

Секция 3

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

Б.К. КЕНИШБАЙ,

преподаватель кафедры режиссуры кино Казахской национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова

ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД КОРОТКОМЕТРАЖНЫМ ФИЛЬМОМ

Процесс, который обычно называют «от сценария к съемкам», протекает у каждой творческой группы по-разному. Определенных правил в нем тоже нет, поэтому стараются учиться на опыте предшественников и анализировать уже пройденные этапы. Нам бы хотелось остановиться подробнее на работе над короткометражным фильмом.

Никто не зарабатывает больших денег тем, что пишет короткие сценарии или снимает короткометражные фильмы. Для большинства это всего лишь средство для обучения или способ демонстрации своих талантов. Самое главное - нужно убедиться в том, что проект или задуманное могут быть реализованы в рамках запланированного бюджета, независимо от того, работаете вы один (что происходит очень редко) или в команде. Возможно, придется отказаться от погонь и спецэффектов. Иногда это даже к лучшему, так как появляется нужда в художественно-образных приемах или метафорах, которые заменят дорогостоящие трюки.

Важно помнить, что короткометражный фильм – это не полнометражный. Попытка сократить полнометражный фильм обычно заканчивается провалом. Большинство кинофестивалей относят к короткометражным фильмам те, которые не превышают 30 минут. Но многие из тех, кто снимает короткометражные фильмы, отмечают, что им трудно работать с фильмами, которые длиннее 20 минут. Если фильм по времени больше 20 минут, то потребуется вводить больше персонажей и развивать дополнительные сюжетные линии. К примеру, большинство короткометражных фильмов, которые финансируются в Великобритании, укладываются в 10 минут. Американская Академия киноискусства считает

короткометражным фильмом такой, который длится не более 40 минут, включая полные титры. Конечно, все зависит от задумки и замысла режиссера или автора и жанра этого произведения. Если автор решает показать какую-нибудь смешную ситуацию, то лучше уложиться в 2-3 минуты. Не следует затягивать. Фильм произведет гораздо более сильное впечатление, если он не только рассмешит, но и заставит задуматься.

Любая драматическая история включает в себя пять элементов: персонаж или персонажи; действие/конфликт; фабула/история; композиция/сюжет; зритель. И короткометражный фильм не исключение. Просто здесь для раскрытия каждого элемента у творца меньше времени. Наиболее удачные фильмы рассказывают об одном событии из жизни одного человека. Именно по этой причине не следует их растягивать. В большинстве таких фильмов события разворачиваются в реальном времени. Маловероятно, что история, повествующая о событиях, которые длятся несколько дней, хорошо сложится в коротком хронометраже.

Перед тем, как приступить к работе, надо задаться вопросами: «Кто главный персонаж? С кем или с чем у него конфликт? Как зритель воспримет его? Достаточно ли высоки ставки? Является ли точка зрения, с которой рассказывается история, наилучшей?» Зритель с самого начала должен знать, о чем этот фильм. В основе сюжета должен лежать конфликт главного персонажа, а если его нет, то нет и фильма. Мотивацией или основной силой, движущей главного персонажа, могут быть желание, нужда, обязанность. В фильме также должно присутствовать что-то такое, что мешает достижению желаемого.

Из-за необходимости показать за короткое время полную картину происходящего, лучше всего строить сюжет вокруг знакомого события: первый раз в первый класс, день рождения, свадьба, предательство друга, выезд из родного дома и т.д. Если взять такую историю за основу сюжета, автору не придется тратить время на описание происходящего, будет возможность полностью сконцентрироваться на передаче основной идеи.

Другой часто используемый сюжет – путешествие (реальное или вымышленное). Многие фильмы концентрируются на центральном событии в жизни главного персонажа, заставляя зрителя совершать метафорическое путешествие в мир его внутренних переживаний.

Однако время требует и чего-то нового, доселе неизвестного. «Новичкам в кино всегда трудно. И дело даже не столько в том, что «все уже сказано», сколько в невозможности преодолеть собственный страх рассказать о себе – о том, что происходит рядом – в собственном сердце, в родном доме, на соседней улице. Страх показаться неинтересным Его Величеству Зрителю парализует воображение, и на свет появляются похожие один на другой, как головастики в луже, «проверенные» сюжеты. И от мастера, который ведет новичка, требуется порой жесткость в оценке представленной работы, с тем, чтобы автор наконец увидел, насколько интересна его собственная жизнь, наполненная оригинальными историями» [1, с.10].

Зритель – это пятый и самый главный элемент в драматургическом произведении. И конечный итог работы выносится на суд именно зрителю. И если зритель УВИДИТ проблемы, которые затрагиваются в фильме, более того, будет сопереживать персонажам, значит самые минимальные задачи режиссера и его соавторов достигнуты. Как и в любом драматургическом произведении, все заканчивается тем, чем начинается.

Практически все кинорежиссёры начинают с короткого метра, так как затраты на производство короткометражного фильма значительно ниже, чем у полнометражного. Изначально весь игровой кинематограф был короткометражным. Многие из них стали классикой. Журнал *Sight & Sound* в 2012 г. сделал опрос среди кинокритиков всего мира по поводу выявления величайших фильмов. Среди короткометражных наибольшее число голосов получили «Взлётная полоса», «Шерлок-младший», «Андалузский пёс», «Полуденные сети», «Длина волны» и «Путешествие на Луну».

«Профессионализм в кинематографе достигается невероятным, упорным трудом и безмерным самопожертвованием – во имя создаваемого

фильма, и эти условия обязательны для всех творческих профессий. Кинодраматурги, режиссеры, актеры, операторы и художники, композиторы и звукорежиссеры – все отдают свой талант экрану, который требует от создателей прежде всего искренности» [1, с.13].

1. Якшимбетова К.М. Script as we do. - Алматы, 2011.

Д.В. КОРНЕЕВА,

преподаватель кафедры режиссуры анимации Казахской национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова

СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИИ «РЕЖИССУРА МУЛЬТИМЕДИА»

Мультимедиа - это новая форма художественного творчества. Мультимедиа продукт - это интерактивная система, которая сочетает в себе различные медиа («среды») - звук, анимация, компьютерная графика, видеоряд, титры и текст. «Таким образом, под мультимедиа понимается и мультимедийная программа-оболочка, и продукт, сделанный на основе мультимедийной технологии, и компьютерное оснащение (наличие в компьютере CD-ROM/DVD-Drive – специального устройства для CD и DVD-продукции, звуковой и видеоплат, с помощью которых возможно воспроизведение звуковой и видеоинформации; наличие соответствующего объема памяти компьютера, разрешающая способность монитора и некоторые др. параметры). Вместе с тем мультимедиа – это особый вид компьютерной технологии, который объединяет в себе как традиционную статическую визуальную информацию (текст, графику), так и динамическую – речь, музыку, видеофрагменты, анимацию и т.п. Эта «технико-технологическая трактовка» понятия «мультимедиа» чаще всего используется специалистами в области компьютерных технологий и позволяет им включать в состав мультимедиа широкий спектр информационных возможностей, использующих различные программные и технические средства с целью наиболее эффективного воздействия на

реципиента (ставшего одновременно и читателем/пользователем информации, и слушателем, и зрителем)» [1, с.38].

Мультимедиа продуктами являются компьютерные игры, Интернет-ресурсы, презентации, различные мультимедийные энциклопедии, выпускаемые на CD и DVD, приложения для телефонов и планшетов, Нет-Арт (Арт-объекты в Интернете). Мультимедиа продукт создается целой командой специалистов – режиссеры, программисты, аниматоры, художники, дизайнеры, контент-менеджеры, сценаристы. Условно их можно разделить на три больших департамента: департамент программистов (они пишут программный код); департамент художников (создают весь внешний вид продукта от эскизов до конечного дизайна); департамент сценаристов (они наполняют продукт, будь то портал или игра, информацией, текстами, диалогами и т.д.) Ключевую роль в процессе создания продукта играет режиссер мультимедиа. Он является идейным вдохновителем, автором проекта и связующим звеном между всеми департаментами, которые часто не осведомлены о работе друг друга.

Н.И.Дворко пишет, что режиссер мультимедиа – это специалист по созданию интерактивного художественного пространства и виртуальной реальности, «соединяющий одновременно линейные видеопоследовательности (игровое кино с актерами, компьютерную анимацию, документальные кадры и т.д.) и сценические виртуальные пространства с персонажами и зрителем-исполнителем и др.» «Формируя архитектуру пространства, режиссер мультимедиа эстетически формирует виртуальное окружение человека и выражает авторские идеи в художественных образах» [2, с.44].

Профессия режиссера мультимедиа многогранна. Режиссер мультимедиа - это специалист, который выполняет широкий круг задач, как технических, так и творческих. К этим задачам относятся, во-первых, разработка идеи. Для этого режиссер мультимедиа должен разбираться в технологиях и

быстро реагировать на появление новинок, которые сменяют друг друга настолько быстро, что теоретическая база не поспевает за ними. Поэтому режиссер мультимедиа во многом должен руководствоваться своей интуицией, а не теорией. «Мультимедийные средства обладают большим постоянно развивающимся креативным потенциалом, позволяющим находить самые разнообразные и действенные формы и методы самореализации» [1, с.43]. Кроме того, режиссер мультимедиа должен любить и уважать аудиторию и зрителя. Для заказчика проекта очень важно, чтобы режиссер, которого он нанимает, хорошо понимал потребности пользователя. Программы и продукты, которые создает режиссер, должны быть удобны и понятны прежде всего пользователю. О том, как быстро меняются потребности публики, можно судить по популярности мобильных приложений. Те приложения, которые интересны пользователям сегодня, становятся безнадежно устаревшими уже завтра. К тому же нужно уметь мыслить в разных форматах мультимедиа.

Часто один мультимедийный проект сопровождается различными проектами-спутниками, которые нужны, чтобы привлечь как можно больше аудитории. Например, практически каждая компьютерная игра имеет свой сайт или даже портал в интернете, рекламный видеоролик и приложение для планшетов и телефонов.

Любой мультимедийный проект – это динамичная структура. Игры, порталы, приложения постоянно обновляются в зависимости от потребностей и пожеланий публики, поэтому режиссер мультимедиа должен уметь мыслить в динамике. Часто мультимедийный проект выпускается в сыром виде на стадии так называемого beta-теста и дорабатывается в течение нескольких месяцев, имея при этом круг пользователей. Режиссер мультимедиа не только доводит проект до стадии релиза, но и ведет его в дальнейшем, придумывая все новые сервисы и обновления. Мультимедиа-проект, не подвергающийся обновлению, обречен на забвение. Если режиссер игрового кино может позволить себе много времени думать над

реализацией своего замысла (что является залогом успеха), то для режиссера мультимедиа важно очень быстро среагировать на потребности зрителя или заказчика, предложить ему как можно больше вариантов решений. Это является залогом его успеха как профессионала.

Вторая задача режиссера мультимедиа – это составить грамотное техническое задание для группы программистов. Для этого режиссер должен хорошо разбираться в программах и аппаратных средствах мультимедиа, знать основы программирования. Режиссер должен знать возможности того или иного языка программирования. Третья задача – это грамотное систематизирование информации (если речь идет об энциклопедиях или порталах) или формирование «сюжета» (если речь идет об играх и приложениях) мультимедийного проекта. Информации должно быть много, пользователю должно «хватать» информации на долгое время. Информация должна быть либо систематизирована, либо у пользователя должна быть возможность самому сгруппировать ее в рамках проекта. В играх часто используется нелинейный сюжет, который должен быть понятен пользователю.

Также режиссер должен уметь пользоваться интерактивностью. Это очень важная составляющая мультимедиа продукта. Режиссер мультимедиа должен уметь вовлекать зрителя в потребление и оценку продукта мультимедиа. Простейшими инструментами вовлечения являются голосования, оценки, комментарии, ссылки и т.д. Но в идеале зритель должен вовлекаться в процесс творчества. Мультимедийный образ не всегда заверченный, зритель или пользователь довершает его сам, становясь соавтором, не потребителем, а именно соавтором. Хорошим примером могут служить википедия (энциклопедия, в наполнении которой может принимать участие каждый пользователь), новостные порталы (в которых читатель может сам публиковать новости), социальные сети (в которых пользователь сам формирует свою среду, подбирает новости, видео и фото, которые он потребляет), но он и соавтор этой среды, он публикует посты, фотографии,

оставляет комментарии. Без этого наполнения, в формировании которого принимает участие каждый пользователь, социальные сети не были бы столь популярны.

Четвертая задача – это разработка интерфейса или «кадра» совместно с художниками и дизайнерами. Мультимедийный кадр – это насыщенный красивый кадр. Специфика мультимедиа продукта (энциклопедия, сайт, игра и т.д.) такова, что пользователь возвращается к ней снова и снова или пользуется ею длительное время. Поэтому кадр должен быть красивым и разнообразным, информативным, он не должен наскучить и устаревать длительное время. Режиссер мультимедиа уделяет огромное внимание мелким деталям, титрам, подписям, которые, возможно, зритель не заметит в первый раз, но которые привлекут его внимание впоследствии. Здесь тоже важно уметь мыслить в динамике. Интерфейс программы или игры должен постоянно обновляться.

Отдельного внимания заслуживает мульти-кадр. Почти все игры и мультимедиа энциклопедии используют мульти-кадр, поэтому режиссер мультимедиа должен уметь им пользоваться. Очень важно, чтобы в изображении, несмотря на насыщенность и многообразие, не было хаоса. А обновления не должны быть кардинальными. В области приложений (и мультимедиа продукта вообще) очень высока конкуренция, и решающим в выборе того или иного продукта является удобство интерфейса. Режиссер мультимедиа должен уметь пользоваться всем арсеналом выразительных художественных средств. Профессия «режиссер мультимедиа» предусматривает не только создание собственно мультимедиа продукта (хотя его в первую очередь), но часто кино- и телепродукты требуют «вмешательства» режиссера мультимедиа. Например, анимационные титры для художественных фильмов, различные вставки, переходы, титры-подписи к фильмам, клипы, реклама, научно-популярное кино, где используются графика, анимация, хроника – все это составляющие профессии. Хотя все эти продукты не являются собственно «мультимедиа» по своей сути, потому что

отсутствует главное условие - интерактивность, однако, они мультимедийны по своей форме.

Работая со студентами, собирающимися стать режиссерами мультимедиа, можно применить несколько практических заданий, которые помогут освоить профессию.

1. Сделать экранную работу на тему «Кто я?». Это задание для первого семестра первого курса. Задача - расшевелить студента, понять, на что он способен. Будущий режиссер должен уметь себя показывать и в конечном итоге продавать.

2. Презентация Интернет-ресурса о себе. Это задание для второго семестра первого курса. Задача – научить студента пользоваться простейшими инструментами интерактивности. Также студент должен научиться грамотно распределять различную информацию – тексты, видео, фото, рисунки и т.д. В этом же задании будущий режиссер мультимедиа должен рассказать, на какую аудиторию будет ориентирован его сайт.

3. Презентация большого интернет-портала. Тема портала может быть любая. На нем должно быть несколько интерактивных сервисов, видео, фото, тексты и т.д. Помимо создания презентации в электронном виде студент должен уметь рассказать о нем, убедить в необходимости такого портала.

4. Презентация веб-сериала. Веб-сериал - это отличное поле для экспериментов. Зарубежное телевидение часто обращается к этому формату, чтобы опробовать какую-то идею, которая потом в случае успеха появляется уже на ТВ. Презентация веб-сериала должна состоять из синопсиса всего сериала, описания идеи и пилотной серии (не более 5-7 минут). В описании должно быть краткое содержание, аудитория сериала, где и как планируется проводить рекламную кампанию (на каких сайтах и т.д.). Можно дать задание выложить пилотную серию в Интернет и провести рекламную кампанию.

5. Презентация мобильного приложения. Это должно быть обучающее приложение. Темы должны быть самые простые из школьной программы –

история Казахстана XVII века, строение клетки, химические элементы таблицы Менделеева и т.д. Любое задание должно быть выполнено так, чтобы его можно было показать инвестору и, возможно, получить бюджет на реализацию.

-
1. Шлыкова О.В. Культура мультимедиа. - М., 2004.
 2. Дворко Н.И., Познин В.Ф., Кузнецов И.Р., Каурых А.Е. Основы режиссуры мультимедиа-программ. – СПб.: СПбГУП, 2005.

Е.О. КУТУКОВА,

доцент кафедры социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, кандидат филологических наук

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА А.П.ЧЕХОВА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

А.П.Чехов – один из тех писателей, к творчеству которого никогда не пропадал интерес. Его произведения стали знаковыми не только для литературы, но и культуры в целом. Это обусловлено несколькими факторами: особенностями художественного стиля и мастерства; содержанием, тематикой и проблематикой произведений; особенностями языка. Именно Чехов впервые в мировой литературе смог с огромной убедительностью показать трагизм обыденности, безысходность повседневности, т.е. то, что впоследствии стало одной из главных тем художественного творчества XX века.

Чеховские мотивы появляются у многих поэтов и писателей уже в первой трети XX века: у А.Блока в «Песне судьбы» и «Соловьином саде», у А.Белого в сборнике стихов «Пепел» и романе «Петербург», у М.Зощенко в «Сентиментальных повестях», у М.Булгакова в «Театральном романе». Позже чеховские черты становятся неотъемлемыми компонентами творчества таких писателей, как В.Набоков (роман «Дар»), Б.Пастернак (роман «Доктор Живаго»), К.Паустовский (повесть «Мещерская сторона», сборник рассказов «Летние дни»), С.Довлатов (сборники рассказов «Компромисс» и «Чемодан»), Ю.Нагибин (сборник повестей и рассказов «Перед праздником»), Ю.Трифонов (повести «Обмен», «Другая жизнь»,

«Старик»), В.Распутин (повесть «Пожар»), В.Астафьев («Печальный детектив»).

Не оставила без внимания чеховское творчество и «другая проза» конца XX века. Так, уже заглавия произведений этих писателей нацеливают читателя на диалог с великим классиком. У Л.Петрушевской находим «Даму с собаками», у В.Пьецуха – «Наш человек в футляре», «Палата № 7», «Колдунья», у В.Токаревой - «Антон, надень ботинки». Постмодернистская литература в этом отношении пошла еще дальше. Некоторые авторы как бы «досказывают» Чехова (Э.Дрейцер «Дама с собачкой: апокриф», Б.Акунин «Чайка»), создают ремейки и пастиши (Н.Джин «Повесть о любви и суете» и Ю.Кувалдин «Ворона»).

Драматурги разных поколений тоже с удовольствием обращались к творчеству Чехова. Среди них можно назвать В.Розова, А.Володина, А.Вампилова, В.Арро, В.Славкина, М.Рощина, А.Слаповского, Л.Петрушевскую, В.Сорокина, Н.Коляду, О.Мухину, Е.Гремину и др.

Что касается чеховского влияния на зарубежную литературу, то здесь необходимо отметить такой факт, как перевод на французский и итальянский языки в 90-е годы XIX века «Мужиков» и «Палаты № 6». Именно с этого момента началась популярность Чехова в Европе. В Англии первые переводы чеховских рассказов были тоже сделаны в конце XIX века, но по-настоящему англичане познакомились с творчеством Чехова благодаря переводам Р.Лонга, сделанным в 1903 и 1908 годах.

