые будут публиковаться в новостных источниках, осуществление рекламной политики. Таким образом получится привлечь больше взрослых

туристов и школьников. Также не будет лишним создание фондов по поддержке поселка.

В результате проведенной исследовательской работы мы пришли к выводу, что развитие краеведения в поселке Кузедеево осложнено обстоятельствами, требующими системного и грамотного решения со стороны органов государственной и региональной власти, местного самоуправления. Устранение этих обстоятельств поможет повысить туристско-краеведческую значимость поселка среди школьников и местных жителей, а также приезжих туристов, что позволит в некоторой степени улучшить качество жизни в поселке и уровень краеведения.

Развитие туризма среди школьников и взрослых туристов в Кузедеево позволит дать региону толчок в развитии сельского туризма и краеведения, что положительно скажется на динамике туризма в Кузбассе, потому что будет выступать как свежее и качественное историческое направление в области. Важность развития краеведения в сельской местности заключается в необходимости усиления внимания к историческим фактам и особенностям поселков. Это необходимо для углубленного изучения истории Кузбасса и дальнейшего использования новых данных в анализе истории области, а также их демонстрации в краеведческих музеях поселков, экспедициях, на школьных экскурсиях, уроках историко-краеведческой тематики. Помимо этого, для развития туризма в сельских местностях в первую очередь необходимо обратить внимание на имидж территории. Каждый исторический объект в сельской местности должен заявлять о себе как о неотъемлемо важной части области, формируя общий позитивный вид всего края, и, прежде всего, привлекать молодое поколение к исследованию родных мест. Объектом этого имиджа может стать памятник природы, истории, искусства, традиции и фольклор жителей сельской местности. Все это является привлекательной особенностью маршрутов для взрослых туристов и школьников, так как обладает большой образовательной ценностью в области краеведения. Историко-культурные и природные объекты в сельской местности, которые можно включать в школьные познавательные маршруты, часто находятся в непривлекательном виде. Чтобы сформировать позитивный имидж туризма в сельской местности, необходимы вложение средств в организацию исторической точки, поиск источников для показа места школьникам. Для туристов важны наличие мест отдыха и организация поездок и походов по району. Соответственно, с целью развития сельского туризма следует обратиться в туристические и краеведческие организации, органы государственной и региональной власти, местного самоуправления.

Список литературы

1. Административно-территориальное деление [Электронный ресурс] // Администрация Правительства Кузбасса: официал. сайт. – URL: <https://ako.ru/oblast/obshchaya-informatsiya/territories.php>.
2. Альмухамедова О. А., Виленская М. С. Перспективы развития сельского туризма в России // Современные наукоемкие технологии. – 2013. – № 10–2. – С. 245–246.
3. Кадастровый отчет по ООПТ «Липовая роща (Липовый остров)»: пособие [Электронный ресурс] // ИАС «ООПТ России». – URL: <http://oopt.aari.ru/oopt/Кузедеевский>.
4. Каталог памятников Кемеровской области / Департамент культуры Администрации Кемеровской области; НПО «Памятник». – Кемерово: Кузбассвуиздат, 1996. – С. 92.
5. Концепция развития сельского туризма в России [Электронный ресурс]. – URL: <https://xn--80aplem.xn--p1ai/rural-tourism/>.
6. Кузедеевский музей искусств и краеведения [Электронный ресурс]. – URL: <http://museum.ru/M802>.
7. Пантелеймоновская церковь в п. Кузедеево [Электронный ресурс]. – URL: <https://kemhistory.ru/pantelejmonovskaja-cerkov-v-r-p-kuzedeevo/>.
8. Пещера Колчака в Кузедеево – памятник природы Кузедеевский разлом: пособие [Электронный ресурс]. – URL: <https://itonga.ru/russia/peshhera-kolchaka-v-kuzedeevo/>.

*Соколова Алина Сергеевна, студент
Клюев Юрий Владимирович, кандидат культурологии, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТА «ПУШКИНСКАЯ КАРТА»

FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE PUSHKIN CARD PROJECT

Аннотация: В статье рассказывается об особенностях реализации проекта «Пушкинская карта» в России, также приводятся результаты проведенного исследования и дается сравнительный анализ активности пользования Пушкинской картой учащимися поселковой

школы и студентами института. Отдельно рассматриваются заграничные аналоги Пушкинской карты и особенности их применения.

Ключевые слова: создание, особенности реализации, заграничные аналоги

Abstract: the article describes the features of the implementation of the “Pushkin card” project in Russia, also presents the results of the study and provides a comparative analysis of the activity of using the “Pushkin card” by students of the village school and students of the institute. Also, foreign analogues of the “Pushkin card” and their application features are considered.

