

Челябинский государственный институт культуры

**КУЛЬТУРА –
ИСКУССТВО –
ОБРАЗОВАНИЕ**

**Материалы 44-й научно-практической конференции
научно-педагогических работников института**

Челябинск, 3 февраля 2023 г.

**Челябинск
ЧГИК
2023**

УДК 008.001:378
ББК 71.0+74.58
К90

Культура – искусство – образование : материалы 44-й науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та. Челябинск, 3 февр. 2023 г. / науч. ред., сост. А. Р. Медведева, отв. за вып. Е. А. Селютина ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2023. – 211 с.
ISBN 978-5-94839-829-7

В издании представлены материалы актуальных исследований преподавателей ЧГИК, статьи, подытоживающие научные и творческие проекты и начинания, работы, в которых новые научные и педагогические идеи, исследовательские и образовательные практики предлагаются для обсуждения коллективом института. В отдельный раздел вынесены статьи, предваряющие деятельность и мероприятия преподавателей в рамках значимых для вуза и профессионального сообщества юбилейных дат.

Среди авторов – выдающиеся ученые, педагоги, творцы института, осуществляющие оригинальные научные исследования, реализующие уникальные творческие и образовательные практики в исполнительском искусстве и образовательном процессе.

Печатается по решению редакционно-издательского совета

ISBN 978-5-94839-829-7

© Челябинский государственный
институт культуры, 2023
© Авторы статей, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ЮБИЛЕЙНЫЕ ДАТЫ И СОБЫТИЯ ГОДА

Игнатьев И. А.	8
К ЮБИЛЕЮ НАРОДНОГО КОЛЛЕКТИВА ХОРА РУССКОЙ ПЕСНИ ДК ЧТЗ (75 лет – история, традиции, современность)	
Шутова Л. И.	13
ХОРОВОЕ ПЕНИЕ – ДУХОВНОЕ ЗДОРОВЬЕ НАЦИИ!	
Щедрин И. И.	19
«РУССКИЙ ЛАД» НАКАНУНЕ ТРИДЦАТИЛЕТИЯ	

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ: ПРЕДЛАГАЕМЫЕ К ОБСУЖДЕНИЮ ИДЕИ, МЕТОДИКИ, МЫСЛИ

Александрова Н. О., Запекина Н. М.	25
ЦИФРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБЪЕДИНЕННОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ	
Богдан С. В.	29
КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ФАКТОР ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ВООРУЖЕННЫХ СИЛАХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ	
Лушникова А. В.	33
К ВОПРОСУ ОБ УНИКАЛЬНОСТИ И «МОДЕЛЬНОСТИ» СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЕВ	
Мулюкина М. Ю.	39
ПОДГОТОВКА БИБЛИОТЕЧНЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ: СОЗДАНИЕ ПРЕЗЕНТАЦИЙ С ТРИГГЕРАМИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ДИСЦИПЛИНЫ «ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ»	
Пирожкова М. А.	41
КОГНИТИВНО-КОММУНИКАТИВНЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ КАК ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕДАГОГА	

Селютина Е. А.	45
ИГРОВЫЕ МЕТОДИКИ В ПРЕПОДАВАНИИ РКИ (ОПЫТ ВУЗА КУЛЬТУРЫ)	

Степанова И. В.	48
МЕТОДИЧЕСКИЕ ТРЕБОВАНИЯ К СЦЕНИЧЕСКИМ ЗАЧИНАМ	

Шамаева Р. М.	51
О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРОВЕДЕНИЯ МОНИТОРИНГА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ	

ТЕКУЩИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Боровик Л. Г.	54
МЕЛОДИЯ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	

Брюховецкая А. В.	57
ФИЗИЧЕСКАЯ АКТИВНОСТЬ СТУДЕНТОВ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ	

Бутко С. Н.	60
ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА ИГРЫ С ЛИСТА В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ ЮНОГО МУЗЫКАНТА	

Власова И. А.	65
УСЛОВИЯ ЭФФЕКТИВНОГО РАЗВИТИЯ ГИБКОСТИ СТУДЕНТОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ И СПОРТУ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ СОВРЕМЕННЫХ ФИТНЕС-ТЕХНОЛОГИЙ	

Гришанина-Мошкина О. В.	68
ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ПРАЗДНИКИ В ИГРОВOM АСПЕКТЕ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)	

Едакина А. С.	73
АНСАМБЛЬ «КАТЕРИНА» КАК ОДНО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ ТВОРЧЕСТВА ЧЕЛЯБИНСКОГО КОМПОЗИТОРА В. П. ВЕККЕРА	

Ерёмина Л. В.	78
РОЛЬ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА В АДАПТАЦИИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ	

Еремин Л. И.	80
РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В ВОСПИТАНИИ ДИРИЖЕРА ХОРА	