«Английским Чеховым» называли одну из самых ярких и самых общеизвестных последовательниц Чехова – Кэтрин Мэнсфилд, автора сборников «В немецком пансионе», «Праздник в саду», «Нечто детское и другие рассказы». Творчество К.Мэнсфилд соотносилось с чеховским не только сюжетами и образами, но и способом изображения действительности. Писательница умела без поучения и дидактики выразить неблагополучность и конфликтность жизни британского общества начала XX века. Интерес К.Мэнсфилд, как и многих других авторов европейской литературы, к

творчеству Чехова можно еще объяснить тем, что она предпочитала малые формы – рассказ, новеллу, очерк.

Надо сказать, что работа с малыми формами провоцировала писателей, которым не хватало собственной самобытности и талантливости, превращаться в эпигона Чехова, сознательного или бессознательного. Ярким примером этого может служить творчество французского писателя Марселя Арлана. В его рассказе «Близость» показана стареющая супружеская пара. Жизнь мужчины и женщины проходит неинтересно, без особых изменений и потрясений, даже детей у них не было. Дни были похожи друг на друга как две капли воды. Все изменилось вдруг: муж однажды взглянул на жену и понял, что прожил жизнь с чужой женщиной, даже чем-то неприятной ему. Он в растерянности покидает дом и бродит ночью по лесу. Когда мужчина возвращался, он обратил внимание на человека, который стоял и смотрел на их дом, ничем не примечательный. Этот странный прохожий заставил мужчину беспокоиться. Причем мысли были не о себе, а о жене, которая, как оказалось, - все-таки самый близкий и родной человек. И чувство это опиралось не только на импульсы, идущие от странной встречи, но и на то все, что было совместно прожито и пережито. В этом рассказе просматриваются чеховские «Скучная история», «Горе», «Скрипка Ротшильда» и, конечно, «Дуэль». Параллели заметны не только в сюжете, но и в интонации, подтексте. Но нет в рассказе Арлана сугубо чеховского: глубины и значительности. Ведь в нем описана только личная жизнь этих двух людей и больше почти ничего.

Меньше чеховских деталей и больше чеховской интонации в рассказе «Человек и собака», автор которого еще один французский писатель Эжен Даби. Даже само название рассказа отсылает нас к чеховскому творчеству, но сюжет у Даби несколько иной. Старый каменщик подобрал бродячего пса и приютил его у себя. Маленькой девочке, живущей в соседней вилле, эта собака очень понравилась. Старик ее подарил девочке, посчитав, что у богатых псу будет лучше. Но чувство одиночества не покидает каменщика,

оно становится еще сильнее. Эта незамысловатая история, построенная на полутонах, очень напоминает чеховские ситуации нечаянного соприкосновения и стремительного расхождения двух чуждых, несоединимых миров.

Многие из чеховских художественных уроков, несомненно, воспринимаются как правила, потому что они проверены временем, усвоены, повсеместно приняты. У французского писателя Пьера Гаскара есть рассказ «На маленькой площади». Архитектоника его – почти чеховская. Рассказчик вспоминает о своем детстве, проходившем в маленьком городке. На площади рядом находятся булочная и кузница. Молодая жена булочника зачем-то постоянно бежит между булочной и сараем. Сын кузнеца в нее влюбляется. Между ними – молчаливый роман, который заканчивается бегством. В рассказе ощущаются чеховские пластичность, детализация, подтекст, однако они не умаляют индивидуальной манеры и собственного почерка Гаскара, а наоборот подчеркивают их, делают значительнее и понятнее.

В 1920-х годах импрессионистической техникой чеховского повествования заинтересовались «блумсберийцы» - группа литераторов-модернистов, выступавшая против «материалистического» реализма таких авторов, как Беннет, Уэллс, Голсуорси. Одну из представительниц этого направления, В.Вулф, в чеховском творчестве интересовало обращение автора к неизведанным сторонам психологии, к больной душе современного человека. В своих произведениях В.Вулф, как и Чехов, пишет о житейских мелочах, которые и есть тайна бытия. В этом отношении писательница сближается с великим классиком в импрессионистической манере восприятия жизненных впечатлений.

Довольно чеховским выглядит рассказ «Бегство» английского писателя Джойса Кери. Он прочитывается как вариант «Черного монаха», пусть и приземленный, чисто английский. Том Спонсон – преуспевающий, погруженный в дела бизнесмен. Ему стало казаться, что он чужой в своей семье, что родным нужны только его деньги, но продолжал хвалить жену и

детей в деловом клубе. В конце концов, ему все это надоело, и он сбежал из Лондона в курортный городок. И там, в пустом отеле (не сезон) осознал, что вся его жизнь была сплошной бессмыслицей и фальшью. Целую неделю он жил, упиваясь свободой и счастьем. Но семья нашла Спонсона, и он был помещен в фешенебельную клинику, где его душевное расстройство легко и быстро излечили. Через шесть недель бизнесмен снова на работе и снова хвалит свою семейную жизнь в клубе. Однако в его мозгу периодически возникает тревожная мысль: в чем безумство – жить здравомысленной жизнью или быть душевно свободным человеком? Конечно, герой Кери не галлюцинирует как Коврин и не ведет ни с кем долгих бесед на вечные темы, но автор чисто по-чеховски искусно увязывает свои отношения с героем – внешне сливаясь с ним, но оставляя возможность читателю решать самому, какой жизнью жить лучше.

В 1980 году в Англии вышел однотомник произведений Элизабет Боуэн. В рассказах этой писательницы явно прослеживаются элементы чеховской поэтики. Об этом пишет в своей рецензии на книгу У.Тревора: «Э.Боуэн несомненно близка к Чехову многими чертами своей повествовательной манеры – объективной, нередко ироничной, предельно внимательной к деталям; с этими свойствами сочетается, однако, внутренний драматизм, поэтическое видение ландшафта, особенно в рассказах с ирландским фоном» [1]. Действительно, в историях, которые рассказывает Э.Боуэн, обычно не происходит ничего внешне значительного. Ее персонажи – это домохозяйки, мелкие служащие, интеллигенты, обитатели ветшающих «дворянских гнезд». Их жизнь бессмысленна, пуста, они пытаются найти себя и не могут, страдают от взаимонепонимания и никчемности существования. Многие рассказы Э.Боуэн бесконцовочны, не имеют событийной развязки. И это тоже, несомненно, чеховское.

Другой английский прозаик, В.С.Притчетт, по сравнению с Э.Боуэн, вовсе не кажется наследником Чехова. Однако в его прозе тоже можно найти черты классика. Возьмем, к примеру, рассказ «Ложка дегтя», который явно

соотносится с чеховским «Отцом». Оба рассказа о взаимоотношениях между отцом и сыном. Чеховский герой – опустившийся, пьющий человек, пришедший к долготерпеливому сыну просить о помощи. У Притчетта – отец в состоянии финансового краха, сын хочет помочь ему, хотя сам нуждается. Несмотря на это отец принимает помощь, чтобы спасти собственную честь. Однако чеховские ассоциации возникают не только благодаря сюжетам, но и авторским взглядам на события – объективным, лишенным сентиментальности, исполненным пониманием. Таким образом, мы видим, что по достоинству были оценены в Англии не только социальная значимость чеховских произведений, но и новаторский характер самой поэтики автора.

А.П.Чехов – знаковая фигура в XX веке. Писатели Запада следуют за ним по самым разным путям, открывают в его творчестве все новые и новые грани, причем, каждый автор находит что-то свое, то, что больше всего волнует. Поэтому можно с уверенностью сказать, что чеховские произведения, как и все лучшие произведения русской и мировой литературы, обладают неисчерпаемостью смысла. И в этом случае остается согласиться с Шоном О'Кейси: «Трудно говорить о Чехове – он слишком велик, слишком многогранен, чтобы его можно было измерить» [2].

1. Английские писатели о литературе. - М., 1981.

2. О'Кейси Ш. За театральным занавесом. - М., 1971.

Н.А. ЛАВРИК,

доцент кафедры режиссуры кино Казахской национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова,
член-корреспондент Международной академии информатизации

АНАЛИЗ ВЫПОЛНЕНИЯ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «МАСТЕРСТВО ПРОДЮСЕРА»

Дисциплина «Мастерство продюсера» сложилась в современном понимании производства экранной культуры и отвечает требованиям ее новых форм и социально-культурных процессов. В соответствии со стандартом этой дисциплины много внимания в процессе обучения отдается

практическим занятиям. Практические занятия - неотъемлемая часть общей системы подготовки студентов творческих учебных заведений.

Анализу выполнения практических занятий по данной дисциплине подверглись рефераты студентов кафедры «Режиссура кино» специализации «Режиссура, продюсерство, кино и ТВ» за период с 2010 года по 2013 учебные годы.

Студентам предлагалось ответить на вопросы по изучаемой теме в форме рефератов. Из шести предлагаемых преподавателем тем («Развитие проекта», «Точка зрения продюсера на проект», «Влияние управления и планирования на изменение режиссерского сценария», «Свобода выбора сферы деятельности», «Форма генеральной планировки фильма», «Понятие бюджет фильма и его составные части») все студенты, как правило, берут только одну тему - «Свобода выбора сферы деятельности». Причем обращение к этой теме совершенно не связано ни с кинематографом, ни с телевидением, ни с Интернетом, а с любой профессией народного хозяйства, в лучшем случае это «Актуальные проблемы изучения библиотечного дела», тоже «...Музеев» и даже «...Фотоателье». С чем же связан такой странный выбор понимания своей будущей профессии и почему выбор тем для реферата сразу ставит их в тупик?

В киноиндустрию ведет множество путей, поэтому здесь можно встретить людей с разным жизненным опытом. Тот, кто начинает карьеру плотником, может стать режиссером или актером. Но это происходит нечасто и, как правило, съемочная команда набирается из выпускников кинематографических вузов, различных курсов и летних школ. Студенты Академии искусств имени Т.К.Жургенова как раз и пополняют съемочные группы разных проектов в АО «Казахфильм». В учебный процесс творческого вуза обязательно включена производственная практика в этом Акционерном обществе. В программе практики - изучение технологических схем и творческо-производственной деятельности АО «Казахфильм» имени Ш.Айманова, а именно:

- 1) участие в работе съемочной группы при производстве полнометражных и короткометражных художественных фильмов;
- 2) изучение материалов по производству кинокартин;
- 3) экскурсионный обзор творческо-производственных служб АО «Казахфильм».

На киностудии студентам предлагается работа на имеющихся вакантных должностях, как правило, это или работа в административной группе, или в режиссерской, но не по специальности. С одной стороны, это хорошо, студенты овладевают общим понятием о специальностях в кинопроизводстве, но с другой стороны – это не дает им возможности проверить свои теоретические знания на практике.

Съемочная группа - это люди, занятые в фильме, в основном фрилансеры, т.е. они обеспечены работой, лишь пока действует проект. Съемочная группа состоит из нескольких отделов, которые занимаются производством фильма. Каждый отдел вступает в работу на определенном этапе и представляет собой сочетание творческих способностей, профессионализма, навыков общения и креативного настроения отдельных людей. При создании фильма важно, чтобы все отделы работали как одна команда. В то же время нужно четко осознавать функции каждого отдела и его обязанности. Студенты часто машут рукой на разделение ролей и работают над всем сообща, что обычно заканчивается плачевно. Проблемы возникают из-за того, что непонятно, кто за что отвечает. К тому же совместное обсуждение каждого шага отнимает массу времени и, как правило, в результате картине недостает твердой руки лидера. Если рассматривать понятие «Продюсер кино и ТВ» как независимого или должностного лица, представляющего интересы компании производителя, в частности АО «Казахфильм», то в съемочной группе уже есть эти руководители и им не нужны помощники. Продюсер, владея разнообразными профессиональными знаниями в области экранной продукции, выбирает из числа претендентов людей, которые подойдут не только для целей фильма,

но и взаимодействия друг с другом на протяжении долгих съемочных дней. Задача продюсера, чтобы все члены команды знали свои роли, это облегчает общение, создает рабочую обстановку и, в конечном итоге, влияет на качество фильма. К моменту прикрепления студентов к фильму основной объем работ продюсером уже сделан: определены художественные достоинства и экономические параметры кинопроекта, определен тематический и жанровый интерес аудитории, разработана творческая концепция фильма, утвержден режиссерский сценарий и постановочный проект фильма, сформирована творческая группа. Получить эти знания студенты могут только на практике. Но у них нет возможности участвовать в этом процессе. Несмотря на лекционный материал и СРСП, студенты не могут совместить эти знания с практической работой в съемочной группе. Наставник от киностудии не уделяет много времени студентам из-за своей занятости на проекте. Это и приводит к неправильному представлению студентами своей будущей профессии - продюсера.

Практические занятия в аудитории и производственная практика в съемочной группе - это разные процессы. Аудиторные занятия лишены тех «трудностей», с которыми сталкивается студент на практике. Например, составляя бюджет условного фильма, будущий продюсер вольно обращается с основными понятиями, разделами и статьями сметы. Его не волнует конечный результат его деятельности, и он не рассматривает этот проект как готовую продукцию. Он не понимает, что каждый предмет имеет свой «уровень необходимости», который берется в расчет при составлении бюджета.

Анализируя практические работы, можно сделать вывод, что студентам не хватает практических профессиональных знаний в области основных закономерностей развития искусства и специфики выразительных средств различных его видов, процесса создания и реализации аудиовизуального произведения, методов организации творческого и производственно-технологического процессов, а также знаний общих основ теории кино,

режиссерской, актерской профессий, профессий оператора, художника и звукорежиссера. Создание студенческих проектов в рамках курса тоже требует финансовых влияний, которых зачастую нет возможности найти.

Анализ выполнения практических заданий по дисциплине «Мастерство продюсера» говорит о том, что отсутствие индивидуальных занятий по дисциплине «Мастерство продюсера» не даст нам однозначный ответ на вопрос: Как стать продюсером? Можно только дать напутствие - изучайте киноиндустрию, финансы и менеджмент, обращайтесь за советами к знакомым продюсерам, и у вас все получится.

С.А. МУСТАФАЕВА,

журналист Ассоциации телерадиовещателей Казахстана, магистр социальных знаний, магистрант Казахской национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова

МЕДИАРЕПУТАЦИЯ СТРАНЫ: ПРЕДПОСЫЛКИ И МЕТОДЫ ЕЕ ФОРМИРОВАНИЯ

За годы суверенного развития Казахстан создал и установил собственный политический образ как на мировой арене, так и в отдельно взятых государствах. Само понятие «политический образ» родственно по значению термину «медиа репутация», взятого за основу данной статьи. Однако медиа репутация подразумевает присутствие медиаресурсов, кино и средств массовой информации, благодаря которым происходит ее формирование. К сожалению, совсем недавно введенное в обиход слово «медиа репутация» не приводится в современных толковых словарях. Его точное научное определение на настоящий момент не исследовано. Поэтому отталкиваясь мы будем от двух составляющих частей этого слова: «медиа» и «репутация».

МЕДИА - (от английского слова масс медиа) объекты и понятия, относящиеся к сфере массовой информации, совокупность данных, содержащих текстовую или звуко-визуальную информацию [1].

РЕПУТАЦИЯ - приобретаемая кем-нибудь/чем-нибудь общественная оценка, общее мнение о достоинствах и недостатках кого-либо/чего-либо [2].

Следовательно, медиареputация – это общественное мнение, создаваемое средствами массовой информации и кинематографом. А поскольку мы изучаем медиареputацию страны, то становится очевидной политическая подоплека предмета исследования. Вышесказанное позволяет нам употреблять словосочетание «медиареputация Казахстана» в значении «политический имидж Казахстана, формируемый медиаресурсами».

Собственно, репутация страны за ее пределами – это изначально заявленная позиция самой страны. Однако этот имидж может корректироваться в той или иной степени и даже трансформироваться. От того, насколько реальной будет медиареputация страны за рубежом, зависит степень реализации национальных интересов, ее международный образ и инвестиционная привлекательность. Именно поэтому формирование зарубежной медиареputации страны в ее же интересах. Иностранному образу государства может стать своеобразным инструментом для реализации конкретных внешнеполитических целей.

Будучи заинтересованным в положительной медиареputации, государство использует различные технологии имиджмэйкинга. То есть зачастую медиареputация целенаправленно формируется (специалистами по связям с общественностью и политической элитой) для создания международного образа страны и воздействия на мировое общественное мнение.

В феврале 2007 года в составе Министерства иностранных дел РК был создан Департамент международной информации, основной функцией которого стало формирование имиджа страны за ее пределами. Эти изменения существенно повлияли на формирование медиареputации Казахстана за рубежом.

Уже в мае 2007 года Департамент привлек к работе два крупных PR-агентства, в том числе «Корпорацию развития общественных связей» (КРОС) в России. В августе 2007 года КРОС участвовала в освещении хода выборов в Мажилис Парламента Казахстана [2].

Возникновение нового органа было тесно связано с выходом на экраны скандального фильма британского комика Саши Барона Коэна: «Борат: культурные исследования Америки в пользу славного государства Казахстан», который поступил в прокат в ноябре 2006 года. Появление этого фильма усилило политику формирования имиджа нашего государства.

Как отмечают иностранные эксперты, «уже первые шаги формирования международного казахстанского имиджа принесли ощутимые успехи. Если выборы президента Казахстана в декабре 2005 года вызвали критику за рубежом и обвинения в недемократичности, то парламентские выборы в августе 2007 года не только не встретили шквала критики, но и стали рассматриваться в качестве эталонных для последующих парламентских выборов в России и в Кыргызстане» [3]. На сегодняшний день Департамент международной информации МИД РК усиленно работает над формированием странового бренда.

В первой части статьи была отмечена тесная взаимосвязь понятий «имидж страны» и «медиапутация государства». Говоря конкретнее, медиапутация государства является составной частью имиджелогии, изучающей законы построения имиджа. Это может быть основанием для того, чтобы считать началом возникновения понятия «медиапутация» начало 20-х годов XX века, то есть период образования имиджмейкинга. И хотя определение и становление понятия медиапутации произошло позже, именно к этому временному отрезку логично отнести процесс его рождения.

Итак, имиджмейкинг появился после первой мировой войны как один из разделов новой науки Public Relations, основателями которой стали представители класса профессиональных пропагандистов Липман и Бернейс. Эти исследователи внесли огромный вклад в имиджмейкинг и, в частности, изучили политический имидж многих стран на международной арене.

Журналист Уолтер Липман является автором большого количества теорий имиджмейкинга, многие из которых применимы и в отношении медиапутации.

Согласно теории Липмана:

- сознание большинства людей иррационально, и это большинство людей не способно научно анализировать ситуацию. Общественное мнение формируют «невидимые инженеры» [2];

- современные технологии массовой коммуникации позволяют манипуляторам эффективно формировать общественное мнение [4];

- самое эффективное средство, унифицирующее общественное мнение, – однородное использование символов и стереотипов в качестве инструментов убеждения [2].