Keywords: creation, implementation features, foreign analogues

«Пушкинская карта» – совместный проект Минкультуры [4], Минцифры и Почта Банка. Он позволяет молодым людям бесплатно посещать музеи, театры, выставки, филармонии и другие учреждения культуры за счет федерального бюджета. Программа стартовала 1 сентября 2021 года [1].

Карту можно открыть в специальном мобильном приложении “Госуслуги. Культура” или в отделении «Почта Банк» [3].

Билеты по Пушкинской карте можно купить онлайн с помощью виртуальной карты или непосредственно в кассах, расплатившись пластиковой. Однако не на любой концерт можно сходить, ведь проект направлен на повышение общего уровня культуры. Поэтому Минкульт сам вносит в список мероприятия, на посещение которых можно потратить этот ежегодный бонус.

Список мероприятий, которые можно посетить по Пушкинской карте, достаточно большой, однако на концерты, проходящие в ночных клубах, на зарубежные мероприятия, на различные экспериментальные театры и на неофициальные выставки уже купить билет по Пушкинской карте не получится. Такие ограничения нравятся не всем, но проект направлен именно на ознакомление с традиционным искусством, чтобы подрастающее поколение узнало, что это.

Два года назад, когда программа была запущена, она не была обкатана и нуждалась в корректировках. Изменения в 2023 году выглядят следующим образом.

Самое главное – денежный лимит. В 2021 году он был равен 3000 рублей. В прошлом году лимит увеличили и теперь он равен 5000 рублей. При этом на билеты в кино можно потратить не более 2000 рублей. К сожалению, остаток средств нельзя перенести на следующий год, израсходовать иным способом или перевести другу на такую же карту.

Во-вторых, Пушкинскую карту 2023 года стало сложнее взломать. На первых порах находились умельцы, которые могли вывести или снять деньги с карты с помощью мошеннических схем. Сейчас это невозможно.

Третье нововведение: теперь в программе участвуют студенты военных образовательных учреждений. Они так же, как и другие учащиеся, могут получить ее с 14 лет после получения паспорта.

Четвертое: спектр мероприятий, доступных по карте, постоянно расширяется. Понемногу туда включают различные лекции, экскурсии и мастер-классы.

Участниками программы стали более 20 тысяч учреждений по всей стране.

Министр культуры Российской Федерации Ольга Любимова сообщила, что за время существования программы «Пушкинская карта» ребята совершили по картам более 8 млн покупок на общую сумму свыше 5 млрд рублей, более 3 млрд из них было потрачено в 2022 году [2].

Молодежь чаще всего оплачивает по Пушкинской карте билеты в театр – среди всех покупок по карте 41 % составляют билеты в театры, 18 % – в кинотеатры, по 16 % – на выставки и концерты. Более 95 % покупок совершаются онлайн: ребята предпочитают покупать билеты в Интернете.

Пушкинские карты выпускаются по всей стране. После Москвы (10 % покупок) наиболее активными регионами по покупкам билетов по Пушкинской карте стали Республика Татарстан (9 %), Республика Башкортостан (7 %), Санкт-Петербург (6 %). Кемеровская область входит в топ-5 регионов России по активности применения карты в музеях, и занимает первое место в Сибирском федеральном округе по включению учреждений культуры в программу. Более 70 % всей молодежи Кузбасса оформили карту.

Пообщавшись с директором Дома культуры «Юбилейный» поселка Каз Таштагольского района, мы узнали, как проходит подача мероприятия по программе «Пушкинская карта».

Сначала составляется план работы на год, потом определяются, какие мероприятия можно провести по Пушкинской карте. Мероприятия должны отражать основные культурные задачи для лиц с 14 до 22 лет, на основе принятой государственной культурной политики РФ. После составляется анонс.

За 2 месяца до мероприятия анонс отправляется в город Кемерово, а из Кемерово – в Москву, где анонс проходит модерацию. После положительного прохождения модерации высылается штрих-код, по которому

можно будет купить билет. Управление культуры Таштагольского района регистрирует мероприятие на площадке «ВМузей». На этой площадке можно просмотреть всю информацию о мероприятии, и какое количество билетов куплено.

На самом мероприятии билеты считаются специальной программой.

Проблемой учреждений культуры в поселках с маленьким населением является то, что на мероприятия ходят ребята с 14 до 18 лет, так как после окончания школы дети уезжают учиться в другие города.

В пгт. Каз проживают 3 978 человек, 157 из них подростки с 14 до 18 лет.