Ссылаясь на известную притчу Платона о пещере, Липман указывал, что «судьба человечества - соприкоснуться с миром, но не через постоянное приближение к происходящим в нем событиям, а посредством, главным образом, картинок в наших головах» [2]. «Художниками» в данном случае выступают СМИ, а их «наемщиками» - правящие круги. Липман был убежден в том, что «обществом должна управлять малочисленная интеллектуальная элита» [4]. Эти идеи Липмана нашли свое дополнение и завершение в воззрениях Эдварда Бернейса. Знарок человеческих душ, племянник Зигмунда Фрейда, Бернейс подходил к исследованиям с практической стороны. Ему удалось понять глубинную суть общественного сознания:

- манипуляторы в состоянии не только устанавливать общественное мнение, но и изменять его в зависимости от своих целей [5];

- следует изучать каналы (в число «каналов» в первую очередь входят СМИ), по которым формируются картинки для той группы людей, которая стремится изменить восприятие стереотипа, а также мы должны знать стереотипы, господствующие среди этой группы [6].

Как выяснилось позже, теории Липмана и эксперименты Бернейса действуют весьма результативно. Сегодня они широко применяются во всех странах мира. Далее нам предстоит обозначить момент появления медиарепутации как таковой.

По окончании второй мировой войны положение учения об управлении общественным мнением изменилось. Надо сказать, что до войны оно носило название Propaganda, после нее это слово себя дискредитировало. Наступила эпоха практической реализации науки: практические пиар-кампании, компаративистские исследования, одним из которых стало исследование Мангейма-Альбертона, а также экспертно-оценочные исследования об имиджах различных стран (исследование Анхольта).

Одно из первых исследований, в котором использовались концепции Липмана и Бернейса, проводилось в 1984 году в США, под началом Мангейма и Албертона. Основной задачей этого исследования было изучение имиджа стран на основе анализа их медиарепутации. Авторы изучали семь стран: Южную Корею, Филиппины, Югославию, Аргентину, Индонезию, Зимбабве, Мексику. Шесть из перечисленных стран, за исключением Мексики, сотрудничали с американскими PR агентствами в период с 1974 по 1978 годы, для того чтобы улучшить свой имидж среди американцев. Мексика была взята авторами для сравнения с остальными странами-участницами исследования.

Медиарепутация стран вычислялась следующим образом. Сначала был проведен контент-анализ крупнейшей газеты «Нью-Йорк Таймс» за двухлетний период. Кроме подсчета количества публикаций о выбранных странах оценивались сами публикации на предмет негативного или позитивного отношения к выбранной стране. Негативными сообщениями назывались сообщения о слабости, бедности, застое, нестабильности, экономическом спаде или кризисе, коррупции, безответственности, голоде, техногенных катаклизмах и т.д. Природные явления (ураган, цунами, землетрясения и т.д.) не включались в подсчет негативных явлений. К позитивным новостям относили сообщения о прогрессе, продвижении, ресурсах, установках, силе, стабильности, устойчивости, ответственности, культурных или спортивных событиях и т.д. [6]. Все семь стран-участников исследования имели негативный имидж на момент начала мониторинга. По

окончании же мониторинга вывод был следующим: существует прямая зависимость между заключением контракта с пиар-фирмой и сменой имиджа на страницах «Нью Йорк Таймс».

Сами руководители эксперимента Мангейм и Албертон говорили, что удивлены тем, как успешно страны меняют свой имидж:

1. Корея и Аргентина, имеющие самую негативную репутацию до начала публикации положительных статей в Нью Йорк Таймс, кардинально поменяли свои позиции.

2. Филиппины и Югославия, хоть и не имели негативной репутации прежде, все же повысили свой статус еще на несколько ступеней.

3. Количество публикаций об Индонезии не увеличилось, но в лучшую сторону изменилось их качество.

4. Главным результатом «пиар-активности» стало то, что у всех стран, кроме Индонезии, наблюдалось увеличение количества публикаций о них [6].

5. Мексика, которая не заключала контракт с PR-агентствами, потеряла прежний имидж. Новостные сообщения о ней резко ухудшились. Причиной этого были внутренние неурядицы в стране, однако, с помощью услуг PR-агентства она могла избежать урона репутации.

6. В случае со следующей страной – Зимбабве - самым отрицательным в ее имидже было противостояние режима Смита и повстанцев. Контракт с PR-фирмой привел к сокращению новостей с элементами насилия в общей структуре информации о Родезии (Зимбабве). За год до подписания контракта имидж Родезии носил характер страны, где не прекращается вооруженный конфликт, хотя экономический рост Зимбабве был одним из самых больших в Африке. После того как был подписан контракт, известия о насилии в Зимбабве стали сокращаться, что привело к росту индекса медиарепутации и имиджа в целом [6]. В итоге очевидным становится вывод, что конструкция репортажа имеет влияние на формирование медиарепутации.

Примерно в это же время (1983г.) проводил исследование другой ученый, известный политолог Гади Вольфсфелд. Его работа называлась «International awareness, information processing, and attitude change: A cross-cultural exsperimetal study». Вольфсфелд пришел к выводам, которые могут служить памяткой при формировании медиарепутации страны:

1. Имидж страны, имеющий негативные характеристики в прессе и в общественном мнении, не может быть изменен случайным появлением позитивных новостей, потому что это будет воспринято как прецедент, являющийся частью пропаганды [6].

2. В то же время целенаправленные действия по изменению имиджа могут изменить негативное мнение на позитивное. Но на это уйдет большое количество времени [6].

3. Имидж субъекта может быть изменен, если реципиенты будут хоть немного с ним знакомы [6].

4. Прямая реклама объекта порождает недоверие к нему [1].

5. Культивирование имиджа страны должно быть сориентировано на целевую аудиторию [6].

6. Культивирование имиджа страны должно учитывать запросы целевой аудитории [2].

Исходя из всех вышеприведенных принципов формирования медиарепутации государства, можно сделать следующие выводы:

1. Государственная медиарепутация является целенаправленной деятельностью, включающей в себя политические коммуникации, публичную дипломатию, а также смежную работу ученых, дипломатов, представителей Mass Media.

2. Целью формирования медиарепутации является поддержание имиджа страны в условиях глобальной конкуренции и информационного противостояния, поддержание ее репутации методом разработки информационной политики.

1. Верхотуров Д. Имидж Казахстана и его развитие // http://www.ia-centr.ru/archive/public_detailsf7c9.html?id=1116.
2. Lippmann W. Public opinion. - N.Y. 1922.
3. Steel R. Walter Lippmann and american century. -N.Y. 1980.
4. Lippmann W. The Phantom public. - N.Y. 1927.
5. Kunczik M. Images of nations and International Public Relations. - Mahwah. N.J. 1997. pp. 205.
6. Wolfsfeld G. International awareness, information processing, and attitude change: A cross-cultural experimental study // Political Communication and Persuasion №2. 1983.
7. http://www.statebrand.ru/o_proekte/5.html?wr=3.

Н.К. НАМАЗБЕКОВ,

заведующий кафедрой режиссуры анимации Казахской национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова

СТАНДАРТНЫЕ И НЕСТАНДАРТНЫЕ АНИМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Понятие «анимация» на сегодняшний день ни для кого не вызывает сложности в восприятии. Само слово «анимация» в переводе с латинского означает «одушевление». Этот термин появился в 80-х годах XX в., сменив прежнее определение «мультипликация» (от латинского слова, означающего «умножение»). Старое определение было основано на технологическом принципе, новое раскрывает истинный смысл анимации: на наших глазах происходит одушевление неживого изображения. Весь производственный процесс оживления сводится к тому, что последовательный ряд неподвижных изображений методом покадровой съемки фиксируется на киноплёнке. Проекция этих изображений на экран со скоростью 24 кадра создает иллюзию движения. Анимационное кино, изначально существующее как «киножанр», сейчас по праву можно считать самостоятельным экранным искусством.

Для того чтобы рисованный или объемный персонаж на экране ожил, его движение разбивают на отдельные фазы, а затем снимают на киноплёнку. В каждом кадре положение персонажа чуть-чуть отличается от предыдущего и последующего кадра, это и создает при проекции на экран иллюзию движения, основанную на способности сетчатки человеческого глаза удерживать изображение.

Анимация долгое время не являлась объектом теоретических исследований, само понятие «анимация» не имело точного определения, существовало достаточно много названий. Одно из первых определений в анимации - «трюковой фильм» - заимствовано из немецкой литературы, где фильмы, снятые покадровым способом, назывались «trickfilmen» (трюковой фильм).

Другие определения анимации были связаны с технологией создания рисунка, существуют такие названия, как «графический фильм», «рисованный фильм», а также «ожившие рисунки» («animated drawing»), «ожившие комиксы» («animated cartoon», «cartoon scripts», «move cartoon», «pose-to-pose action») и «мультиграфика». Менее распространенным было определение анимационного фильма —«lightning sketch», что буквально означает «световые зарисовки» или «световые наброски». Долгое время под анимацией подразумевали рисованные или кукольные фильмы, снятые покадровым способом. Одна из первых трактовок понятия анимации - это кадр-съёмка (фиксирование разложенного на отдельные кадры движения). В советское время фильмы, в которых действующие лица заменены оживленными рисунками или объёмными куклами, а натуральная природа заменена рисованными пейзажами или макетами, - называлась мультипликация.

Анимация - это особый вид киноискусства, в котором кино создается путем покадровой съёмки последовательных фаз движения нарисованных или объёмных объектов. Создают анимацию режиссеры и художники аниматоры. Каких только анимационных техник не существует: в роли персонажей выступают проволочные, бумажные, вязаные, войлочные, пластилиновые герои. Анимационные фильмы создаются на основе песка, порошка, холста и красок, игольчатого экрана и т.д. Все способы создания анимационных фильмов и не перечислить.

Все существующие необычные анимационные технологии можно определить по их названиям: рисованная анимация, объёмная анимация,

живопись по стеклу, пластилиновая анимация, бескамерная анимация, порошковая анимация, силуэтная анимация и т.д.

Рисованная анимация — традиционная анимация, одна из самых популярных видов анимации. Именно с рисованной анимации зародилась анимация вообще. Наиболее известный представитель традиционной рисованной анимации – Уолт Дисней («Бемби», «Белоснежка и семь гномов», «Синдбад. Легенда семи морей», «Танец скелетов» и т.д.). Фильмы Диснея положили начало коммерческой анимации; его целью было выпускать фильмы, которые нравились бы зрителям, и при этом делать их как можно лучше и быстрее. Так появились «фирменные» диснеевские персонажи, в том числе и знаменитый мышонок Микки Маус. Его тщательно просчитанные детские пропорции умиляли зрителей, а разработанная конструкция была удобной для работы художников, которым предстояло изображать его в самых разнообразных ракурсах. На студии Диснея работали специалисты, которые занимались тем, что придумывали гэги – забавные трюки.

Уолт Дисней впервые применил послойную технику, которая позволяла облегчить процесс создания рисованного фильма. Его послойная техника заключается в том, что объекты и фоны рисуются на прозрачных плёнках (целлулоид), которые после накладывают друг на друга.

Такая технология создания рисованного фильма подразумевает разделение труда, своеобразный конвейер по созданию анимационных фильмов: режиссерский проект будущего фильма (где найдены персонажи) - разработка сюжета – исполнение (прорисовка) в цехах. Сначала художники-аниматоры разрабатывают основные движения персонажей, далее художники-фазовщики создают промежуточные фазы движений, затем художники-прорисовщики прорисовывают детали персонажей. Все перечисленные действия выполняются карандашом на кальке. После этого художники-контуровщики переносят изображения на целлулоид, художники-заливщики раскрашивают изображения. Поскольку

целлулоид прозрачный, обычно фон, неподвижные и подвижные части персонажей рисуют на отдельных листах. В листах есть прорези, которые надеваются на штифты, поэтому при наложении части рисунка совпадают.

На многоярусных станках, с установленным специальным освещением оператор производит покадровую съемку, созданных изображений.. Это классический способ создания рисованных мультфильмов, однако не единственный, существует авторская анимация, создающаяся одним человеком. Рисовать можно и карандашом, и красками, и акварелью на любой поверхности – кальке, обоях, целлулоиде, рисунки заготавливаются заранее, а после съемок они остаются неизменными, в отличие от техники живописи по стеклу. Рисованная анимация – довольно трудоемкий процесс. Такие анимационные фильмы делаются большой командой, как и при любой технологии фильм создают сценарист, режиссер, художник-постановщик, оператор, композитор и т.д.

Объемная анимация. Часто ее называют кукольной, хотя далеко не всегда в фильмах действуют собственно куклы. Конечно, и здесь, как в рисованной анимации, существует классическая технология: после того как персонаж придуман художником, мастера изготавливают куклу, начиная с каркаса и заканчивая одеждой. Для одного и того же персонажа делают несколько головок с разными выражениями лица, иногда в процессе съемки меняют только глазки или нижнюю часть лица – чтобы кукла могла говорить. Готовых кукол расставляют в декорациях на макете и приступают к покадровой съемке. Работа художника-аниматора в объемной анимации очень близка к работе актера, ему приходится играть не одну, а несколько ролей, меняя по кадру позу каждого персонажа. Очень важна работа оператора и художника-постановщика, совместно они создают изобразительное решение фильма. Самыми известными советскими кукольными мультфильмами являются: «Варежка», «Журавлиные перья», «Крокодил Гена и Чебурашка», «38 попугаев» и др. Среди наиболее выдающихся кукольных режиссеров советского времени - А.Л.Птушко, чей

«Каменный цветок» (1946) является одним из шедевров кукольной анимации. Также ярким представителем кукольной анимации того времени является чешский режиссер Иржи Трнка: «Старинные чешские сказания», «Сон в летнюю ночь», «Принц Байя», «Роман с контрабасом», «Рука» и т.д.

Режиссеры, работающие в объемной анимации, вместо специально сделанных кукол берут настоящие предметы и используют свойства материалов, из которых эти предметы изготовлены. В фильме Г.Бардина «Конфликт» по-настоящему сгорают спички, в других фильмах главными героями являются персонажи, сделанные из проволоки, пенопласта, где главная героиня «картошка» бросается в кипящую воду из-за «неразделенной» любви. В знаменитом фильме чешского режиссера И.Трнка «Рука» партнером традиционной кинокуклы стала обычная человеческая рука.

К объемной анимации можно отнести и *пластилиновую*. С пластилином каждый режиссер работает по-своему. Если для одного режиссера это просто очень податливый материал, то в фильмах другого постоянно трансформируются и персонажи и окружающая среда. В фильме «Падал прошлогодний снег» А.Татарского пластилиновыми являются не только персонажи, но и все окружающие их предметы. Главные герои в фильме «Брэк» Г.Бардина боксеры не утрачивают своей пластилиновой сущности: когда в теле одного из них пробивают дыру, он тут же залепляет ее куском все того же пластилина. Это вид анимации, где все объекты слеплены из пластилина. Точно так же, как существует множество способов использования пластилина, делающих понятие «пластилиновая анимация» очень расплывчатым, существует и немало вариантов работы, к примеру, с бумагой и другими материалами.

Силуэтная анимация. К ней можно отнести создание анимационных фильмов в технике перекладки. Эта технология создания персонажей из бумаги и других плоских материалов, где все части фигурок вырезаны, покрашены и скреплены между собой. Персонажи и среда, изготовленные

таким способом, устанавливаются на ярусах из стекла и двигаются по плоскости, где снимаются под камерой. Самые первые фильмы советских режиссеров были созданы в технике перекладки. Первые шаги для создания анимационных фильмов в такой технике - это простая технология, нехватка различных материалов и технических средств в кино, где было проще вырезать отдельные части фигурок и двигать их под камерой, чем делать сложный рисованный фильм. Однако со временем выяснилось, что техника «перекладка» обладает богатейшими возможностями. Истинного совершенства в этой области достиг российский режиссер Ю.Норштейн. Он, применив оригинальную систему съемки на многоярусном станке, создал свои известные во всем мире анимационные фильмы: «Ежик в тумане», «Цапля и журавль», «Сказка сказок», «Шинель». С оператором А.Жуковским он из вырезанных целлулоидных фигурок, используя различные методы покраски персонажей, декораций, изменяя плотность покраски краскопультom прозрачных целлулоидных листов, используя различные приемы и методы съемок добился выразительного изобразительного и образного решения в своих фильмах.

Живопись по стеклу. Это самая трудоемкая по технологии, требующая от создателей терпения и особенного профессионального мастерства работы живописца. Здесь нет заранее заготовленных персонажей и декораций, которые оставалось бы только снять. Художник, он же аниматор, пишет масляными красками картину «покадрово», каждый раз прямо под камерой, постепенно убирая старые мазки и добавляя новые. В такой сложной технике работает российский режиссер А.Петров, прославившийся фильмами «Корова», «Старик и море», за который в 1999 году получил в награду «Оскара».

Порошковая анимация. Здесь могут использоваться различные сыпучие материалы – песок, кофейная гуща, соль; обычно фильмы, сделанные в порошковой технике, бывают монохромными, но можно, используя, например, разноцветные цветные сыпучие материалы, сделать цветной

анимационный фильм. Здесь, как и при работе в технике масляными красками по стеклу, персонажи и декорации рождаются под камерой во время съемки. Это недорогая, но очень сложная и кропотливая технология, поскольку порошок – материал капризный, и из-за любой ошибки приходится начинать всю работу заново. Примером яркого представителя в технике черного порошка является фильм Кэролайн Лиф «Филин, который хотел жениться на гусыне». Удивительно красивый и теплый фильм. Он и смешной и грустный одновременно. В нем есть что-то чеховское, как есть это в «Цапле и журавле» Ю.Норштейна.

Бескамерная анимация. Как видно из самого названия, здесь фильмы делаются без камеры. Отсутствие камеры и навело создателя этого метода Нормана Мак-Ларена на мысль рисовать прямо на пленке. Впоследствии Мак-Ларен создал специальный станок для рисования на пленке. Станок состоит из прижимной рамки с зубчатым механизмом, который обеспечивает точное положение кадра, и особой оптической системы, отражающей последний нарисованный кадр на следующий, пока еще чистый кадр пленки. Каждый его фильм был смелым экспериментом, неизменно приводившим к удачным решениям, он с равным успехом работал в самых разных техниках, самых разных стилях. В фильме «Дрозд», снятом в 1958 году традиционным способом на мультстанке, персонаж, сложенный из палочек, под веселую песенку рассыпается на составные части и складывается вновь; несколько фильмов сделаны в технике пастели, которой художник рисовал прямо под камерой на съемочном столе; режиссер не раз обращался к методу покадровой съемки живых актеров.

Перечислены только более или менее распространенные нестандартные анимационные технологии, на самом же деле их куда больше и применяются они в самых разнообразных сочетаниях: рисованная анимация с перекладкой, рисованная анимация с кукольной, участие в анимационном фильме живых актеров и т.д.

Н.Н. НИКОЛЕНКО,

старший преподаватель кафедры социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского университета профсоюзов, магистр искусствоведения

ОРНАМЕНТ КАК ФОРМА ВИЗУАЛИЗАЦИИ ИДЕАЛА И СИМВОЛИЧЕСКИ ВЫРАЖЕННАЯ КАРТИНА МИРА

Орнамент, будучи одной из древнейших форм визуализации мировоззренческих констант человечества, имеет тысячелетнюю историю, но философское осмысление данного феномена, его специфики, а также сущности и назначения в человеческой культуре насчитывает не более нескольких столетий. Разнообразие исследовательских подходов, применявшихся к изучению орнамента, свидетельствует о комплексности и противоречивости данного феномена культуры и о неоспоримых перспективах его дальнейшего изучения в контексте гуманитарной науки. Особую значимость здесь обретает изучение его семантики и духовной наполненности, а также коммуникативных и эстетических свойств.

Многообразие исследовательских подходов к феномену орнамента обусловлено тем, что он по своей сути является одновременно и чем-то материальным, конкретно выраженным в объективной реальности, и в то же время, как это и присуще абсолютно всем видам изобразительного искусства, обладает свойствами, подводимыми под категорию идеального. В компактной форме орнамент способен передать смысл и суть духовной традиции как отдельного этноса, так и общего контента культуры в целом.

Ключевым свойством орнамента является то, что он фактически комбинирует в своей структуре реальное и идеальное, объективно существующее и неосязаемое духовное. «Орнаменты стараются преодолеть разобщенность и статистическую вневременность своего существования, обращаются не только друг к другу, но и к зрителю, приближаясь к нему возросшим масштабom фигур, насыщенной красочностью, осязательной пластикой рельефных украшений. Но вместе с тем неизменно подчеркивается дистанция между изображением и зрителем, прежде всего

потому, что для него мир этих образов составляет объект поклонения» [1, с.30].

В основании любой культуры лежат определенные мировоззренческие, аксиологические и эстетические установки. Ценностные ориентации всегда тесно связаны со свойственным для той или иной культуры пониманием сущности категории идеального и идеала как общефилософского феномена.

И. Кант и Г.Ф.В.Гегель теоретизировали проблему дефиниции понятия «идеал» и его связи с сущностью идеализируемого явления. Для И.Канта идеал – «представление о единичной сущности, адекватной какой-либо идее» [2, с.236], в то время как Г.Ф.В.Гегель понимает идеал как «идею в чувственно определенной форме» [3, с.109]. Идеал есть канон, явление, взятое в чистом виде, когда его сущность не затемнена чем-либо отвлеченным. Суть процесса идеализации в том и состоит, чтобы «очистить» рассматриваемое явление от всего наносного, не обладающего первостепенной, раскрывающей сущность данного явления, значимостью.

Идеал не есть измененное, трансформированное, вариативное, но всегда представляет собой явление нового порядка, обладающее новыми, только ему присущими свойствами. Именно поэтому идеал может сочетать в себе те свойства, которые в объектах материального мира являются несочетаемыми. В полной мере данное утверждение относится ко всей сфере искусства, где идеал представляет собой одну из опорных категорий. В то же время «...понятие «идеал» является определяющим не только для искусства, но и для всей культуры в целом» [4, с.229].

Интересной особенностью идеала является то, что он сочетает в себе одновременно обширный изобразительный потенциал и в то же время невозможность быть изображенным. Идеал невозможно изобразить, так как по достижении идеала он перестает быть таковым, любое изображение будет отступать от него, разниться с ним и не соответствовать ему в достаточной степени. «Точное изображение могло бы быть дано лишь в результате бесконечного множества постепенно совершенствующихся изображений. Но

такой процесс практически неосуществим. Следовательно, именно связь идеала с бесконечностью делает его неизобразительным. Однако указанный парадокс может быть преодолен с помощью не изображения, а обозначения» [5, с.166-167].

В различных культурных традициях объективация идеала будет осуществляться в совершенно определенных, свойственных для конкретной, отдельно взятой культуры, формах. Орнамент в полной мере относится к данной категории форм как один из способов объективации идеального, поскольку вербальный язык сам по себе достаточно ограничен в плане возможностей и вариантов подобного рода экспрессии. Язык искусства предоставляет более широкие возможности такой реализации. «Искусство есть посредник того, чего нельзя высказать» [6, с.189]. Мы убеждены, что орнаментальное искусство, как одна из наиболее древних и фундаментальных форм художественной экспрессии, более чем какой-либо иной вид искусства способно в компактной лаконичной форме выразить наиболее сложные чувства и переживания человека.

Очевидно, что в контексте философии всю значимость данного вида искусства более чем кто-либо осознавал именно О.Шпенглер, который в своем фундаментальном труде «Закат Европы» так рассуждает о языке искусства в общем, и об орнаменте в частности: «Всякое искусство есть язык экспрессии. Эта экспрессия бывает либо орнаментом, либо имитацией. Здесь предел ее возможностей, контраст, который в начальной стадии едва ощутим. При всем том имитация является безусловно чем-то более исконным, более расово близким. Имитация отталкивается от физиогномически схваченного Ты, произвольно манящего к совместному раскачиванию в жизненном такте: орнамент свидетельствует, прежде всего, о сознающем свою самобытность Я. Первая простерта далеко в животный мир, второй почти исключительно принадлежит человеку» [7, с.356]. Следовательно, орнамент не есть имитация, но символизация – форма объективации действительности, доступная только человеческому сознанию.

Метафора и аллегория выступают здесь основными средствами, при помощи которых формируется каждая отдельно взятая орнаментальная структура. «В широком смысле метафору рассматривают как коренной признак, относящийся к самой природе искусства и составляющий специфику художественной образности. Метафорой в этом значении называют любое наглядное выражение одного индивидуального предмета через другой индивидуальный предмет, то есть, например, уподобление линии, пятна, краски какому-либо жизненному явлению» [8, с.213]. Аллегория по своей сути является внешней стороной реализации орнаментальной структуры, потому как, согласно утверждению А.Ф.Лосева, она здесь только проясняет идею, является ее украшением и по существу является бесполезной для самой идеи [9]. Орнаментальный символ в свою очередь представляет собой явление более комплексное, обладающее насыщенным содержанием, выраженным в компактной визуальной форме.

Интересно суждение А.Е.Татаевой о том, что аллегория достигает апогея своей реализации в орнаменте, «...когда орнаментальный образ косвенно кодирует метаобъект (бесконечность). Такая аллегория представляет собой специальный код для обозначения эмоционального отношения человека к такому метаобъекту. Метаобъект тем более не поддается какому бы то ни было «изображению», а может быть только обозначен (закодирован)» [1, с.52]. Согласно мнению исследователя, орнамент является средством кодировки «обобщенных переживаний», но отнюдь не копирования материальных объектов, и представляет собой «материальный код обобщенных человеческих переживаний», «выразительную материальную модель, имеющую символический характер» [1, с.57], или же «умозрительную модель с общезначимой выразительностью» [1, с.63].

Любое человеческое переживание обусловлено. Основой для эмоциональной экспрессии в любой из форм искусства, в том числе и в орнаменте, являются духовные основания культуры, ее мировоззренческие,

ценностные и эстетические ориентации. Каждая культура, каждый этнос и человек в отдельности уникальны. Но тем не менее существует нечто, что является объединяющим фактором для отдельных субъектов определенной культурной традиции. Речь идет здесь о таком понятии, как «картина мира». Интересен и закономерен вопрос о том, каким образом связано данное понятие с феноменом орнамента в мировой культуре.

Согласно В.Бересневой и Н.Романовой, «...орнаментальное творчество основывается на осмыслении образующихся в подсознании идей и понятий и их последующем переводе в форму чувственно-воспринимаемых ассоциативно-абстрактных или логико-символических образов ... Поскольку представление формируется в памяти, когда предмет объективно не присутствует, естественно, что сознание «лепит», складывает образ из самых выразительных его черт» [10, с.158-159]. Отсюда следует, что формообразование орнамента как явления мировой культуры, берет своим началом именно идеи, трансформирующиеся в конкретные осмысленные материальные формы.

Совокупность идей и понятий подсознания представляет собой смысловое поле перцепции действительности человеком и понимается в современной гуманитарной науке как «картина мира». Вобрав в себя комплекс известных значений и осмысленных понятий, она представляет собой систему мировоззренческих оснований человека, общества, этноса и детерминирует его дальнейшее существование и способы взаимодействия с окружающей действительностью.

В истории становления и развития феномена орнамента всегда были очевидными его связь и взаимовлияние с господствующей картиной мира. Так, например, искусство древних культур Средиземноморья и Ближнего Востока (Египет, Шумеро-Аккадская и Крито-Микенская цивилизации) изобиловало декоративными орнаментальными формами, выражавшими основные модусы бытия, такие как бесконечность жизни, единство прошлого, настоящего и будущего, примат мира божественного над земным.

Идея бесконечности выражалась, как правило, при помощи горизонтальной направленности орнаментики, фризовом расположении композиционных элементов и распространенного использования линейных композиций.

Подобная организация плоскости вызывала ощущение бесконечности и непрерывности развертывания композиции во времени и пространстве. Линия, в свою очередь, практически во всех культурах символизирует Путь – один из основных элементов общемировой картины мира, предполагавший возможность движения как по горизонтали, так и по вертикали, как в пространстве, так и во времени, одновременно воплощая идею единства прошлого, настоящего и будущего. В свою очередь идея господства божественного начала над человеческим воплощается в доминировании соответствующих символов и композиционных элементов над остальными как в количественном, так и в пропорциональном плане. Именно применяя подобные орнаментальные приемы эстетической организации пространства, древние художники имели возможность в полной мере воплотить визуально основные, свойственные эпохе, специфические черты господствовавшей картины мира.

На наш взгляд, орнамент как способ эстетической организации пространства является ничем иным, как визуализацией доминирующей картины мира и универсального духовно-мировоззренческого базиса.

Интересна точка зрения П.А.Флоренского, утверждавшего, что «...орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие мировые формулы бытия» [11, с.61]. Здесь философ недвусмысленно утверждает о способности орнамента визуально воплотить универсальные духовно-мировоззренческие основы бытия, которые, фактически, и представляют собой «...те внеличностные установки, организующие мировосприятие и сознание человека, которые находятся вне культурно-исторического развития, так как являются основой, фундаментом осуществления процессов жизни» [12, с.7].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что орнамент представляет собой своеобразное средство кодирования общих человеческих переживаний, чувственного опыта и представлений о мире, но не инструмент копирования на плоскость декорируемого предмета объектов материального мира. Это есть некая умозрительная модель мира, способ объективации идеального представления о мире. Орнамент является ничем иным, как материализованной картиной мира, а также формой визуализации универсального духовно-мировоззренческого базиса бытия, вобравшей в себя сущностные и наиболее общие категории, образы и понятия, воплощенные в конкретной знаково-символической форме.

-
1. Татаева А.Е. Семантика орнамента тюркоязычных народов как особая форма отражения мышления: дис. ... к. филос. н.: 09.00.13 / Казахский Национальный Педагогический Университет им. Абая. – Алматы, 2007. – 145 с.
 2. Кант И. Критика способности суждения // В кн.: Сочинения: в 6 т. – М.: Мысль. 1966. – Т.5. – 564 с.
 3. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. – М.: Мысль, 1977. – Т. 3. – 471 с.
 4. Каган М.С. Философия культуры. – СПб., 1996. – 243 с.
 5. Бранский В.П. Искусство и философия. – М.: Янтарный сказ, 1999. – 451 с.
 6. Галиев А.А. Традиционное мировоззрение казахов.– Алматы: Фонд Евразии, 1997. – 167 с.
 7. Шпенглер О. Закат Европы: в 2 т. – Мн.: Попурри, 1999. – Т.2. – 720 с.
 8. Ибраева К.Т. Казахский орнамент. – Алматы: Онер, 1994. – 128 с. + 56 с. вклейка.
 9. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
 10. Береснева В. Я. Вопросы орнаментации ткани // В. Я. Береснева, Н. В. Романова. – М.: Легкая индустрия, 1977. – 190 с.
 11. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. Исследования по теории искусства. // В кн.: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 79–421.
 12. Лескова И.А. От мифа к метафоре: семантические и конструктивные аспекты орнаментального творчества: учеб. пособие. – Волгоград: Изд-во ВГПУ Перемена, 2011. – 149 с.

С.Б. РАТМАНОВА,

доцент кафедры социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, кандидат педагогических наук

БИБЛИОТЕКА КАК ОБЪЕКТ ТУРИСТИЧЕСКОГО ПОСЕЩЕНИЯ (к постановке научно-практической проблемы)

В профессиональной печати по библиотечному делу СНГ содержится немало публикаций, посвященных повышению авторитета и престижа

современных библиотек в обществе. На наш взгляд, одним из эффективных методов решения актуальной и наболевшей проблемы является отнесение библиотек к объектам туристического посещения. В самом деле, в программу тура часто (и это является налаженным, широко распространенным направлением работы) включается неизменный ряд учреждений культуры и искусства, например, театры, Дворцы культуры, музеи (в том числе города-музеи), международные выставки, организуемые в крупных городах Казахстана. При этом роль данных учреждений трактуется как «культурная витрина», «культурный магнит», а работники выставочных залов и музеев включены в число экспертов [1, с.26]. В программу и цепочку турпосещений иногда включаются казино, необычные отели, и невольно задумываешься над вопросом: в чем причина такого внимания, в чем проявляется оригинальность данных социально-культурных институтов, или иначе, в современном терминологическом изложении, – культуринституций? Очевидно, что в их культурном разнообразии, в возможности передать в привлекательной, оригинальной, популярной форме историческое и культурное наследие.

Анализ литературы и практики по развитию и совершенствованию СКС приводит к выводу, что основная проблема заключается в том, что, во-первых, в силу скучного традиционного представления библиотека часто воспринимается с точки зрения массового туриста как уже хорошо изученный объект; во-вторых, многие турфирмы не имеют представления о том, как можно использовать библиотеки в качестве партнеров; в свою очередь, библиотеки пока не стремятся к партнерству с ними и не осознают необходимость интеграции с ними, либо не располагают необходимой базой; в-третьих, устойчивым является стандартное мнение, что, в первую очередь, сотрудничество библиотек и турфирм основано в основном на библиотечно-информационном обеспечении потребностей туристских предприятий в оперативном получении разносторонней объективной информации об объектах культурного туризма, необходимой для разработки маршрутов, о

событиях туристской жизни, о новинках специальной литературы, то есть это сотрудничество можно рассматривать только в одностороннем порядке по принципу «библиотека должна», «библиотека обязана», и по сути, «игра идет в одни ворота». Но среди важных современных форм массовой работы следует назвать развитие экскурсионной деятельности библиотек, поскольку наряду с архивами, музеями, картинными галереями, культурно-просветительскими, досуговыми и другими социальными институтами библиотека собирает, хранит, популяризирует, лучшие образцы национального историко-культурного наследия духовных и культурных ценностей человечества, воплощенные в ценных и редких изданиях, книжных памятниках» [2, с.4].

Если проанализировать цель и основные мотивы посещения библиотек гостями, то среди них выделяются, как наиболее характерные, следующие:

- знакомство школьников с историей работы, традициями и организацией работы библиотеки, рассказ библиотекаря об особенностях края (с организацией краеведческой экскурсии по договоренности с объектом посещения);

- проведение экскурсии-ознакомления с раритетными фондами, в том числе отдельными собраниями и коллекциями; реализация культурно-досуговой программы по инициативе библиотеки-организатора мероприятия с попутным ее посещением;

- проведение презентации библиотек на профессиональном форуме;

- посещение библиотеки профессионалами-библиотекарями или читателями-библиофилами.

Таким образом, глубокое знакомство с библиотечными основами проводится больше на профессиональной основе для специалистов данной сферы и значительно реже - для широкого круга населения.

В настоящее время в Казахстане отсутствует разработка опыта функционирования казахстанских библиотек как научно-практических баз по туризму, эта тема находится на начальной стадии своего формирования и

развития. В материалах Интернет уже прозвучала рекомендация, по поводу того, что Казахстан является хорошей базой для развития внутреннего туризма как перспективной отрасли экономики страны, и примером может послужить положительный опыт России по возможностям вхождения библиотек в единый туристический комплекс.

В настоящее время над затрагиваемой проблемой задумываются пока немногие библиотеки Казахстана. Например, Северо-Казахстанская областная научная библиотека еще 20 лет назад организовала экскурсии читателей по городу и его памятным местам. Свой опыт в этом актуальном, но мало изученном направлении освещает также Восточно-Казахстанская областная универсальная научная библиотека им. А.С.Пушкина, создавшая «Виртуальную книжную выставку»: к веб-порталу библиотеки обращаются интернет-пользователи около 60 стран мира [3]. Для их обозрения представлены наиболее актуальные выставки года: «Шәкәрім әлемі», «Алаш туы астында күн сөнгенше сөнбейміз!», «Казахстанские лауреаты», «Нобелевские лауреаты», «Конституция мемлекеттіліктің тұғыры»- «Конституция – основа стабильности» и др. В числе библиотечных онлайн-услуг - электронная доставка документов, дистанционное справочное информирование, электронная рассылка списков поступлений, анонсов новостей и планируемых мероприятий. К данным видам обслуживания, предоставляемых казахстанской библиотекой, обращаются зарубежные пользователи и путешествующие туристы России, Австрии, Монголии. Исконно краеведческой работой занимаются областные и учебные библиотеки Восточного Казахстана: ведется электронная база данных «Восточный Казахстан: известные имена» с информацией о 22 известных земляках края [4], функционирует сайт ВКГУ, где публикуются результаты краеведческих исследований библиотеки университета; продолжается работа над наполнением электронной Энциклопедии Восточного Казахстана, призванной объединить все краеведческие сайты нашей страны. В рамках проекта разработана интерактивная карта по разделам «Культура. Наука.

История». Библиотекарями Казахстана выпускаются путеводители по своей библиотеке, подготавливаются электронные базы данных по краеведческой тематике, но пока без должного упора на возможность их применения в туротрасли.

В опыте российских библиотек отчетливо проступают следующие прогрессивные тенденции: массовые библиотеки становятся все более востребованными и компетентными единицами в создании туристских туров познавательной, культурной и краеведческой направленности; при вузах, краевых, муниципальных библиотеках на базе библиотечного фонда создаются информационные центры научного и образовательного туризма, что позволяет координировать усилия различных туристских структур по внедрению новых образовательных технологий. Ныне в привычную оргструктуру библиотеки включен «туристический сектор»: информационные центры культурного и экологического туризма, Бюро информационного сопровождения туриста (библиотеки Бурятии); информационно-справочный отдел по краеведению и культурному туризму (центральная библиотека г. Великий Устюг); отдел информации по краеведению и туризму (библиотеки г. Улан-Удэ); «Межпоселенческая библиотека – информационный центр рекреационного туризма», информационный центр культурного туризма (Прибайкалье); Информационно-туристский центр (Кинешемская ЦБС); Ловозерская межпоселенческая библиотека - Туристско-информационный центр; Визитно-информационный центр по культурному туризму (на базе Закаменской центральной библиотеки); первая специализированная библиотека - «Полевская библиотека по туризму». Работа подобных Центров показала, что библиотека занимает свое место в инфраструктуре туризма как информационный партнер, не заменяя и не подменяя уже существующие структуры [5].

В основные направления работы современной библиотеки входит ряд несвойственных ей ранее основных функций в создании туристических

ресурсов: например, в библиотеках Бурятии в электронном виде систематизирован, накоплен и оцифрован обширный материал по истории и культуре родного края, народным мастерам, описаны живописные ландшафты с уникальными объектами, фауна и флора, традиционно-краеведческий ракурс в современных условиях осмысливается с новых позиций, именуется как «малый туризм» [6].