Например, в 2022 году Дом культуры проводил музыкальную викторину для школьников. На это мероприятие было продано по Пушкинской карте около 100 билетов. Тематические мероприятия спросом пользуются еще меньше.

Не все подростки пользуются Пушкинской картой, в связи с тем, что им не интересны мероприятия, которые проходят в поселке. Поэтому под конец года у них на карте остается значительная сумма денег.

Чтобы приходили все 157 человек, нужно проводить мероприятия, которые будут интересны подросткам. Возможно, нужно провести опрос в школе и по нему понять, что будет более интересно, а что менее.

Хочется привести в пример 7-й класс из поселковой школы и группу студентов Кемеровского государственного института культуры. В 7-м классе в 2022 году было реализовано 9 Пушкинских карт, так как ученикам только начало исполняться 14 лет. В группе студентов из 10 человек Пушкинская карта есть у 6. На конец 2022 года у студентов группы остаток составлял 3340 рублей, а у учеников 7-го класса – 18000 рублей.

Также был проведен опрос среди 7-х и 8-х классов школы № 24 пгт. Каз.

Опрос показал, что 14 учащихся 7-го класса, заполнивших анкету, знают о Пушкинской карте.

На вопрос: «Когда вам исполнится 14 лет, будете ли оформлять ее?» – 10 человек ответили да, 2 – нет, и у двоих уже есть Пушкинская карта.

Почти все учащиеся хотят посещать мероприятия по карте. Большинство из них хотят сходить в кино.

О Пушкинской карте ребята 7-х классов узнали в школе и из рекламы в Интернете.

В 8-х классах у 97 % учащихся есть Пушкинская карта.

Большинство из них посещают мероприятия, но есть ребята, которые не ходят, потому что им не интересны данные мероприятия.

На вопрос: «На какие мероприятия вы хотели бы сходить?» – многие ответили, что хотели бы сходить на выставки, в театр и кино.

Все опрошенные сказали, что про Пушкинскую карту узнали в школе от учителей и друзей.

Самый минимальный остаток на карте у 8-х классов – это 1000 рублей, а максимальный – 5000 рублей.

Сравнив два класса, можно сделать вывод, что учащиеся 8-х классов активно пользуются Пушкинской картой и хотят посещать мероприятия не только, которые проходят в поселке, но и за его пределами. Учащиеся 7-х классов ответили, что, когда получают карту, будут активно ее использовать.

Также хотелось бы обратить внимание, что у Пушкинской карты есть мировые аналоги.

Власти Германии объявили, что с 2023 года начнут дарить всем немцам на 18-летие «культурный абонемент» – Kulturpass [5].

Kulturpass – это карта с балансом в €200. Эти деньги, как пояснил министр финансов страны Кристиан Линднер, молодые люди смогут потратить на билеты в кино, музеи, театры и концерты, а также на книги, художественные материалы, курсы искусства и музыкальные инструменты.

Бонус (€200) выдается единовременно. Использовать «культурный стартовый капитал» можно в течение 2 лет с момента получения.

Одна из целей проекта Kulturpass – «вытащить» в музеи и театры немецкую молодежь, привыкшую сидеть дома во время пандемии.

Министр культуры Германии Клаудия Рот сообщила, что Kulturpass станет «подарком на день рождения» для 750 тыс. немцев, которым в 2023 году исполнится 18 лет.

Рот и Линднер также заявили, что в случае успеха Kulturpass проект расширят и, возможно, начнут выдавать такие карты подросткам.

В Испании в 2022 году тоже начали выдавать молодым людям на 18-летие карты для «культурного просвещения» с балансом в €400. Карта так же выдается единовременно, и у получателя есть 2 года, чтобы ею воспользоваться. Эта программа, как и немецкая, призвана восстановить индустрию культуры после пандемии.

Еще раньше – в 2021 году – аналогичный проект стартовал во Франции. Президент страны Эммануэль Макрон анонсировал его за-

пуск еще в 2017 году во время предвыборной кампании, но пока проект разрабатывали и тестировали в отдельных регионах, началась пандемия COVID-19 и запуск на федеральном уровне отложили. Французский Pass Culture, как и его аналоги, предназначен для граждан, достигших 18 лет. Номинал карты, которая выдается на 2 года, составляет €300. Этим абонементом можно оплатить не только билеты на культурные мероприятия, книги и творческие курсы, но и французские стриминговые сервисы.

Также в Молдавии в 2022 году реализовали проект «Культурный ваучер». Номинал составляет 1000 леев. Этим ваучером могут пользоваться граждане Молдавии, которым исполнилось 18 лет, после получения электронной подписи [6].