Расширяется партнерство библиотек с турфирмами и турагенствами России по принципу «единой туристической цепочки» и формирования библиотечного турпакета: создаются банки данных по ресурсам туризма и услугам, используются разнообразные варианты информационных решений, среди них - аудиовизуальные средства, фильмы, видеофильмы, виртуальные программы, виртуальные экскурсии, медиатеки, печатная продукция рекламной и познавательной направленности, мультимедийные экскурсии, электронные презентации и видеоролики к юбилеям города, села, известной личности, топонимические словарики, видеопрограммы, печатная продукция, специальные справочники, в которых к каждому географическому названию подготавливаются библиографические ссылки, в том числе на сайты; календари культурных событий, распространяемые среди турфирм, учреждений культуры, среди гостей, жителей города и страны; функционирует библиотечно-туристический веб-портал, разрабатываются и реализуются тематические библиотечные проекты и программы туристической направленности («Библиотека и культурный туризм», «Малые города в условиях анимации культурного туризма» и др.). Ценная инициатива библиотек России заключается также в предоставлении бесплатных «туристических услуг» не только для учащихся на курсах по туризму и студентов туристских специальностей, но и для всех желающих, кому интересна сфера турбизнеса. Инициатором создания ТурБиблиотеки выступил «Туристско-информационный центр Полевского городского округа», идею открытия поддержало турагентство «Микс-Трэвл», в офисе которого и находится библиотека [7].

В литературе по библиотечному делу упоминаются основные критерии оценки эффективности библиотечной работы: фонды и наличие в них редкой (ценной) литературы; необычный интерьер библиотеки; хорошо подготовленные кадры; масштабные акции-мероприятия, организованные и проводимые в качестве показательных на базе конкретной библиотеки, и др. Исторические аспекты эволюции данных факторов могут быть взяты за основу экскурсии (поскольку далеко не все читатели хорошо знакомы с историей библиотечного дела и не могут сравнить ретро-, современное и будущее состояние библиотеки, ее оригинальные атрибуты проявления). Определенные ретро-мотивы имеются в части материально-технической базы библиотеки, где информация о книге и некнижных изданиях отражалась разнообразными архитектурно-пространственными, наглядно-изобразительными, предметно-художественными способами, средствами и решениями, актуальными для нашего времени. Например, в библиотеках эллинистического мира в центре главного зала стояла статуя Афины, в 1,5 раза превышавшая человеческий рост; в Китае библиотека выдержана в форме угловой башни; в Западной Европе в библиотеках практиковалась роспись потолков, отражавшая назначение тех или иных залов; в библиотеках эпохи Барокко в основу решения пространства была положена композиция, выполненная на основе специально разработанного библиотечного сценария (все изображения, словно наполненные движением, иллюстрировали и разъясняли расположенные внизу под ними те или иные части фонда библиотеки; посетитель должен был их «расшифровать» и, кроме того, при оформлении залов использовались различные некнижные издания и экспонаты (карты провинций, глобусы земли и неба, различные астрономические и математические инструменты и др.) [8, с.58, 79, 81, 91, 93]. Практически все библиотеки размещались в замках, царских дворцах, имели величественный, внушительный вид, что подчеркивало их значение для общества и состоятельность как научно-просветительских и образовательных учреждений.

В современном улучшенном материально-техническом обеспечении [9] и эстетическом оформлении библиотеки используются конструкции «библиотека–книга», ярусные соединения–мостики, бюсты; в библиотеках Конгресса США и Библиотеке Британского музея главный читальный зал построен в форме ротонды; в современной Александрийской библиотеке имеется стена с египетскими иероглифами; в библиотеке монастыря Чехии – с фресками; в городской библиотеке Гааги – панно из элементов бывших каталожных ящиков – «памятников» традиционным картотекам. Ныне модно располагать «библиотечную книжную лавку–выставку» в нижней зоне библиотечного помещения (так называемый «библиотечный подвал - грот»), представлять здание библиотеки в разных геометрических формах: «библиотека – куб», «библиотека – Вавилонская башня», «библиотека – прямоугольник», «стена – сито». «Библиотека – дворец» и другие библиотеки, которые находятся в Корее, Канаде и других странах.

Почти во все времена библиотекарями – верными служителями книг – были ученые, писатели, священники, философы, знатоки библиотек и каталогов, библиофилы, «библиотекари» – частные владельцы библиотек (правители, князья) преимущественно мужского пола; ныне среди профессионалов преобладают женщины – психологи, педагоги, библиотерапевты, и среди библиотечных работников есть часть защищенных научных сотрудников.

Независимо от времени и принадлежности к полу и сословию их объединяло общее стремление создать неповторимую ауру, к которой стремятся в наши дни [9], и быть ее оригинальным носителем. С целью органичного вхождения библиотек в туристскую цепочку и создания особой атмосферы рекомендуется:

- провести мониторинг сотрудничества казахстанских библиотек и турфирм, подготовить взаимные письма о сотрудничестве;

- в высших и средних специальных учебных заведениях ввести подготовку в рамках интегрированной квалификации «библиотекарь – экскурсовод»;

- организовать конкурс совместного профессионального мастерства «библиотекарь – экскурсовод» (с участием в мероприятии и жюри сотрудников турфирм); привлечь библиотечных сотрудников к активному участию в туристских выставках, выпуску специальных альбомов туристского профиля совместно с сотрудниками турфирм;

- разработать одежду библиотекаря – служителя культурных ценностей для приема тургрупп не только в национальных костюмах, ставших уже привычными, но и профессиональных); практиковать оптимальное сочетание посещения учреждений культуры на контрастной основе, например, казино – библиотека;

- предусмотреть участие различных типов и видов библиотеки в разработке турпакета (помимо экскурсионного портфеля включить библиотечные туры в туристические каталоги);

- выделять библиотеки-победительницы в двух конкурсах – профессиональном и конкурсе предпочтений общественности, пользующейся библиотеками; проводить рейтинг предпочтений библиотек в Интернете; определить несколько видов и типов библиотек, подлежащих турпосещению;

- включить библиотеки в маршрут вип-туров, начинать предварительное знакомство с городом через библиотечную экскурсию;

- библиотекам принять участие в разработке мало освоенных и малоизученных туров по России, Бразилии, Испании, Дании, Греции и др.

Прогрессивные наработки российских и некоторых казахстанских библиотек-инициаторов библиотечной «туристики», а также сделанные нами выводы по рассматриваемым аспектам проблемы подчеркивают, что существование библиотечно-информационно-туристических центров (комплексов) – актуальное, прогрессивное направление ближайшего будущего.

-
1. Столицы как центры туризма и выставок // Сб. докладов Шестой ежегодной международной научной конференции «Столицы как центры туризма и выставок», посвященной 15-летию столицы Казахстана и проведению в Астане выставки ЭКСПО-2017, 28 июня 2013 года, Астана - Астана: Елорда, 2013. - 440 с.
 2. Научные и технические библиотеки / ГПНТБ. 2013. №8. С.14.
 3. <http://www.pushkinlibrary.kz/exhibition.htm> (28 октября 2013 г.).
 4. <http://imena.pushkinlibrary.kz/>. (20 октября 2013 г.).
 5. <http://www.baikal-center.ru/books/element.php?ID=1117;>
[http://www.bibliograf.ru/issues/2009/4/124/0/916/;](http://www.bibliograf.ru/issues/2009/4/124/0/916/)
[http://www.polevskoy-turcentr.ru/turbiblioteka/about-us.html;](http://www.polevskoy-turcentr.ru/turbiblioteka/about-us.html)
[http://zakamnacr1.narod.ru/vizitno_information2.htm;](http://zakamnacr1.narod.ru/vizitno_information2.htm)
[http://www.library.ryazan.su/izdan/nmo/konkurs_bibl_jit.doc;](http://www.library.ryazan.su/izdan/nmo/konkurs_bibl_jit.doc)
[http://az-kozin.narod.ru/zentr_turizma.html;](http://az-kozin.narod.ru/zentr_turizma.html) [http://www.kineshemec.ru/content/view/8627/338;](http://www.kineshemec.ru/content/view/8627/338)
www.booksite.ru/ecology/project/index.htm.
 6. Краеведческий туризм как библиотечный бренд // Современная библиотека. №4.
 7. [http://az-kozin.narod.ru/;](http://az-kozin.narod.ru/) <http://www.hotlog.ru> (10 октября 2013 г.).
 8. Володин Б.Ф. Всемирная история библиотек. - СПб: Профессия, 2004. - 432 с.
 9. Петров М. Аура библиотеки // Литературная учеба. - 2010. - Книга 6.

Ж.А. РАХИМБЕРДИЕВА,

преподаватель кафедры режиссуры кино Казахской национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова, кинорежиссер

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Кино началось с запечатления реальности. Это искусство, которое может, как в реальности, вновь и вновь воспроизводить уже утерянное, прошедшее время, событие, историю, - захватило всех. «...Впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно *запечатлеть время*. И одновременно — возможность сколько угодно раз воспроизвести протекание этого времени на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил в свои руки матрицу *реального времени*. Увиденное и зафиксированное, время смогло теперь быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически — бесконечно)» [1].

В современном мире каждый человек может позволить себе снимать кино. Уже не нужно экономить метры пленки, камеры стали легкими, техника стала доступной. Но теперь вопрос трудности заключается в другом — в поиске новой идеи, смысла, в новизне материала.

Снято огромное количество фильмов как игровых, так и документальных, но среди работ молодых кинематографистов нечасто встречаются действительно особенные, уникальные фильмы: сложно изобрести что-то новое, когда уже, казалось бы, сказано всё и обо всем. «Но есть в искусстве что-то, что, кажется, стоит за пределами грамотности. «Свежая кровь», интуиция нового поколения, убеждение, что ты можешь сказать новое слово. Это невозможно сделать без профессионального контроля за созданием фильма» [2].

Поиска новых жанров и подходов к кино не избежать, каждому времени свойственно свое кино. В современном кинематографе наблюдается смешение жанров, элементы документального кино заимствуются игровым, и наоборот. Сегодня нет ограничений фантазии и задумкам режиссера, нарушаются правила, если фильм действительно глубок по замыслу.

Документальное кино сегодня использует множество жанров, его элементы органично вплетаются и становятся оригинальными находками многих игровых фильмов, поскольку игровое кино ищет новые пути привлечения зрителя, например, метод «документальной» съемки, который заставляет зрителя верить в происходящее на экране. По экранам идет волна фильмов с сюжетом, где герои фильма якобы снимают сами себя. И это касается не только коммерческих, но и авторских фильмов.

Документальное кино также использует элементы игрового. С одной стороны, количества документальных фильмов с реконструкцией событий не сосчитать. Так называемый жанр «докудрама» (драма, решенная в документальной технике) набирает популярность. Такие фильмы ближе и понятней зрителю. С другой стороны, этот жанр трудно отнести к документалистике: в документальном кино изначально присутствует непредсказуемость и, несмотря на изначально задуманный план и сценарий, материал диктует свои условия - сложно заранее предугадать поведение героя и течение событий. В жанре «докудрама» участниками являются не

выдуманные персонажи, а актеры, и здесь человеческий и жизненный фактор остается в стороне.

Что же такое документальное кино? Конечно, в первую очередь, это запечатленное время. В чем тут искусство? Где тут место режиссуре? Если просто переносить происходящее на экран - это летопись, не более. Суть документалистики не в прямой передаче жизни, а в том, чтобы передать реальность образно. Документалист должен быть наблюдательным даже в мелочах - руки сидящего человека, его лицо – спокойное, с уставшими глазами, или полосатые носки, виднеющиеся из-под брюк, а может, пятно грязи на ботинке, которое застенчиво прикрывает второй ботинок. Деталь - вот что может оживить образ, дать ему смысл.

Документальное кино рождается с первого наблюдения: детали или слова, которые вызовут интерес, а далее зритель начинает искать все остальное, продумывать и додумывать образ, искать смысл. Порой зритель подгоняет его под свои идеи, и появляется некий синтез существующего реально и выдуманного. Документальное кино - это постоянный поиск. «Все в документальном фильме идет от жизни, все питается ее соками. И, мне кажется, интересно было бы проследить, как именно из жизненного материала, из всем видимых обыденных фактов порой рождается образный кинорассказ. Любой документалист рассказал бы об этом по-своему» [3]. Однозначно описать пути создания документального фильма невозможно. Каждый фильм-портрет - это уникальный опыт, режиссерский и жизненный. Документальное кино - это еще и видение режиссером эпохи, передаваемой в фильме, это личностное, глубокое понимание философии мира.

В документалистике одним из самых интересных жанров является фильм-портрет - работа с личностью, знакомство и исследование души человеческой. Документальный фильм-портрет - сложный и интересный жанр, соприкасающийся с психологией. Режиссер вроде бы знаком с героем, но все равно продолжает искать в нем новые грани. Герой - это не просто интересная личность, но еще и отражение времени, эпохи, страны. И всегда

тема, герой фильма - это сам режиссер, его глубинная сущность. Через героя режиссер передает свое мироощущение. Но и режиссер может изменить судьбу человека, он входит в жизнь героя, и порой даже один вопрос способен заставить его задуматься.

Как выбирается герой? Режиссер документального кино, так же как и режиссер игрового, создает образный мир, и герой - это человек, который заинтересовал режиссера своей особенностью, отличием от других, но в то же время, он выбирается по определенным параметрам - как отражение режиссерской позиции. Режиссер видит некий образ, подтекст, и герой, с его мировоззрением, является выражением мысли автора. Работа над материалом, отбор «нужных», по мнению режиссера, слов, монтаж сцен делает выбранного для съемок человека другим героем. Режиссер показывает его таким, каким сам его видит, освещает куски его жизни, которые нужны режиссеру для собственного «месседжа».

Документальное кино непредсказуемо, но без первоначального замысла и плана здесь не обойтись: Режиссер выстраивает фильм заранее - в уме и на бумаге, разрабатывает пути развития темы, персонажа и его характера. Не исключено, что герой фильма может в любой момент жизни повести себя по-другому и даже отказаться от участия в фильме. Между героем и автором появляется камера. Готов ли человек говорить на камеру, раскрывать свое нутро, зная, что откровения не останутся в стенах комнаты? Очень важно создать атмосферу доверия, поскольку существует тонкая грань, переступив которую, режиссер может потерять нить, а порой и самого героя - режиссер словно бы проживает жизнь вместе с ним. Существуют фильмы, создающие впечатление, что зритель находится в непосредственной близости с героем. Такие фильмы, как правило, снимаются долго, и герои фильма привыкают к присутствию камеры, она становится неотъемлемой частью их жизни. В этом есть некоторая сокровенность – режиссера и героя объединяет фильм, который они делают оба. «Документалист оперирует фотографическим изображением человека, адекватным его слепком, то есть

как бы им самим в натуре. Из реального человека, заново комбинируя его состав, делает человека же, в сущности, другого, хотя мотивирована вся эта работа желанием показать того, первого. Не только человека. Мы так же произвольно меняем и окружающую его среду, порою подставляя ему в качестве фона и антуража «подходящие» кадры, снятые в другое время и в другом месте...» [4].

Сейчас, как и во все времена, происходит поиск нового героя. Интересный герой - залог успеха фильма, и порой отходит на второй план картинка, контекст, мысль, философия. Когда главным становится герой, то важна выстроенность его речи, которая при грамотном монтаже передаст замысел режиссера. Но современные документальные фильмы часто грешат небрежностью: «невычищенная» речь, резкие, «прыгающие» склейки, явная нехватка материала и стиль съемки «home video». Возникает вопрос - только ли это непрофессиональное отношение к кино, или недостаток опыта? Но, однако, вся эта «небрежности» как-то прощается, когда просто интересно смотреть фильм, когда он несет особый смысл.

Для зрителя документальный фильм – это прежде всего тема, которая обсуждается чаще всего, нежели режиссерский замысел и общая организованность фильма. Тогда как режиссеру порой приходится переступать через себя, чтобы снять момент жизни или смерти, переступать в пользу интересного, порой шокирующего, но бесценного материала. Какие-то фильмы даже снимаются на скрытую камеру, исподтишка, когда люди и не подозревают о том, что их снимают; порой режиссеры используют и другой способ съемки - говорят герою, что снимают его, допустим, с одной точки, а в итоге камера пишет то, что важно для режиссера. Так делается, если герой комичен или обладает чертой, которая вызовет осуждение со стороны зрителя и о которой сам он говорить не может. Здесь режиссер дает себе право показывать человека в том свете, в котором ему нужно. И это снова стоит проблема выбора, вопрос морали: с одной стороны, такой герой - отражение общества, и сказать ему о его комичности или неприглядности -

значит отказаться от фильма; с другой - вводить человека в заблуждение негуманно. И второй вариант становится приоритетным: как правило, зрителю нравятся фильмы-разоблачения или фильмы, где люди, не подозревая о том, что их снимают, ведут себя непосредственно, иногда аморально. Между тем, стоит задуматься и о моральной стороне авторов фильма, нарушившими права человека, которого сняли без разрешения.

Кино на социальные темы - излюбленная тема сегодня. Надо сказать, что современные кинематографисты увлеклись «чернухой», заполонившей экран. Почему именно сейчас такие фильмы стали доминирующими? Наболело или просто люди стали более открытыми? Видимо, и то, и другое. Возможно, именно поэтому все грани стираются. Даже грани моральные. Мы все хотим решить проблемы или хотя бы осветить их. Тем более, что эти темы, которые первыми найдут финансирование. Проблема в том, что в большинстве социальных фильмов отсутствует режиссура в лучшем ее исполнении, и обсуждается после просмотра, как правило, не фильм, а освещенная в нем проблема, интересная тема или герой.

В нашей стране, в отличие от западных стран, нет культуры просмотра документального кино. Но постепенно у зрителя развивается к нему интерес, сейчас - к социальному, а в будущем круг будет расширяться. Интеллектуальное документальное кино способно изменять сознание и поднимать культуру.

-
1. Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства, выпуск 10.- М., 1967.
 2. Митта А. Кино между адом и раем. - М.: Подкова, 1999.
 3. Франк Г. Карта Птолемея. Записки кинодокументалиста. - М.: Искусство, 1975.
 4. Луньков Д. Документальное кино - искусство следующего тысячелетия// Искусство кино, выпуск 5. - М., 1998.

А.Ю. РОМАНЕНКО,

старший преподаватель кафедры социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов

**МОЛОДЕЖНЫЙ ТУРИЗМ КАК ПЕРСПЕКТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ
РАЗВИТИЯ СФЕРЫ ОТДЫХА**

Молодость - период жизни от 14 до 29 лет. Верхняя граница молодости может существенно сдвигаться, особенно в сторону следующей за ней взрослости. Некоторые авторы продлевают ее до 35-ти лет. В молодости наиболее доступны самые сложные виды профессиональной деятельности, наиболее полно и интенсивно происходит общение, легко устанавливаются и развиваются отношения дружбы и любви. Молодость считается оптимальным временем для самореализации. Возникшие трудности не являются камнем преткновения, сопутствующие им сомнения и неуверенность быстро проходят, активно ищутся новые возможности достижения целей.

Молодость выступает как период принятия ответственных решений, определяющих всю дальнейшую жизнь человека: выбор профессии и своего места в жизни, выработка мировоззрения. В молодости человек максимально работоспособен, выдерживает наибольшие психические и физические нагрузки, наиболее способен к овладению сложными способами интеллектуальной деятельности. В молодости легче всего приобретаются все необходимые выбранные профессии, знания, умения и навыки, развиваются требуемые специальные личностные и функциональные качества (организаторские способности, инициативность, мужество, находчивость, четкость, аккуратность и т.д.).

Молодёжь характеризуется теми общественными отношениями и общественными формами, которые определяют её как самостоятельную социально-демографическую группу. Молодёжь имеет ряд особенностей, вытекающих, прежде всего, из самой её объективной сущности. Социальные особенности молодёжи определяются специфической позицией, которую она занимает в процессе воспроизводства социальной структуры, а также способностью не только наследовать, но и преобразовывать сложившиеся общественные отношения. Противоречия, возникающие внутри этого процесса, лежат в основе целого комплекса специфических молодёжных проблем. Определив, кто такая молодёжь и

выделив ее как отдельную социально-демографическую группу, рассмотрим досуг молодежи, его особенности и популярные формы.

К специфическим чертам молодости относится преобладание у нее поисковой, творческо-экспериментальной активности, что является стимулирующим элементом в развитии туристско-краеведческой деятельности во время путешествий. В настоящее время новые тенденции в образе жизни молодежи оказывают значительное влияние на выбор форм проведения отдыха. Такие факторы как демографические особенности молодежи, их индивидуальный и групповой интересы, отношение к проведению досуга и свободного времени, изменили характер молодежного спроса и привели к созданию нового вида отдыха молодых людей – молодежного туризма.

Молодежный туризм – это один из социально-культурных механизмов, с помощью которого могут быть созданы условия для возникновения и раскрытия человеческих способностей и потребностей для экспонирования новых возможностей и способов использования в общественной жизни. Как подчеркивается во многих работах, отражающих проблемы туризма, в частности молодежного, он сочетает в себе спонтанную активность молодежи с планомерно организованной деятельностью учреждений туристско-экскурсионного обслуживания. В настоящее время туризм является индустрией, разрабатывающей и предлагающей разнообразные типы экскурсий, маршрутов (в том числе и краеведческой направленности) и комплекса культурно-досуговых услуг, потребление которых должно организовать активность молодежи, направив ее на оздоровление, социально-санкционированные формы развлечения, воспитания и т.д.

Современная урбанизация, механизация производства, компьютеризация, значительно увеличивающийся поток информации приводят к тому, что молодой человек в данном случае покидает работу, учебу значительно более усталым, чем прежде. Усталость эта имеет психологический характер, в связи с чем вызывает потребность в контрасте,

снятии стресса. Подлинным контрастом жизни молодого человека, связанной с нервным напряжением и единообразием, является уход с постоянного места жительства, учебы или труда и, прежде всего, перемещение, обеспечивающее смену обстановки и изменение обычного образа жизни. Все это может предоставить туризм.

Концепция промышленных предприятий, мало свободного, освещенного солнцем пространства, неравномерное распределение рабочего времени не позволяют молодому человеку по-настоящему отдохнуть после работы или учебы. Парков и садовых участков недостаточно. В таких условиях туристско-краеведческая деятельность предстает перед современной молодежью как форма всестороннего обновления личности, как отвлечение от рутинных проблем.

Туризм для молодежи сегодня - это преимущественно активный вид отдыха, базирующийся на связях «человек - естественная среда» с обязательной переменной среды и типа жизнедеятельности. Необходимо отметить, что комплекс разнообразных потребностей молодежи, как специфической социальной группы, может быть реализован в культурно-досуговой деятельности, осуществляемой туризмом. Есть смысл пояснить значение каждой из функций культурно-досуговой деятельности туризма применительно для молодежи:

1) познавательная функция ставит целью информацию и организацию познавательной активности молодежи, распространения комплекса разнообразных социально-гуманитарных знаний. Стремление к познанию всегда было неотъемлемой частью молодежи. Совмещение отдыха с познанием жизни, истории, культуры других народов – это задача, которую может осуществить познавательная функция туризма;

2) приобщение к материальным и духовным ценностям способствует распространению культурных ценностей в молодежной среде и вносит свой вклад в развитие эстетических воззрений подрастающего поколения, возникновение у него чувства патриотизма, в развитие культуры;

3) реализация творческого потенциала личности позволяет найти применение всех умений, навыков молодежи в каком-либо виде туризма. При этом удовлетворяются ее творческие интересы;

4) организация нерегламентированного общения участников путешествия или коммуникативная функция – это организация общения молодых туристов для обсуждения общих вопросов и тем, непринужденного обмена информацией о каких-либо событиях, интересах и увлечениях, сопоставление оценок, мнений;

5) продуктивный отдых и развлечения (или рекреативная функция) максимально способствуют полноценному отдыху молодежи, восстановлению физических и духовных сил, организации активных досуговых занятий и развлечений в туризме, обеспечивающих разнообразие деятельности, смену впечатлений, положительный эмоциональный настрой, снятие напряжения и усталости.

Отличительной особенностью молодежного туризма является то, что молодежь является самой непритязательной социально-демографической группой. Ее в меньшей степени интересует качество продуктов и уровень обслуживания. Для молодежи необязательны высококласные условия в туристской поездке, ее в большей степени интересует определенный уровень комфорта, умеренные цены и насыщенная культурно-досуговая деятельность, отвечающая их возрастным потребностям.

Современная молодежь в настоящее время стремится к более высокому общественному статусу, и туризм, как фактор причастности к определенному слою, позволяет реализовать это желание через отдых, физические нагрузки, приобщение к природе, познание себя и окружающего мира. Характер использования досуга в туризме позволяет утвердиться молодой личности, что иногда трудно сделать в учебном заведении, на производстве. Сфера туризма предоставляет молодому человеку большую свободу выбора.

С другой стороны, в развитии туристско-краеведческой деятельности в вузах, ориентирующихся на специфику обучения в области туризма, существуют определенные проблемы. Традиционными формами организации туристско-краеведческой деятельности являются экскурсии, прогулки, походы, многодневные путешествия и экспедиции, кружки, секции, клубы, викторины, конкурсы, семинары, слеты, соревнования, консультации, занятия с использованием краеведческих материалов. Значительно реже туристско-краеведческая работа проводится в таких формах, как туристский лагерь (стационарный или передвижной), учебно-тренировочный сбор, тренинги и др.

Разнообразные формы деятельности обеспечивают комплексный характер туристско-краеведческой деятельности в обучении молодых людей. В ней заложены широкие возможности для проявления творческих способностей учащихся – спортивных, научных, художественных, технических и др.

Основное ядро содержания туристско-краеведческой деятельности в вузе должны составлять походы, экскурсии, экспедиции, слеты, акции, соревнования. Именно эти формы работы дают широкий образовательный потенциал и проявление интереса как к родному краю, так и к туризму в целом.

Приобщение учащихся к исследовательской работе формирует у них чувство любви и заботливого отношения к природе, способствует развитию экологического мышления и профориентации. В заключение следует сказать, что, развивая систему туристско-краеведческой деятельности, нужно совершенствовать самостоятельный спортивный туризм. Причем, его нельзя внедрять административно-командными методами, необходимо исходить только из уровня развития туристских интересов и способностей молодежи.

Молодежный туризм, являясь одной из форм молодежного досуга, имеет большое значение в жизни молодого человека, так как он направлен на восстановление физических и психических сил, удовлетворяет потребности

молодого человека в общении, развлечениях, активном и подвижном отдыхе, жажде познания.

Л.С. РЫГАЛОВА,

доцент кафедры социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, кандидат филологических наук

ПОЛИТИЧЕСКИЕ СТЕРЕОТИПЫ СОВЕТСКОЙ ИСТОРИИ В РОМАНЕ М. СИМАШКО «МАЗДАК»

Традиционно жанр романа Мориса Давидовича Симашко «Маздак» определяют как исторический, и для этого есть веские причины. Автор в данном произведении обращается к поворотным моментам в истории Ирана эпохи правления Сасанидов, эпохи, сопряженной с многочисленными войнами, восстаниями и дворцовыми переворотами, одному из важнейших этапов в истории всего Ближнего Востока и Средней Азии. Описание реальных исторических событий и наиболее значимых фигур конца V и начала VI веков н.э. не является только фоном для изображения чьей-то личной судьбы, как это было принято в классических романах Вальтера Скотта. Вымышленный сквозной персонаж – хронолог Авраам, сын перса и иудейки – в силу своего официального статуса и по роду занятий становится не только свидетелем и летописцем происходящих событий, но и их участником.

В первой части романа приводится довольно много теорий и рассуждений. Люди высказываются смело и открыто. Еще можно признавать многоликость веры и истины: «Истина, как одеяло. За один конец его тянет иудей, за другой – носящий крест, за третий – индус, за четвертый – поклоняющийся Мазде. Какое одеяло выдержит!» [1,с.49]. Окружение, в котором оказался Авраам, сам, безусловно, одаренный человек, способствует его дальнейшему духовному росту. Представители разных профессий и верований были едины в своем стремлении к правде. Друг над другом смеялись легко и беспощадно, но, главное, здесь «были все свои, и не было недоверия», а было общее убеждение – миром должны править *сеющие хлеб*

и кующие железо, поскольку не цари, а «производящие и торгующие – суть истории».

Здесь же представлен и первый вариант вождя революции – Маздак, тот, кто говорит о социальной справедливости и равенстве людей. Трепетно слушали собравшиеся рассуждения мага: «Разве принадлежат кому-нибудь огонь, вода, земля, из которых составлен мир? Справедливо ли, чтобы один имел больше другого? Зло случайно. Оно исчезнет, когда всё на земле будет распределено поровну!» [1,с.24].

Не ведающий сомнений маг освобождает от сомнений и людей, слушающих его, готовых идти за ним и даже отдать жизнь за него. И спустя три года после «Красной ночи» – великой ночи перемен – люди идут к своему вождю с вопросом: «Что делать дальше?». В ответ Маздак лишь пытается предостеречь от слишком вольного толкования его учения: «Непобедима правда, пока ложь не проникнет в нее изнутри. Трудность в том, что ложь всегда может прикрыться правдой, но правда ложью – никогда. Малейшие ростки лжи должны быть отделены, иначе снова смешаются свет и тьма в мире. ... Нет, не совместимы кровь и правда, и не может быть у людей права на убийство» [1,с.123]. Но уже ближайший молодой сподвижник Маздака, неподкупный судья Розбех вступает в противоречие со своим вождем и учителем, утверждая, что «не надо страшиться лжи, когда она служит правде». На упрек, зачем он приобщает к великому делу нечистых, осквернивших себя воровством и убийством, Розбех наивно отвечает: «Обратно под землю уйдут силы зла, когда исполнят своё. ... Не терпеливая и прощающая, а с острым мечом в руке должна быть правда. И светлым станет мир!». Из всех присутствующих Розбеху возражает только Маздак: «Не мечом утверждается правда. В подполье зажгутся огни, если разрушим храмы. Укрепиться суеверие, ибо как раз насилием питается ложь. И убийство никогда еще не приводило людей к счастью!». Олицетворением черной лжи для Маздака становится некий Тахамтан, воплощение «сил зла», вовлеченных в революцию Розбехом и, по иронии

революционной судьбы, ставший преемником Маздака, вторым вариантом вождя. Сопоставление этих персонажей в центре внимания автора во второй и третьей частях романа.

Особое внимание уделено портретам Маздака и Тахамтана, в облике которых проступают черты известных исторических деятелей XX века [2, с.3]. Первое же описание Маздака (в прологе) становится основным и, по сути, единственным портретом. Доминирующие детали – это серые яркие глаза под выпуклым лбом, не ведающим сомнений, - будут присутствовать и в последующих описаниях с незначительными изменениями. Даже в эпилоге в воображаемом портрете Маздака всё те же «ясные серые глаза и непомерно высокий лоб». Не случайно, что Маздак – жрец огня, всё его существо излучает свет, светом наполнены глаза. «Словно вспыхнуло что-то – большие, серые, с умным спокойным вниманием оглядели они толпу»; «Снова вспыхнули глаза, и он быстро заговорил». В быстрой речи мага был легкий дефект, присущий северным персам. Он скрадывал звонкое рыканье языка пехлеви, но звучный и сильный, освобождающий от сомнений голос пробуждал упования и неистовую надежду у собравшихся людей. «Яркие серые глаза притягивали. ... Люди стояли, безмолвно подавшись вперед, лица их осмыслились» [1, с.24]. «Авраам вдруг понял необычную силу великого мага. Ясные серые глаза не ведали сомнения. И людей освободили от него, давая им чистую веру» [1, с.70]. Еще не сомневающийся ни в чем Маздак повел за собой народ в Красную Ночь. И потом, стоя на гигантском боевом слоне, он «говорил о победе света и правды». Этот Маздак не допускает права людей на убийство, поскольку не совместимы кровь и правда. Высокий лоб, картавая речь, знакомый по памятникам жест «вперед ведущей руки» и даже боевой слон (броневик) легко складываются в имидж известного исторического персонажа. Сама причина смерти тоже не случайна: «Слишком много мудрости было дано ему от бога, и не выдержала голова» [1, с.172]. «Поклонение оставил он среди людей, и жило оно уже само по себе, не нуждаясь в содержании. ... Они сами отказались от права

выбора, только вера нужна была им, без отклонений, полутонов, враждебной беспечности. Они смотрели и были слепы, потому что хотели этого» [1, с.181]. Вот почему, к удивлению Авраама, долго отсутствовавшего в стране, никто не видит, что вместо настоящего Маздака у них теперь совсем другой вождь – Тахамтан. Первое же появление этого персонажа в романе связано с преступлением – покушением на убийство: «Убегавший оглянулся: кривая улыбка сдвинула его верхнюю губу, и желтые зубы открылись до корней. ... Что-то нечеловечески жестокое, злобное, ночное было в рябом потном лице» [1, с.52]. И еще раз: «Искривилось большое, с крупными дырками от оспы лицо, жёлтые зубы обнажились до корней. Что-то необычное, жестокое, крысье проглянулось в этой улыбке» [1, с.87].

В последующих портретных зарисовках будут обыгрываться те же детали, появляться новые и усиливаться акценты: «Все та же желтая крысья улыбка кривила его губы»; «Тихие, неслышные шаги почувствовались за спиной. Едва не прикоснувшись к нему, прошёл невысокий плотный человек. Желтоватые глаза спокойно задержались на лице Авраама. Всего мгновение это было, но что-то многоногое поползло по спине...» [1, с.155]. Такую же дрожь в спине вызвал у него в степи взгляд подбирающейся крысы. Только в конце второй части романа дается наиболее полное описание данного героя и впервые названо его имя - Тахамтан, означающее «железготельный воитель» и позаимствованное из грузинского эпоса «Витязь в тигровой шкуре». К уже известным деталям добавлено несколько новых черт: «Крупный нос и скулы выдавались вперёд на полнеющем, тронутом оспой лице. Прямо от бровей терялась в густых волосах полоска лба. И еще чуть подрагивала верхняя губа, скрытая персидскими усами» [1, с.156]. У нас есть возможность сравнить этот литературный портрет с официальным описанием молодого боевика Иосифа Джугашвили, грабившего банки и нефтяных богачей на Каспии, и сохранившимся в полицейском архиве: человек ниже среднего роста, плотный, с рябым, после перенесённой оспы, лицом, с узким лбом, небольшими глазами и крупным носом. Такого беспристрастное и

фиксирующее внимание на основных деталях описание внешности будущего «вождя всех времен и народов».

В свою очередь на смену этому Лжемаздаку придет другой вождь. Слепое поклонение условному образу, а не конкретному человеку приводит к тому, что в этой роли может выступить любой. В эпилоге Маздаком представляют уже совсем нелепого «вождя» - бывшего надсмотрщика над рабами Мардана, неуклюжую марионетку в чужих руках: на потертом худом слоне установили «крашенную бронзой площадку и подтолкнули вверх человека, закутанного в красное полотно. К нему ещё лазили несколько раз, поправляя факел в его руке и одергивая складки покрывала» [1, с.221]. Запоздалая и неумная попытка подлатать и возродить когда-то вдохновлявшую идею показана как нелепое облачение в потертые красные куртки: «... не было черных курток. Давно забытые красные кабы с карманами для зажигательных стрел надели все. Эти куртки не налезали на раздавшиеся за двадцать лет тела и шеи, и пришлось вшивать куски новой кожи. Красные вставки выделялись при ярком солнце на старых выцветших одеждах...» [1, с.222].

Роман «Маздак» был написан в годы хрущевской оттепели, когда разоблачение культа личности Сталина сопровождалось идеализацией другой исторической личности – Ленина. В 1960-е годы в сознании советских людей культивировался образ мудрого и человеческого вождя Ленина (слишком рано ушедшего из жизни) в противовес узурпировавшему власть деспоту Сталину (уклонившемуся с пути, намеченного предшественником). Представляющий события далекого средневековья, роман бумерангом возвращается в XX век с его революциями, великими идеями, благородными целями и чудовищными репрессиями против собственного народа, ради которого и затевалось «светлое будущее». Преступные средства могут привести к дискредитации самой возвышенной идеи, тем более, когда у власти оказываются личности с порочными наклонностями или откровенные преступники. На такое прочтение романа

указывает сам автор. Внимательный читатель, конечно же, обратит внимание на две прозрачные подсказки, предложенные в тексте.

Первая – вопрос-размышление, казалось бы, совершенно неуместный для преданного своей стране византийского дипломата о том, где будет *третий Рим*. С какой стати дипломату, идущему на вероломство, подкуп и интриги ради спокойствия любимого города, предполагать его падение? Думается, что вопрос этот, естественно оставшийся без ответа, нужен не Агафию Кратисфену (он его только формулирует), вопрос адресован читателю, который знает историю и наверняка вспомнит, что после падения Константинополя в XV веке роль третьего Рима перейдет к Москве.

Вторая подсказка – это эпизод с врачом Бурзоем, когда последний в саду подальше от бдительных ушей читает Аврааму поучительное письмо к владыке, написанное *якобы несколько веков назад*. Это рассуждение автора романа о древней арийской хитрости, примененной героем, является явным указанием современному читателю на условный характер изображаемых событий, легших в основу исторического романа. Данный фрагмент стоит особняком, ни к чему не привязан в сюжете, неожиданно появляется в тексте и не имеет никакого продолжения, а потому бросается в глаза. Читатель не может не задуматься и, наверняка, вспомнит это, когда в тексте начнут проступать знакомые лица и события. Подавление инакомыслия, последовательное уничтожение вчерашних соратников по борьбе за власть, удушливая атмосфера всеобщей подозрительности и доносов, бесконечные репрессии, запрет на религию и повсеместное насаждение атеизма, слепая вера в справедливость власти и обожествление вождей – все это слишком знакомые черты советской истории XX века.

Да, роман «Маздак» – роман исторический, но одновременно – это художественное сочинение о двух эпохах, объединенных общей темой революционных преобразований, и, как нам представляется, вторая эпоха, более близкая и знакомая автору, налагает свой глубокий отпечаток на изображение первой. М.Симашко предпринял попытку, весьма успешную,

на наш взгляд, изучить и представить анатомию любой революции от зарождения самой идеи насильственного преобразования мира до ее трансформации в результате проникновения в массы и прикосновения к ней нечистых или даже преступных рук. Перефразировав самого писателя, можно утверждать, что роман «Маздак», якобы посвященный событиям далекого средневековья, в первую очередь является иносказательным изображением тех потрясений, которые пережила Россия в XX веке. В гипертрофированных событиях далекого прошлого отчетливо проступают черты недалекого советского прошлого, что и превращает исторический роман «Маздак» в произведение с философским смыслом.