Италия начала выдавать «культурное пособие» молодежи раньше всех. В 2016 году в стране начали дарить молодым людям на 18-летие по €500 – «на культуру». Как писали СМИ, итальянское правительство запустило программу, чтобы просвещать не только коренных итальянцев, но и молодых мигрантов, переселившихся в страну (для получения карты им необходим вид на жительство).

В отличие от иностранных аналогов, Пушкинская карта автоматически пополняется государством ежегодно.

В августе 2022-го руководитель программы «Пушкинская карта» Александр Минаев сообщил, что в России также разрабатывают программу покупки книг – «Гоголевскую карту». Однако дата запуска этого проекта пока еще не известна.

Проект «Пушкинская карта» – это большой толчок в развитии в сфере культуры. Он дает возможность посетить множество мероприятий, которые будут действительно интересны. Не все ребята могут позволить себе сходить, например, в театр, в котором билет стоит больше 1000 рублей, а этот проект дает именно такую возможность, ведь культурное развитие молодежи необходимо.

Список литературы

1. Балабойко А. В. Анализ процесса принятия и исполнения государственных решений Министерством культуры Российской Федерации // Вестник науки. – 2022. – № 12 (57). – С. 114–121.
2. Владельцы Пушкинской карты купили билеты в театры, музеи и кино на 5 млрд рублей [Электронный ресурс]. – Москва. – URL: https://culture.gov.ru/press/news/vladeltsy_pushkinskoy_karty_kupili_bilety_v_teatry_muzei_i_kino_na_5_mlrdrublej/ (дата обращения: 29.04.2023).

3. Каледа У. О. Пушкинская карта. Досуг молодежи // Достижения науки и образования. – 2022.
4. Культура.РФ [Электронный ресурс]: официал. сайт. – Москва. – URL: <https://www.culture.ru/pushkinskaya-karta> (дата обращения: 29.04.2023).
5. Kulturpass, Pass Culture и «Пушкинская карта»: как во всем мире пытаются вытащить молодежь из дома и приобщить к прекрасному // Moscow daily news [Электронный ресурс]: официал. сайт. – Москва. – URL: <https://www.mn.ru/smart/kulturpass-pass-culture-i-pushkinskaya-karta-kak-vo-vsem-mire-pytayutsya-vytashhit-molodezh-iz-doma-i-priobshhit-k-prekrasnomu> (дата обращения: 17.05.2023).
6. Voucher Cultural [Электронный ресурс]: официал. сайт. – Молдавия. – URL: <https://vouchercultural.md/> (17.05.2023).

*Бадикова Татьяна Евгеньевна, студент
Васильковская Маргарита Ивановна,
кандидат педагогических наук, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

РАЗВИТИЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ ВУЗА

DEVELOPMENT OF SPIRITUAL AND MORAL CULTURE OF UNIVERSITY STUDENTS

Аннотация: В период активной трансформации как общественно-политической, так и социально-экономической ситуации в стране проблема духовно-нравственного развития молодежи приобретает особое значение. Обусловлено это, в первую очередь, тем, что молодое поколение растет и воспитывается в среде с размытыми нравственными ориентирами, низким уровнем общественной морали, в обстановке бездуховности, безверия и агрессии, в связи с этим одной из наиболее приоритетных установок в политике государства является повышение духовно-нравственной культуры студентов вуза.

Ключевые слова: нравственность, духовность, духовно-нравственная культура, студенческая молодежь.

Abstract: During the period of active transformation of both the socio-political and socio-economic situation in the country, the problem of the

spiritual and moral development of young people is of particular importance. This is due, first of all, to the fact that the younger generation is growing up and being brought up in an environment with vague moral guidelines, a low level of public morality, in an atmosphere of lack of spirituality, unbelief and aggression, in connection with this, one of the highest priorities in state policy is to increase spiritual and moral culture of university students.

Keywords: morality, spirituality, spiritual and moral culture, student youth.

В современных условиях развития образования и культуры повышение духовной культуры учащихся вузов, точнее, культуры всех обучающихся становится одним из приоритетных элементов государственной политики. Это выражается в Указе Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей».

Если образовательный процесс вуза, как известно, гарантирует достижение основной цели подготовки молодежи – получение теоретических знаний, умений, практических навыков и профессиональной компетентности, то социально-культурная работа вуза играет значительную важную роль в развитии духовно-нравственных качеств молодежи. Необходимо найти виды общественно значимых событий, способствующих развитию духовно богатой и высоконравственной личности со сформированной нравственной позицией и поведением [4].