-
1. Симашко М. Маздак. Повести Черных и Красных Песков. - Алма-Ата: Жазушы, 1974. – 432 с.
 2. Рыгалова Л.С. Художественный мир прозы М.Симашко // Художественный мир литературы Казахстана. – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2009. – с. 115-137.
 3. Рыгалова Л.С. Изобразительные средства в прозе М.Симашко: портрет // Художественный мир литературы Казахстана. Выпуск 2. – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2011. – с. 104-122.

К.И. САМОЙЛОВ,

ассоциированный профессор Казахской головной архитектурно-строительной академии, доктор архитектуры

М.Б. КАСЫМБЕКОВА,

магистр архитектуры Казахской головной архитектурно-строительной академии

АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МЕЧЕТЕЙ НА ТЕРРИТОРИИ КАЗАХСТАНА

Период X – начала XX века занимает особое место в истории Республики. Сформировавшееся в его середине государственное образование – Казахское ханство – впервые объединило все этнические группы, составлявшие казахскую народность, став важнейшим этапом на пути формирования современного Казахстана.

Развитие типологических особенностей мемориально-культурных сооружений связано с особенностями распространения ислама в регионе. При этом исламские обычаи теснейшим образом переплетались с древнейшими ритуалами местных кочевых и оседлых племен, образуя

характерный для Казахстана феномен. Кроме того, значительный отпечаток накладывало обусловленное политическими катаклизмами периодическое изменение системы хозяйствования с оседлой на кочевую и обратно. Это напрямую воздействовало на размеры и планировку поселений, характер их застройки и плотность расселения. Соответствующие изменения претерпевали мемориально-культурные постройки.

Несмотря на то что первые мечети были организованы на местах существовавших ранее несторианских храмов, первоначально места для молитв не были специально выделены. Верующие собирались на открытых площадках со сборно-разборными тентовыми навесами, обычно у дувалов или крепостных стен. Постепенно важное место в отправлении культа начинает занимать почитание великих предков и соплеменников. Соответственно места молитв начинают организовываться у мавзолеев или акцентированных надгробий. Будучи часто посещаемыми местами, мавзолеи начинают приобретать богатое пластическое решение, соответствующее величию деяний предка или значимости связанных с его жизнью событий. Так, для X века характерно повсеместное развитие фигурной кирпичной кладки, применения фасонных деталей и элементов. Поярусное членение стен, применение лопаток, прямоугольных и стрельчатых ниш в сочетании с полусферическими, сфероконическими и шатровыми навершиями, характеризует пластику мавзолеев. Дополнением служат обычно глухие угловые башенки на неразвитых порталах. Завершение X века показательным началом широкого применения терракотовых и глазурованных вставок с орнаментами или надписями.

Зодчество XI века показательным применением ниш, розеток, филенок, разноразмерных обрамлений, фигурных и зубчатых поясов. Особое место занимает появление и постоянно расширяющееся использование трехчетвертных рядовых и особенно угловых пилястр до арочных обрамлений. Венчанием служат конические ребристые купола, опирающиеся на цилиндрические или звездчатые барабаны. В фасадной

композиции появляются трехчетвертные угловые одно- или многоярусные башни. Места поминальных молитв фиксируются в виде своеобразных ротонд.

Формирование ярко выраженных портално-купольных композиций относится к рубежу XII – XIII веков. Пластика стен повсеместно обогащается разноразмерными лопатками, в углубленных обрамлениях сплошь размещаются панно из глазурованной плитки. Широкое применение продолжают иметь участки с фигурной кладкой и применением фасонных кирпичей и деталей. Арки повсеместно приобретают стрельчатое очертание, почти полностью вытеснив полуциркульное. У колон появляются развитые, покрытые резьбой, иногда сложнопрофильные базы. Упрощенная пластика характеризует постройки, выполненные из пиленых каменных плит. Однако, в отличие от кирпичных сооружений, такие постройки регионально изолированы, находясь на полуострове Мангышлак. В этот же период места молитв начинают достаточно четко фиксироваться в мемориальных комплексах. Появляются выделенные каменными выкладками открытые мечети с михрабом в виде вертикально поставленного крупного плоского камня со стрельчатым или дуговым навершием. Иногда в этом камне дополнительно вычленена ниша за счет разноуглубленных филенок. Иногда в составе группы мавзолеев находится мало отличающаяся по форме от них мечеть. Ее выделяет осевая ориентация на Мекку и наличие михрабной ниши.

Развитие типологии мечетей наблюдается в формировании многофункциональных комплексов, включающих кроме мечетей залы собраний, помещения для отдыха паломников и хозяйственные помещения. Такие комплексы демонстрируют многочисленные скальные мечети. Своеобразие интерпретации культа с акцентированием практики индивидуального или группового уединения для самосовершенствования демонстрирует широкое распространение подземных мечетей – хильветов. Они территориально располагаются изолированно или в составе комплекса

наземной мечети и мавзолея, которые возводились позднее. Конец XIV века показателен появлением крупных построек с упрощенной пластикой фасадов, поверхность которых полностью покрыта многоцветными узорами из керамических плиток. Именно в этот период обычно в крупных городах появляются развитые многофункциональные здания, включающие мавзолей, мечеть, залы собраний, библиотеки, медресе, места размещения паломников и обслуживающего персонала, помещения приготовления ритуальных блюд и многочисленные подсобные помещения. В комплекс обычно входят и несколько значимых мемориальных сооружений, количество которых постоянно растет в составе окружающего некрополя.

Развитие форм исламских мемориально-культовых сооружений в XV – XIX веках шло по пути развития ранее сформировавшихся направлений. Сложность в организации стационарных поселений привела к распространению молитвенных площадок у приобрешего массовый характер строительства мазаров. Однако, мечети в традиционном («арабском» и «иранском») виде имеют также повсеместное распространение в южной части Казахстана. Субрегионально – в Западном Казахстане – продолжают сооружаться скальные мечети со все более развитым составом помещений. Одновременно широко используются и молитвенные площадки на некрополях.

Для XVII в. характерны мечети в труднодоступных районах. В следующем столетии их сменяют уже широкодоступные комплексы в городах и поселках. Отличные от юга по природно-климатическим условиям западная и северная части Казахстана в сфере строительства мечетей оказались под значительным влиянием поволжских зданий. При этом следует отметить, что форма, первоначально использовавшаяся для построек из дерева, в последствии была оригинально интерпретирована для кирпичных зданий. Весьма важным представляется и то, что массовое распространение имела практика достройки и перестройки существующих мемориально-культовых зданий. Причем сохранение пластических, а иногда и объемно-

планировочных решений не являлось насущной задачей. Иногда при этом получались здания, практически непохожие на прототип – например, реконструированный мавзолей Карахана в г.Таразе, который полностью утратил первоначальный облик.

Развитие пластики первоначально для рассматриваемого периода идет преимущественно за счет использования фигурной кладки из многоцветных кирпичей и глазурованных плит. Портальные и беспортальные сооружения показательны разнообразием форм сферических, сферо-конических и стрельчатых куполов. Широкое распространение имеют анфиладные планировочные решения. В отдаленных районах возводятся здания. Сочетающие обработанные и необработанные каменные блоки. В сооружениях из обычного глиняного и даже саманного кирпича активно используются пилястры, лопатки, аркатурные пояса и фигурные выкладки. Большое количество сооружений из жженого кирпича не имеет внешних пластически активных деталей. Широкое распространение имеют сооружения купольные сооружения в сочетании с мемориальными оградами.

К концу периода на основе все более тесного контакта с западными и северными регионами империи в архитектуру мечетей начинают проникать элементы неоклассицизма, кирпичного стиля и даже неоготики. Однако основным направлением архитектурно-художественного образования вне зависимости от региона остается так называемое «восточное», показательное стрельчатыми арками, нишами и куполами, резными «среднеазиатскими колонами» с изысканными капителями. Причем, если в южной части эти формы являются активными элементами экстерьера, то в северных и северо-западных частях применение этих элементов сосредотачивается в интерьерах. На протяжении периода значительно расширяется и типологический ряд мечетей: распространенным типом становятся кварталные и пятничные мечети. Особым типом мечетей, характерным для крупных городов, становятся соборные мечети.

С XV века в строящихся мечетях и мемориальных сооружениях распространяется сочетание глазурированных кирпичей и многоцветных мозаик. Высокие эллипсоидные и сферо-конические купола получают массовое распространение с XVI в. Лицевая и фигурная кладка из обыкновенного и фасонного кирпича с акцентированием карнизов, пилястр, наличников и архивольтов становится широко распространенной с XVIII в. Объемно-планировочное решение зданий базируется на центральных и анфиладных композициях. Распространение строительства мечетей по всей территории Казахстана ведет к появлению ярких и планировочных отличий сооружений, обусловленных природно-климатической спецификой и особенностями культурных взаимовлияний соседствующих этносов. Постепенно в архитектуру мечетей начинает проникать общероссийская стилистика развития форм, связанная с неоготикой, неоклассицизмом, кирпичным стилем (в единичных случаях и с мотивами юго-восточной Азии). Наиболее широко распространенными типами мечетей становятся кварталные. В отдаленных районах и малых населенных пунктах начинают четко дифференцироваться «летние» и «зимние» мечети. Иногда эти типы сочетаются в одном здании в виде сблокированных закрытого молитвенного зала с михрабом и полуоткрытого айвана с самостоятельным михрабом. В особую категорию выделяются пятничные (жума) мечети. Особым типом мечетей становятся характерные для крупных городов соборные мечети. Продолжается распространение мечетей в комплексе с мавзолеями, медресе и помещениями для паломников.

Расцвет мемориально-культовой архитектуры в предыдущий период XV – XIX веков оказал значительное влияние на развитие форм в начале XX века. Однако объемно-планировочное разнообразие постепенно уступает место декоративно-пластическому. Так, значительное распространение деревянных построек в Западном, Северном и Восточном Казахстане с бревенчатыми или брусчатыми стенами определило разнообразие резных элементов функционально обусловленной мелкой пластики. Обилие

фигурных зашивок, многоярусных карнизов, наличников и причелин с полотенцами сформировало оригинальный облик сооружений со многоскатными кровлями и шатровыми навершиями минаретов. Своеобразие форм демонстрируют и сооружения, в которых деревянные резные детали сочетаются с гладко- или фигурно оштукатуренными стенами, расчлененными многочисленными лепными филенками, поясами и тягами. Южному Казахстану характерны формы, ставшие результатом применения кирпичной кладки. Здесь массово встречаются фигурные выкладки из обыкновенного, лицевого и фасонного кирпичей. В пластику стен активно включаются сложноформенные щипцы, фризy, лопатки, рустовки, фигурные наличники, сложнопрофильные архивольты, многоярусные карнизные пояса, фронтоны и сандрики. Сложная пластика массивных кирпичных стен изысканно сочетается с традиционными покрытыми узорами деревянными колоннами айванов. Характерная для южного региона техника кирпичной кладки все более и более смешивается с приемами широко распространенного в империи Кирпичного стиля.

Многообразием форм представлен стиль Модерн, причем это касается не только городских построек – его пластика проникает в отдаленные некрополи Мангышлака, оригинально интерпретируясь местными мастерами. Вырезанные в каменных плитах и разноцветно окрашенные орнаменты поэлементно, а иногда и полностью покрывают поверхности мемориальных, ставших массово распространенными в Западном регионе оград. Дальнейшее усложнение пластики получают и мавзолеи со шлемовидными куполами. Особенно это касается форм монументальных шпилей. Чуть менее активную, чем в каменных сооружениях пластику, основанную на специфике основного строительного материала получают сырцовые постройки. Однако и в их формах царит огромное разнообразие конических, сферо-конических, полуэллипсоидных и полусферических куполов. Иногда венчание купола выполняется в виде глухого фонаря.

По мере все более широкого переселения состоятельных граждан в города значительно сокращается строительство мемориальных сооружений в сельской местности и отдаленных районах. Значительное место начинают занимать крупные многофункциональные комплексы в местах поминаения выдающихся религиозных деятелей Средневековья. Доминирующее положение в мемориально-культовом строительстве начинают занимать городские мечети. Располагаемые в наиболее значимых районах городов, они становятся основным местом проведения в том числе и поминальных обрядов. Это снизило необходимость обустройства помещений или площадок для поминальных молитв непосредственно у мест захоронения почитаемых родственников и, соответственно, значительно сократило объем строительства небольших мавзолеев и комплексов с мемориальными оградами. В центральных и западных районах Казахстана, где плотность городских поселений оставалась довольно низкой, объемы строительства мемориальных оград и мавзолеев ввиду естественного прироста населения даже несколько возросли. Мечети, расположенные в непосредственной близости от мест погребения почитаемых соотечественников, обычно планировочно взаимоувязывались с усыпальницами. Городские и поселковые мечети в большинстве своем имели центрально-осевую анфиладную планировку с боковыми айванами. Наличие и расположение минаретов не было регламентировано, поэтому эти сооружения встречались в виде надстроек над аванзалами, боковых или торцевых пристроек или отдельно стоящими. Иногда встречались минареты, выполненные над специальными уширениями боковых стен. Большое распространение особенно в небольших населенных пунктах получили мечети без минаретов. Наличие купольных, шатровых, сводчатых, двух- или многоскатных венчаний целиком определялось спецификой природно-климатических условий того или иного населенного пункта. Наличие большого количества дождливых и снежных дней влекло за собой применение высоких скатных и шатровых новейший и закрытый характер планировки здания. В отличающихся высокими летними

температурами южных регионах естественной формой покрытия являлись полусферические или полуэллиптические купола, а планировка приобретала открытый характер. В целом, развитие архитектуры исламских мемориально-культовых сооружений в начале XX века стало естественным продолжением и совершенствованием формообразования предыдущего периода.

Формируясь в контексте общего развития архитектуры того или иного исторического этапа, пластическое решение мечетей отражало единообразие или разнообразие стилевых предпочтений заказчиков.

О.В. СЕНЧЕНКО,

преподаватель школы-гимназии № 83, музыковед, член Союза композиторов Казахстана

К ВОПРОСУ О РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ЕРКЕГАЛИ РАХМАДИЕВА

2013 год стал для музыкальной культуры Казахстана годом утрат. В ноябре проводили в последний путь певца Ермека Серкебаева. За полгода до этого ушел из жизни композитор Еркегали Рахмадиев. Оба - народные артисты СССР, оба - Герои труда Казахстана. Невосполнимая утрата для музыкального искусства республики. С ними уходит целая эпоха, полная больших свершений и радостных открытий. Сейчас, когда их уже нет, а память о них еще свежа в сердцах тех, кто был рядом, особенно важно вспомнить о них. Может быть для того, чтобы продлить память в сердцах тех, кто знает их только по творчеству.

Моя жизнь сложилась так, что около десяти лет я работала под непосредственным руководством Еркегали Рахмадиевича Рахмадиева. Служебные обязанности не просто подразумевали – требовали обсуждения с ним насущных проблем развития казахстанской и советской музыки. Нередко он рассказывал о своей жизни, о произведениях и обстоятельствах их написания. В данной статье я хотела бы попытаться совместить изложение раннего этапа его биографии с теми моментами, о которых он говорил, но которые почему-то не упоминаются биографами.

Собственно библиография по его творчеству вряд ли может быть названа многочисленной. О нем много говорят в контексте изучения зарождения и развития жанра симфонического кюя, родоначальником которого он являлся. Немало страниц посвящено исследованию его опер... Но биографические материалы носят почти исключительно справочный характер. Данная статья представляет собой попытку немного расширить фактологический материал комментариями, которые давал сам автор.

Еркегали Рахмадиев родился 1 августа 1930 года в селе Мадениет Чубартауского района Семипалатинской области (ныне Аягузский район Восточно-Казахстанской области). Дата рождения требует уточнения. Дело в том, что в многочисленных источниках советского периода указывается, что Еркегали Рахмадиев родился в 1932 году. И это соответствовало его советским документам, которые использовались вплоть до середины 90-х годов. Однако сам он всегда говорил, что эта дата появилась ошибочно во время войны. В 90-е годы, получая казахстанский паспорт, он указал реальную дату рождения. Это объясняет разночтение дат: его пятидесятилетие и шестидесятилетие отмечались в соответствии со старыми метриками в 1982 и 1992 годах, а 70 и 80 лет в 2000 и 2010 гг.

Место рождения – аул Мадениет. В переводе с казахского языка это слово означает «культура». Наверное, глубоко символично, что будущий выдающийся деятель культуры своего народа появился на свет в населенном пункте с таким названием. Но возможно именно оттуда берет свое начало то, что станет впоследствии источником его творческих свершений. С первых лет жизни он находился в кругу представителей лучших традиций музыкального искусства его народа. Его отец, акын Рахмади Жабыкбаев нередко принимал участие в традиционных состязаниях музыкантов и певцов. Еще чаще знаменитые степные музыканты приезжали к нему в гости.

В спокойной, размеренной обстановке постоянно шли творческие дискуссии, показывались новые произведения, обсуждались достижения признанных мастеров. Пели и играли на музыкальных инструментах здесь

практически все. Маленький Еркегали не был исключением. С раннего детства он играет на домбре и охотно поет. Может быть именно отсюда берет начало одна из особенностей его композиторского почерка – сочетание необыкновенно красивой, выразительной мелодики, свойственной центрально-казахстанской традиции с виртуозным блеском инструментальных мастеров Севера и Запада республики.

Детство закончилось, как и у многих его сверстников, – с известием о начале Великой Отечественной войны. С 12 лет он работает в рыболовецком совхозе. Сменив ушедших на фронт мужчин, мальчишки делали больше, чем можно было от них ожидать. Они тоже вносили свой вклад в Победу. И в эти годы закладывался характер, который не позволял останавливаться на полпути.

О творчестве вряд ли приходилось думать всерьез. Рабочий день не оставлял свободного времени. Единственно, что говорил он об этом времени – как трудно порой было высвободить рыбу, запутавшуюся в сети. Досуга просто не было. Была работа и короткий сон, во время которого необходимо было восстановить силы для дальнейшей работы. Но именно в эти тяжелые годы произошла знаменательная встреча, которая как бы предвосхитила события. Это была встреча с земляком, композитором Муканом Тулебаевым.

Тулебаев к этому времени несколько лет провел в Москве, где учился в Казахской оперной студии при Московской консерватории, строил планы о поступлении на композиторский факультет этого прославленного вуза, который он с успехом закончит уже после войны. Он в составе народного ополчения принимал участие в укреплении подступов к Москве, но осенью 1941 года по состоянию здоровья вернулся в Алма-Ату и работал дирижером оркестра казахских народных инструментов, который сейчас носит имя Курмангазы. Летом 1944 года он посетил свой родной поселок – Лепсы, который находился недалеко от того места, где работал Еркегали.

Оба они были носителями традиции, которая признана одной из самых ценных в Казахстане. Она уже принесла известность национальному

искусству выдающимися произведениями Абая Кунанбаева, замечательными книгами Мухтара Ауэзова, рассказывающими и о великом предшественнике, и о творчестве его современников. Эта встреча как будто раскрыла для Еркегали новый мир. Привычная атмосфера музыкального творчества, с детства родная и близкая, как будто раскрывалась в новом качестве, в новых условиях. Раскрывалась перспектива, недоступная ранее, но для этого нужно было учиться.

После окончания войны, мечта неожиданно становится реальностью. В 1948 году в балхашский поселок, где жил подросток, приехала комиссия по отбору талантливых детей для обучения в творческих учебных заведениях Алма-Аты. В составе этой комиссии были люди, с которыми Еркегали Рахмадиев будет связан на протяжении всей своей жизни – композитор, дирижер, домбрист Нургиса Тлендиев и певец, педагог Бекен Жилиспаев. Талантливый юноша сразу обращает на себя внимание. С этого момента его судьба будет решена – он будет профессиональным музыкантом.

Осенью этого года Еркегали впервые приезжает в Алма-Ату и начинает занятия в Алма-Атинском музыкальном училище им.П.И.Чайковского сразу по двум специальностям – домбра и теория музыки. Первые шаги в образовании были очень непростыми. Начинать приходилось со знакомства с нотами. Но огромное желание добиться цели опять позволяли делать, казалось бы, невозможное.

После училища сразу последовала консерватория, где окончательно определяется будущая профессия – композитор. Рахмадиев учится в классе композиции одного из основоположников казахской профессиональной музыки – Евгения Григорьевича Брусиловского вместе с К.Кужамьяровым, Е.Бычковым, К.Мусиным, С. Мухамеджановым. Тесное творческое сотрудничество свяжет этих людей на долгие годы. Вместе они будут закладывать основы казахской профессиональной музыки, помогая и взаимно дополняя друг друга. Большую помощь в становлении индивидуальности молодых композиторов оказал композитор Латиф

Абдулхаевич Хамиди, который нередко становился первым слушателем их самостоятельных произведений.

Дипломной работой в консерватории станет первое произведение, которое композитор указывал в списке своих сочинений – симфоническая поэма «Амангельды» (1957). Более ранние произведения впоследствии были серьезно переработаны и стали основой более поздних опусов. Например, фортепианная соната «На зов Абая» (1964) включает в себя отдельные фрагменты студенческой сонаты. Отметим сложность и виртуозность этой музыки, может быть неожиданная для человека, еще недавно не знавшего нот и не видевшего фортепиано.

Завершающим этапом образования стала двухлетняя стажировка на курсах повышения квалификации при Союзе композиторов СССР в Москве, где наставниками молодого музыканта стали такие опытные педагоги, как Г.Литинский и Ю.Фортунатов. Неизгладимое впечатление на композитора произвела культурная жизнь Москвы с ее театрами, концертными залами, учебными заведениями. Город буквально бурлил впечатлениями от Всемирного фестиваля молодежи и студентов, который проходил здесь в 1957 году. Это было фактически началом новой страницы в истории советской музыки, впервые приоткрывшей железный занавес. Для молодого казахского юноши это была атмосфера энергии и активной жизнедеятельности, которую он всегда будет пытаться поддерживать на своей родной земле.

В 1958 году образование было закончено. Перед Еркегали Рахмадиевым раскрывалось безграничное поле для деятельности. Впоследствии он много раз говорил о том, что его поколению выпала удивительная судьба [1]. Они входили в жизнь именно тогда, когда страна уже преодолела самые страшные последствия Великой Отечественной войны. Перед культурой и искусством ставились масштабные задачи и решать их предстояло именно им. Однажды в разговоре он очень пронизательно охарактеризовал разницу между своим поколением и

вошедшим в жизнь практически вместе с ними поколением шестидесятников. «Мы были старше всего на несколько лет, но эти несколько лет были годами войны, которые заставили нас осознать тяжесть и необходимость колоссального труда. В 20 лет, только что со студенческой скамьи, они видели кумиров в культуре Запада, как всегда выступая против тех, кто утверждал другие идеалы. У молодежи Москвы и Ленинграда была необходимость критиковать то, что было до них. Нам в Казахстане критиковать было некого. Много приходилось начинать если и не с нуля, то очень близко к нему и все зависело только от наших предприимчивости, инициативности и целенаправленности» [1, с.149].

После возвращения в Алма-Ату он два года работает художественным руководителем Казахской государственной филармонии им.Джамбула. Одновременно много сил уделяет творчеству. Стремление показать особенности родного национального искусства находит реализацию в создании симфонической поэмы «Толгау», в которой впервые закономерности традиционного казахского искусства воплощены средствами европейского инструментария симфонического оркестра. В это же время он начинает работу, которую закончит лишь несколько лет спустя, – симфонический кюй «Дайрабай», национальный по форме и интернациональный по средствам воплощения. Большой удачей для молодого композитора стала работа в театре и кино. Большой коллектив молодых, талантливых людей заставлял ставить самые высокие планки в творчестве. С особой теплотой вспоминал композитор работу над фильмом «Дорога жизни» (1959).

С 1961 по 1965 годы работает начальником Главного управления по делам искусств Министерства культуры Казахстана. Многочисленные служебные обязанности успешно сочетает с творчеством. Безусловный приоритет отдается в это время вокальной музыке. Первый шумный успех приходит к композитору с исполнением хоровой поэмы «Вечер на Балхаше» в 1962 году. Яркая и колоритная по образам, она привлекает внимание

высоким владением средств художественной выразительности. Такого уровня мастерства автору удалось добиться впервые и это справедливо получило высокую оценку общественности [2, с.173]. Произведение с успехом прозвучало в концертах Пленума Союза композиторов Казахстана, было показано в Москве, где также встретило одобрение.

Следующий шаг был сделан на волне воодушевления и всеобщего признания. В 1963 году Казахский государственный театр оперы и балеты им. Абая ставит первую оперу Еркегали Рахмадиева «Камар сулу». Написанная по мотивам романа С Торайгырова, она стала лирическим откровением молодого автора. История большой любви Камар и Ахмета была раскрыта композитором под впечатлением лучших произведений европейской оперы. Он стремится передать переживания и чувства героев с применением самых сложных и разнообразных средств жанра, особое место уделяя ансамблевым сценам. Наверное, никогда больше он не будет столь открыто лиричен. По словам одного из критиков, «Опера «Камар слу» - одно из лучших произведений музыкального искусства Казахстана [2, с.173]. По художественной самобытности и цельности эта опера глубоко созвучна с такими произведениями, как «Проданная невеста» Б.Сметаны и «Биржан и Сара» М.Тулебаева.

Этапной для композитора становится лирическая поэма-реквием «Мухтар-ага» на стихи С.Мауленова. Отдавая дань памяти своему земляку, признанному во всем мире произведениями, раскрывающими жизнь казахского народа и одного из его талантливейших представителей – Абая Кунанбаева, Рахмадиев осуществляет синтез национальных и европейских традиций. Жанровые особенности средневекового реквиема органично сочетаются здесь с традициями казахского поминального жанра жоктау, что стало основой воплощения образов необыкновенно сильного трагедийного накала. Это произведение одно из первых основано на развитии тематизма медленных кюев, весьма распространенных в народном творчестве.

Однако наиболее впечатляющие достижения композитора этого периода связано все же с претворением особенностей традиционных быстрых казахских кюев. В 60-е годы на них основывались два произведения композитора: написанный в 1963 году кюй «Дайрабай», который нередко исполняется под названием «Праздничный кюй» и последовавшее через два года Скерцо для трубы с оркестром. Оба произведения необыкновенно динамичны и жизнерадостны. Они увлекают слушателя яркостью, торжественностью, праздничностью атмосферы. Но пути, раскрывшиеся в этих произведениях, оказались различными. От Скерцо напрямую идет линия крупных концепционных произведений, в которых национальный тематизм становится основным элементом развития. Таковы Концерт для скрипки с оркестром, концерт для трубы с оркестром, соната для альты и фортепиано [3, с.204].

Кюй «Дайрабай» откроет новую ветвь не только в творчестве этого композитора. Первый образец принципиально нового жанра симфонической музыки, получившего название симфонический кюй, найдет продолжение и в творчестве самого Еркегали Рахмадиева в кюе «Кудаша Думан», и в творчестве множества других композиторов республики. Не случайно факт первого международного признания казахской музыки был связан именно с симфоническим кюем «Дайрабай». В 1973 году во время Международной трибуны стран Азии, проходившей в Алма-Ате это произведение было удостоено первой премии.

К этому времени и профессиональная, и творческая, и общественная деятельность Еркегали Рахмадиева находится на подъеме. Два года он работал директором Казахского государственного театра оперы и балета им. Абая в Алма-Ате, тогда – единственного в Казахстане. С 1965 года он возглавляет Алма-Атинскую государственную консерваторию им. Курмангазы. С 1968 года – председатель правления Союза композиторов Казахстана. Это был настоящий успех, который стал итогом большой и

самоотверженной работы. Успех, который открывал дорогу дальнейшим творческим свершениям.

-
1. Рахмадиев Е. О музыке, о жизни, о себе. - М., 1979.
 2. Кузембаева С. Еркегали Рахмадиев // Композиторы Казахстана. - Алматы, 1996.
 3. Кузембаева С., Егимбаева Т. Оперное творчество Е.Рахмадиева //Лекции по истории казахской музыки. - Алматы, 2005.

М.В. СОЛОВЬЕВА,

профессор кафедры операторского искусства Казахской национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова

ДЕТАЛЬ КАК БРЕНД-СИМВОЛ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Понятие «бренд» появилось сравнительно недавно – в XX веке, тогда как сам принцип бренда, клейма, марки товара существует с незапамятных времен - с того момента, когда древний человек оставил отпечаток ладони на стене пещеры под своим рисунком или сделал зарубку на костяном ноже – как отметину собственности и своего мастерства. Эти заметки-зарубки, связанные с предметами, легли в основу марки-бренда. Слово «бренд» произошло от древнескандинавского «brandr» - т.е. «жечь, огонь» – так называлось тавро, которым клеймили животных. В современном мире (как пишет маркетолог Дж.Р.Грегори в книге «Leveraging the Corporate Brand»): «бренды не существуют в реальном мире – это ментальные конструкции. Бренд лучше всего описать как сумму опыта человека, его восприятие вещи, продукта, компании или организации. Бренды существуют в виде сознания конкретных людей или общества». Бренд (англ. brand) – термин маркетинга, символ комплекса информации о компании, продукте или услуге; бренд легко узнаваем, благодаря чему он обретает популярность. Но если символика торгового бренда защищена юридически, то символика, рожденная художественным произведением, часто оказывается бесправной в мире коммерции, как случилось, например, с образом Чебурашки, вокруг которого не утихают споры об авторском праве. И в данном случае речь идет, скорее, не о правовом, а о психологическом подходе к пониманию

бренда как об информации, сохраненной в памяти людей. В искусстве, как и в сфере маркетинга, также есть признанные бренды, когда фамилия автора отсылает нас к безупречному исполнению – скульптуры Микеланджело, живопись Тициана или Ван Гога, архитектурные объекты Гауди и т.д.; в литературе это имена Данте и Шекспира, Льва Толстого и Достоевского.

Успех театральной постановки или кинофильма иногда зависит от того, насколько выразительным может быть плакат, представляющий новинку. Бренд словно специально создан для типографского прямоугольника театральной афиши, и, пожалуй, самым знаменитым брендом-символом является череп Йорика в руках принца Гамлета (фигура человека с черепом в руке – и зритель понимает, что это «Гамлет» Шекспира); такими же брендами-символами выглядят и корона на голове пожилого человека («Король Лир») и черное лицо мавра рядом с белокурой женской головкой («Отелло»). Лев Толстой, хотя и не любил Шекспира, тем не менее в своих романах принцип бренда-символа использовал особенно выпукло, связывая определенную вещь, деталь с персонажем, и эта деталь у писателя становилась ведущим знаком-символом, визуализируя произведение, определяя его популярность, недаром роман «Анна Каренина» подвергался экранизации более 250 раз за один век существования кинематографа. У Л.Толстого вещи-предметы играют важную роль опознавательных знаков, вызывая в памяти все произведение: Анна Каренина навечно связана с паровозом, Пьер Безухов – с Бородинским сражением и горящей Москвой, Наташа Ростова – с первым балом, где царят музыка и сияние огней... При этом у Л.Толстого бренды-символы существуют как бы в двоичной системе: плакат-афиша для Анны Карениной может быть не только с изображением паровоза, но и с эпизодом на скачках, когда Вронский ожесточенно бьет упавшую лошадь; Наташа Ростова – это не только первый выход девушки «в свет», но и пеленки в руках матери, озабоченной здоровьем малыша; Пьера Безухова, полноватого молодого

человека в очечках, мы видим не только на фоне дымов Бородинского сражения, но и на фоне пожарищ Москвы...

Бренд-символ в художественном произведении связывает деталь с персонажем, и при этом деталь является ведущим знаком. Древние тексты дошли до наших дней во многом благодаря узнаваемым, визуально определяемым деталям – так, особенно выделяется образ Геракла, связанный с головой Медузы, с львиной шкурой, с авгиевыми конюшнями, яблоками Гесперид и т.д. Золотая шкура барана на плечах юноши – образ Язона; лира в руках грека – образ Орфея, девушка с отрубленной головой великана – отважная Юдифь, молодой человек с топором в руках – Раскольников Ф.Достоевского... Список персонажей можно продолжать, находя все новые бренды-символы. Привязка персонажа к выразительной детали, становясь брендом произведения, обрекает произведение на долгую жизнь, что хорошо понимает кинорежиссер Дж.Кэмерон, создав выразительную мизансцену на носу «Титаника» - это готовый киноплакат, столь же выразительный, как выразительны синие лица хвостатых обитателей «Аватара». Недаром и мизансцена «Титаника» и обитатели «Аватара» породили бесчисленное количество пародий, т.е. стали ментальной конструкцией, публично усвоенной информацией, легко сохраняемой в памяти людей и потому так часто воспроизводимой.

В цирковом искусстве деталь играет одну из важнейших ролей – это идет и от фокусников-ловкачей, и от силовых акробатов, поскольку без вспомогательной вещи трудно находиться на открытом со всех сторон пространстве арены, где долго на одном своем умении не продержишься, и поэтому в силовом номере акробатов Алматинского цирка Даулета и Алии Досбатыровых полноправным участником выступает выразительная деталь - красная роза, наполняя номер символикой, а на деле давая передышку гимнасту и его хрупкой партнерше. Черный «котелок» и тросточка Чарли Чаплина пришли из циркового искусства, а в результате стали символом всего игрового кинематографа.

Как бы ни ругали рекламу, но она подготавливала сегодняшнего PC-пользователя для работы с Internet, где основную роль играет визуальная информация, а при обилии такой информации необходимо сразу вычленить главное, чтобы как можно скорее понять суть послания, и в связи с этим в Internet появилось новое понятие «мем» (англ.meme) – единица культурной информации (греч.μίμησις – подобие). Сам термин и его концепция, по аналогии с понятием «ген» были предложены в 1976 г. эволюционным биологом Р.Докинзом в книге «Эгоистичный ген». Аристотель ввел в теорию театра (греч. θέατρο – театр, зрелище) понятия мимесис и праксис (подражание и исполнение), так что «мем» тесно связан со зрителем. Примеры мемов, которые приводит сам Р.Докинз, - это мелодии, устойчивые языковые выражения, мода. Мемы обладают способностью распространяться по каналам СМИ и Internet, и даже вызывают социально значимые последствия, изменяя общественные убеждения, поскольку обладают, подобно генам, способностью размножаться, копируя сами себя. Мемы могут видоизменяться, комбинироваться и разделяться, чтобы формировать новые мемы, и одним из таких видоизменений в Internet являются так называемые «фотожабы», когда хорошо известный визуальный образ, изначально наполненный положительным смыслом, дополняется деталями, превращающими его в едкую сатиру.

Для автора или режиссера создать образ плаката с максимально понятной с первого, беглого взгляда информацией – задача сложная, но возможная, о которой необходимо задуматься уже на стадии формирования замысла. Кинематографисты называют этот процесс «первым кадром», «основным кадром», в котором прослеживается суть не только драматургического конфликта, но и развитие всего действия. Заложить основы визуальности произведения еще в ходе работы над замыслом можно с помощью наиболее конфликтной пары – либо персонажей, либо предметов, что хорошо прослеживается в классических сказках: зубастый Волк рядом с Красной шапочкой, Кот - в сапогах, Золушка в старом платье с хрустальной

туфелькой – нелепость или необычность сочетания деталей, конфликтность их сосуществования в одном пространстве, делает произведение запоминающимся, что обеспечивает его существование «на слуху». Люди «ведутся» на легкость узнавания, которая не требует особых затрат умственной энергии, и чем лапидарнее информационная единица, тем легче она воспроизводится. Технологические требования привлечения зрителя еще на съемках, привели к тому, что на съемочной площадке игровых фильмов присутствует, кроме оператора-постановщика, второго оператора, ассистентов оператора, фотограф, в обязанности которого входит создание обобщенного визуального образа будущего фильма, размещаемого на рекламных плакатах.

А.Чехов хорошо чувствовал требования афиши, плаката – у него и цветущий вишневый сад есть (выразителен и легок в исполнении как в декорации, так и на плакате), и три сестры (любых актрис можно поставить на плакате рядом друг с другом – вот и три сестры), а уж чайка – вообще бренд-символ не только пьесы, но и знаменитого театра, и целой театральной эпохи. В 1887 г. А.Чехов написал пьесу «Иванов», где «плакатно-афишного» образа не было, и «в театре пьесы не поняли... После первого же показа Чехов был вынужден существенно отредактировать «Иванова», исключив сцены, которые давали актерам возможность, по его словам, «клоунничать» и «выкидывать коленцы» [1]. Таким образом, театр того времени еще не отошел от площади, от балагана, от циркового представления, по ощущениям А.Чехова. После пьесы «Иванов» был написан «Леший» в 1890 году, переписанный в 1898 году в «Дядю Ваню». «Чайка» же 1895 года обрела популярность, используя силу «брендовости», плакатности, афишности своего визуального образа, как и «Три сестры» 1900 года и «Вишневый сад» 1903 года. К.Станиславский в своих воспоминаниях об А.П.Чехове писал, что поначалу пьеса называлась «Вишневый сад», но уже через несколько дней она стала «Вишнёвым садом»: «Антон Павлович продолжал смаковать название пьесы, напирая на нежный звук *ё* в слове

«Вишнёвый», точно стараясь с его помощью обласкать прежнюю красивую, но теперь ненужную жизнь, которую он со слезами разрушал в своей пьесе. На этот раз я понял тонкость: «Вишневый сад» - это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но «Вишнёвый сад» дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад растёт и цветёт для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого» [2].

Процесс экономического развития вызвал к жизни рекламу в ее современном виде и всё, что ей сопутствует - бренды, слоганы, плакаты и т.д., и искусство волей-неволей было вовлечено в это движение. Однако нельзя однозначно негативно подходить к этому явлению, многое из того, что было предложено индустрией рекламы, искусство активно использует себе во благо – расширяя контакты со зрителем.

1. Чехов А.П. Иванов // Собр.соч.в 12 томах. - М.:ГИХЛ, 1963. Т.9.

2. Станиславский К.С. А.П.Чехов в Художественном театре // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. - М., 1960.