При этом развитие духовной культуры студентов вуза средствами культурной рекреации возможно, так как осуществляется на добровольной основе, без образовательной и иной деятельности, реализуется по принципу интерактивно-развлекательной, компонент коммуникативный, воспитательный и ценностно ориентированный. Именно культурно-досуговая деятельность молодежи участвовать в различных культурных мероприятиях и с пользой провести свободное время [2].

Целью исследования является теоретическое обоснование, разработка и реализация программы развития духовно-нравственной культуры студентов вуза.

Создание программы по развитию духовной культуры учащихся вуза поможет решать ряд проблем, касающихся развития в молодежи положительных качеств в области духовности и морали. Именно творчество, преобладающее в Кемеровском государственном институте культуры, яв-

ляется формой деятельности молодежи по саморазвитию и самореализации личности, по формированию ее индивидуальности и поиску новых способов и методов решения проблем, которые неразрешимы традиционным путем [1].

Обратим внимание на то, что духовная культура – это воспитательная среда, формирующая внутренний мир человека, регулирующая его поведение, стремление двигаться в русле идеала, ориентируясь на высшие смыслы и ценности. Можно сказать, что духовная культура, как понятие, определяется учеными с учетом различных признаков: как духовная деятельность, включающая в себя систему образования и воспитания, систему ценностей и убеждений, образцы поведения и многие другие признаки. Кроме того, мы также должны понимать, что духовно-нравственная культура формирует личность, ее взгляды, мировоззрение, ценностные ориентации, установки [7].

Анализ педагогического опыта высшей школы указывает на необходимость усиления процесса постижения знаний через эстетические переживания и процесса усвоения студентами новой системы духовных ценностей. Педагогические процессы, основанные не только на профессиональном, но и на личностном развитии и совершенствовании человека, должны быть духовными, содержать этические составляющие. Вот почему в сложном процессе формирования всесторонне развитой личности важное место принадлежит духовно-нравственному развитию [6].

Приоритетными в процессе формирования духовно-нравственной культуры обучающихся являются: формирование духовной культуры через учебные гуманитарные дисциплины; личностно ориентированное образование; гуманистическое воспитание, воспитание личности, уважения и милосердия, формирование ценностей здоровья и здорового образа жизни через учебные валеологические дисциплины; воспитание ответственности, добросовестности, справедливости.

Развитию духовной культуры будут способствовать специально созданные и организованные работы, направленные на развитие духовно-эстетического потенциала учащихся. Данный вид деятельности позволяет учащимся знакомиться с различными видами искусства, развивать знания и представления об эстетике, формировать эстетическое сознание, развивать личностные качества, духовные, коммуникативные, познавательные, организаторские, творческие ценности, а также помогает в духовной самореализации. Кроме этого, эстетическое и духовное воспитание способствует творческому развитию будущих профессионалов, связанному с формированием и умножением духовных ценностей, а также создает базу

для профессиональной деятельности в соответствии с требованиями эстетической культуры и ее духовными идеалами [5].

Развитие духовно-нравственной культуры направлено на формирование у студентов следующих качеств: нравственных чувств (долг, совесть, ответственность, патриотизм); нравственности облика (милосердие, толерантность); нравственной позиции (различие добра и зла); нравственного поведения (готовность служить народу, Родине). Таким образом, можно выделить основные направления духовно-нравственного развития личности, которые проявляются в:

- воспитании чувства любви к Родине, развитии патриотизма, уважении прав и свобод;
- воспитании эстетического сознания и нравственных чувств;
- поощрении трудолюбия и позитивного отношения к работе, учебе и жизни;
- формировании и развитии ценностей, связанных со здоровым образом жизни, собственным здоровьем, любовью и уважением к семье, воспитанием семейных ценностей;
- воспитании уважительного и ценностного взаимодействия с миром, природой и родиной;
- развитии ценностей по отношению к эстетически прекрасному, формировании представлений об идеалах и ценностях [3].

Следует отметить, что ключевым этапом нашего исследования является характеристика видов культурно-досуговой деятельности и их назначения в развитии духовно-нравственной культуры студентов вуза. Виды культурно-досуговой деятельности можно классифицировать следующим образом: творчество, развлечения, отдых, праздник, самообразование.

Необходимость разработки программы развития духовно-нравственной культуры студентов вуза обусловлена недостаточным уровнем духовно-нравственного развития, необходимостью развития духовно-нравственных качеств, формирования духовно-нравственных ориентиров, а также создания организационно-педагогических требований к самовыражению и самоутверждению личности. Подняв уровень духовно-нравственной культуры, современное российское общество преодолеет духовно-нравственный кризис и увеличит количество молодежи, ценящей нравственную культуру [8].

Необходимость и обоснованность разработки данной программы обусловлена противоречием между: потребностью общества в молодом поколении, обладающем высоким уровнем культуры, творческими и мо-

рально-нравственными качествами, а также недостаточной разработанностью программ по повышению уровня духовно-нравственной культуры.

Формы культурно-досуговой деятельности, включенные в программу: конкурсная программа, видеолекторий, викторина, акция, просмотр аудиовизуальных материалов, беседа.

Основное содержание программы

Базовой составляющей программы по повышению уровня духовно-нравственной культуры средствами культурно-досуговой деятельности является ее содержание, представленное тремя этапами: диагностико-прогностическим, организационно-практическим, оценочно-аналитическим (см. табл. 1).

Таблица 1

Этапы реализации программы

Название этапа	Содержание работы	Ожидаемые результаты
Диагностико-прогностический	1. Изучение литературы. 2. Диагностика возрастных особенностей студенческой молодежи. 3. Разработка программы по развитию духовно-нравственной культуры студентов вуза. 4. Проведение анкетирования	1. Банк данных результатов. 2. Создание программы по развитию духовно-нравственной культуры студентов вуза
Организационно-практический	1. Организация и проведение мероприятий по развитию духовно-нравственной культуры студентов. 2. Коррекционно-регулирующая работа по возникающим проблемам	1. Методические разработки конкурсно-игровых программ, видеолекториев, викторин, акций, бесед по повышению уровня духовно-нравственной культуры студентов вуза
Оценочно-аналитический	1. Проведение анкетного опроса. 2. Обработка данных. 3. Анализ результативности	1. Выступление – отчеты о результатах. 2. Подготовка дидактических материалов к использованию и распространению

Рассмотрим содержание этапов реализации программы по развитию духовно-нравственной культуры студентов вуза средствами культурно-

досуговой деятельности в условиях Кемеровского государственного института культуры.

На первом, диагностико-прогностическом этапе изучалась справочная и научная литература по проблеме исследования; проводилась диагностика студенческой аудитории, анализировались потребности. Также был проведен анализ календарного плана воспитательной работы ФБГОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры». На основании проделанной работы была выявлена необходимость в создании программы по развитию духовно-нравственной культуры, а также разработана программа.

На втором, организационно-практическом этапе организовывались и проводились мероприятия, представленные в таблице 2, среди них – конкурсно-игровая программа, видеолекторий, викторина, акция, просмотр аудиовизуальных материалов, беседа. В процессе работы со студентами решались проблемы, возникающие в ходе эксперимента.

Таблица 2

**План культурно-досуговых программ
по развитию духовно-нравственной культуры студентов**

№ п/п	Вид культурно-досуговой программы	Название программы	Место проведения
1.	Познавательно-игровая программа	«Здравствуй, студент!»	Учебная аудитория Кемеровского государственного института культуры
2.	Видеолекторий	«Потерянный дневник»	Учебная аудитория Кемеровского государственного института культуры
3.	Викторина	«Родной свой край люби и знай»	Учебная аудитория Кемеровского государственного института культуры
4.	Акция	«МЫ ЗА МИР!»	Учебная аудитория Кемеровского государственного института культуры
5.	Беседа	«О важном...»	Учебная аудитория Кемеровского государственного института культуры

На третьем этапе – оценочно-аналитическом – проводилась итоговая диагностика студентов путем анкетирования с целью выявления усвоенных знаний, умений, навыков, полученных в результате реализации программы; в заключение на основе собранных данных был сделан анализ эффективности разработанной педагогической программы по формированию духовно-нравственной культуры студентов вуза средствами культурно-досуговой деятельности и анализ положительной динамики эксперимента.

В результате опытно-экспериментальной работы было установлено, что деятельность по повышению уровня духовно-нравственной культуры студентов вуза представляется возможной для развития. В процессе реализации программы нам удалось развить нравственные чувства, такие как: долг, совесть, ответственность, патриотизм, а также нравственность облика – милосердие, толерантность, также нравственную позицию, которая включает различие добра и зла, нравственное поведение, готовность служить людям, Родине.

Исходя из всего вышесказанного, можно определить основные общие условия по повышению уровня духовно-нравственной культуры студентов вуза.

1. Регулярность, стремление к повышению уровня духовно-нравственной воспитанности личности с помощью психолого-педагогических компонентов, таких как когнитивный, поведенческий и рефлексивный критерии.

2. Использование интерактивных методов и форм работы в процессе духовно-нравственного развития студентов.

3. Освоение и применение в практической деятельности педагогами различных инновационных методик и программ по данной проблеме.

4. Создание эмоционально благоприятного фона духовно-нравственного развития во внеурочной деятельности студентов, дифференцированный подход к студентам разных курсов и групп.

5. Дальнейшее развитие и совершенствование работы программ по повышению уровня духовно-нравственной культуры студентов вуза.

Список литературы

1. Алижанова Х. А. Педагогическая практика в вузе как условие развития исследовательских компетенций студентов // Наука об образовании. – 2014. – № 8. – С. 223–226.

2. Маралов В. Г., Ситаров В. А., Корягина И. И., Романюк Л. В. Технология помощи студентам в самопознании своих личностных качеств // Образование и саморазвитие. – 2020. – Т. 15. – № 3. – С. 164–176.
3. Локова М. Ю. Молодежь как социальная реальность: три вопроса из исследовательской практики // Научная мысль Кавказа. – Ростов н/Д: Изд-во СКНЦ ВШ, 2006. – № 11. – С. 98–102.
4. Мирошниченко Л. В. Управление учебной самостоятельной работой студентов вуза // Наука об образовании. – 2009. – № 9. – С. 113–117.
5. Николаева И. И. Содержание формирования духовно-нравственной культуры студента // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 3: Педагогика и психология. – Адыгея, 2015. – № 1. – С. 70–76.
6. Посохова Н. В. Профессионально-творческая самореализация студентов в процессе обучения // Наука об образовании. – 2009. – № 4. – С. 73–76.
7. Репин М. В. Педагогические аспекты духовно-нравственного воспитания студентов в образовательном пространстве вуза // Наука об образовании. – 2010. – № 1. – С. 157–162.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
Раздел 1. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ КЕМГИК В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРЫ СИБИРИ	
Художественная коллекция КемГИК как объект предпроектного исследования	
<i>Дубовцева Е. Н., Мишова В. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	<i>5</i>
VR-экспозиция художественной коллекции КемГИК	
<i>Шолохова Д. А., Челомбитко С. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	<i>10</i>
Пейзаж в творчестве А. Г. Поздеева	
<i>Корнева В. А., Попова Н. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	<i>17</i>
Раздел 2. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ	
Стилизация декоративной композиции в объектах прикладного искусства	
<i>Кулебакина Т. М., Воронова И. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	<i>24</i>
Художественные особенности графических композиций	
<i>Ошуркова Д. В., Мелкова С. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	<i>31</i>
Типология книжной иллюстрации в детских изданиях	
<i>Полуянчик А. В., Пашкова И. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	<i>38</i>
Фотография в контексте визуальной коммуникации	
<i>Захаров Д. А., Елисеенков Г. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	<i>46</i>
Проблема современного киноплаката как произведения графического дизайна	
<i>Савостьянова П. В., Елисеенков Г. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	<i>51</i>
Графическая реклама как феномен визуальной коммуникации	
<i>Никитенко И. В., Елисеенков Г. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	<i>57</i>

Раздел 3. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Обыденные объекты городской среды в фотографии: актуальные тенденции

Потешикина И. А., Никольский А. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры) 65

Патриотическое содержание образности в советском плакате периода Великой Отечественной войны

Салагаева А. С., Попова Н. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры) 74

Локальная идентичность как средство успешной рецепции (опыт Театра драмы Кузбасса)

Чисняков Д. А., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры) 82

Формирование «доступной среды» в учреждениях культуры Санкт-Петербурга

Конькова З. В., Паничкина Е. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры) 88

Особенности сравнительного анализа храмовых росписей разных мастерских в едином пространстве на примере церкви Святой равноапостольной княгини Ольги в с. Калачево

Медведева А. Б., Кайгородов В. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 93

Раздел 4. СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ РЕШЕНИЯ

Трансформации традиционности в театральном постмодерне современной России

Плотников А. В. (г. Краснодар, Кубанский государственный университет физической культуры, спорта и туризма)..... 103

Театральное искусство как пространство баланса традиций и постмодернизма

Клименко М. В., Плотников А. В. (г. Краснодар, Кубанский государственный университет физической культуры, спорта и туризма) 110

Принципы психологического театра как основа постановки (на примере спектакля «Волки и овцы», Мастерская Петра Фоменко)

Килин М. О., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 117

Пьеса и постановочное решение: случай дивергенции (на примере спектакля «Зеленая птичка», реж. А. Джунтини)	
Костырин Р. В., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	123
Режиссерский текст спектакля и сюжет пьесы: опыт конструктивного взаимодействия («Горка», Кемеровский театр для детей и молодежи)	
Синцова А. Д., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)	128
Трансформация жанровой установки в процессе разработки постановочного замысла (на примере спектакля «Человек рассеянный»)	
Марченко Д. С., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)	133
Образное видение действительности в сценическом этюде (на материале режиссерских работ студентов кафедры театрального искусства Кемеровского государственного института культуры)	
Даниленко Е. К., Шелтрекова Я. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	139
Раздел 5. ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ФОТОГРАФИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ	
Архаичные формы фотографической практики как тенденция современного искусства (на примере пикториализма)	
Виноградова В. А., Гук А. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	146
Тенденции и перспективы развития интерактивного кино	
Нечаева Ю. А., Павлов А. Ю. (г. Омск, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского).....	152
Метод кинонаблюдения в документалистике	
Уманец Е. В., Светлакова Е. Ю. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	159
Алгоритм создания презентационного фильма социальной направленности	
Богатырев Н. Ю., Деревцова Е. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	163
Антропоморфизм как художественное средство анимации	
Талалаева А. А., Куркова Н. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	169

Раздел 6. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Формирование гражданской позиции у сценаристов-режиссеров праздничных форм культуры

Купрякова И. И., Шалашов С. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры) 175

Прототипирование как процесс синтезирования художественно-выразительных средств при создании творческого проекта

Кузнецова М. А., Кузьмина О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры) 180

«Художественный замысел» в процессе подготовки театрализованных представлений и праздников – методология формирования и развития

Кузин Р. В. (г. Норильск, Заполярный филиал ПАО «ГМК «Норильский никель»») 189

Особенности проектирования коммуникации в празднике

Блюм Е. С., Черняк Е. Ф. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры) 196

Клип как образно-знаковая система творческого мышления режиссера праздничных форм культуры

Лазарейт М. О., Шалашов С. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры) 202

Специфика элитарной зрелищной культуры в режиссуре театрализованных представлений и праздников (на примере Ректорского бала ОмГУ им. Ф. М. Достоевского)

Стренковская А. А., Павлов А. Ю. (г. Омск, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского) 208

Шоу дронов как способ художественного оформления праздников

Гудков И. А., Черняк Е. Ф. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры) 214

Раздел 7. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Духовно-нравственное воспитание младших школьников средствами театрализованных культурно-досуговых программ

Вернер А. С., Лазарева Л. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры) 222

Роль сценической речи школьников в культурно-досуговых программах

Юрьева У. К., Лазарева Л. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры) 228

Импровизация как составляющая творческого процесса постановки культурно-досуговых программ	
<i>Карпачева М. Л., Андреева С. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	233
Креативные формы культурно-досуговой деятельности во Дворце культуры	
<i>Киселева С. А., Коргожа Н. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	240
Раздел 8. ПЕДАГОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ, ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСТВА	
Особенности выявления художественной одаренности младших школьников в учреждениях дополнительного образования	
<i>Кравчук А. В., Камоцкий М. В. (г. Минск, ГУО «Дворец детей и молодежи «Золак», Белорусский государственный университет культуры и искусств).....</i>	249
Исследование уровня эмпатийных тенденций у режиссеров детских театральных студий	
<i>Даниленко Е. К., Корытченкова Н. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	254
Потребность в творческом самовыражении студентов вуза культуры	
<i>Виноградова В. А., Демаков Д. С., Ахметгалеева З. М. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	263
Практическая подготовка студентов-хореографов: понятие, критерии оценки, результаты	
<i>Давыдова А. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	271
Раздел 9. ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО МЕНЕДЖМЕНТА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ И ТУРИЗМА	
Сегментация туристского рынка Кемеровской области	
<i>Андреева М. И., Тельманова А. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	280
Факторы привлекательности туристского потенциала России в информационном пространстве	
<i>Тельманова Е. А., Рагимова Ф. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный университет)</i>	286
Театральный туризм как сегмент туристической индустрии	
<i>Потоцкая И. Д., Барма О. А. (г. Минск, Институт современных знаний имени А. М. Широкова).....</i>	292

Проблемы и перспективы развития краеведения в Кузедеевском сельском поселении Кемеровской области	
Ефимова Д. А., Принцева С. Н. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	298
Особенности реализации проекта «Пушкинская карта»	
Соколова А. С., Ключев Ю. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	304
Развитие духовно-нравственной культуры студентов вуза	
Бадикова Т. Е., Васильковская М. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)	310

Научное издание

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Сборник научных статей

ТОМ I

Редактор *Т. В. Сафарова*

Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки *О. А. Лобанова*

Компьютерная верстка *Я. А. Сорокина*

Подписано в печать 01.08.2023. Формат 60х84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 16,7. Усл. печ. л. 18,8.

Тираж 550 экз. Заказ № 26.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,

ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.

E-mail: izdat@kemguki.ru