Еремина Н. Г.	82
ОТРАЖЕНИЕ СПЕЦИФИКИ ПРОФЕССИИ МУЗЫКАНТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (на примере повести Ю. Нагибина «Князь Юрка Голицын»)	
Ерхова И. Н.	85
ИССЛЕДОВАНИЯ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА Я.-Л. ДЮССЕКА В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ	
Жидков А. И.	90
ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ РУКОВОДИТЕЛЯ ДЕТСКОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА С ГРУППОЙ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	
Жук И. В.	93
ТЕАТРАЛИЗОВАННАЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ ИГРА КАК ЭФФЕКТИВНАЯ ФОРМА УЧЕБНОЙ И ВНЕУЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ	
Заплата В. А.	97
ОСОБЕННОСТИ ВЫБОРА АККОМПАНЕМЕНТА НА УРОКЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ПО ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО» В РАБОТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ	
Килина Т. В.	100
ПРОГРАММНОСТЬ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ	
Кочек В. Ф.	105
НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА КЛАССИЧЕСКОЙ ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ В ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ	
Кравчук В. И.	110
ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ САМОРЕГУЛЯЦИИ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ СТУДЕНТОВ- МУЗЫКАНТОВ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПРИКЛАДНОЙ ФИЗИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ	
Мантурова Н. С.	116
ОЦЕНКА ЗНАНИЯ ТРУДОВЫХ ПРАВ РАБОТНИКА СРЕДИ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ И РАБОТАЮЩИХ СОТРУДНИКОВ	
Медведева А. Р.	121
СИНКРЕТИЧЕСКАЯ МЕДИАЭСТЕТИКА ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА	

Мосейчук О. В.	123
ЙОГА-НИДРА КАК СРЕДСТВО ВОССТАНОВЛЕНИЯ И РЕЛАКСАЦИИ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОЙ МЕДИЦИНСКОЙ ГРУППЫ ЧГИК	
Мудряков Я. Д.	126
ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ИССЛЕДОВАНИИ ПРОБЛЕМЫ ОТЧУЖДЕНИЯ	
Наумова Н. М.	130
ФОРМИРОВАНИЕ КОМПЛЕКСА НАВЫКОВ ТЕХНИЧЕСКОЙ РАБОТЫ НА ФОРТЕПИАНО У СТУДЕНТОВ ДИРИЖЕРОВ- ХОРОВИКОВ	
Павловских А. О.	133
НОВЫЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ В СТИЛЕВОМ СОЛЬФЕДЖИО	
Плотникова Т. А.	138
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РЕБЕНКА	
Попонин В. В.	141
ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ	
Прудникова О. А.	146
ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. В. РАХМАНИНОВА В 4-РУЧНОМ ИЗЛОЖЕНИИ НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС СБОРНИКА «ВЕТКА СИРЕНИ»	
Пурик А. С.	150
ДЕКОРИРОВАНИЕ КЕРАМИКИ В СТИЛЕ ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛИ (ДЛЯ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ И ОБУЧАЮЩИХСЯ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ)	
Пшеницина Ю. А.	154
ВОКАЛЬНАЯ РАБОТА В ДЕТСКОМ ХОРЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ	
Ретнева Т. П.	158
ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ФРАНЦУЗСКИХ ИМПРЕССИОНИСТОВ В РЕПЕРТУАРЕ СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ	
Рыков С. С.	166
БЕГ НА ВЫНОСЛИВОСТЬ КАК ОДИН ИЗ ФАКТОРОВ АНТРОПОГЕНЕЗА	

Солдаткин В. Е.	169
ВОЗМОЖНОСТИ СТЕНОШНЫХ БОЕВ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫХ ПРАЗДНИКОВ КАК УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ГЕНДЕРНЫХ СТРАТ	
Спирёв Д. А.	172
ПОЛИЛОГИЧНОСТЬ КАК ОДНА ИЗ СУЩНОСТНЫХ ЧЕРТ ДЖАЗА	
Стрельцова Л. Н.	177
НЕКОТОРЫЕ ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В АКАДЕМИЧЕСКОМ ВОКАЛЕ И ИХ РЕШЕНИЯ	
Тихомирова Л. Н.	180
ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ В РАБОТЕ СО СТУДЕНТАМИ ВУЗА КУЛЬТУРЫ	
Усанова О. Г.	186
РУССКИЙ ЯЗЫК КАК ОСНОВА МЕЖНАЦИОНАЛЬНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ ПЕДАГОГА	
Хабибулин Р. Г.	189
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ	
Харитонов А. В.	196
ВЛИЯНИЕ ВОСТОЧНЫХ ЕДИНОБОРСТВ НА ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ЗДОРОВЬЕ ШКОЛЬНИКА	
Ширяева О. Ф.	199
ТВОРЧЕСКИЕ ВСТРЕЧИ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
Щипунова Н. Г.	202
ИНТЕГРИРОВАННОЕ ОБУЧЕНИЕ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ	
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	206

ЮБИЛЕЙНЫЕ ДАТЫ И СОБЫТИЯ ГОДА

УДК 784

Игнатъев И. А.

кандидат педагогических наук, профессор

К ЮБИЛЕЮ НАРОДНОГО КОЛЛЕКТИВА ХОРА РУССКОЙ ПЕСНИ ДК ЧТЗ (75 лет – история, традиции, современность)

Народный коллектив хора русской песни ДК ЧТЗ один из известных хоровых коллективов Челябинской области имеет богатую творческую биографию. Его многолетний путь можно поделить на три этапа:

Первый: 1947–1957 гг. – руководитель А. Н. Селифанов.

Второй: 1968–1997 гг. – руководитель Е. В. Степанов.

Третий: 2000–настоящее время – руководитель И. А. Игнатъев.

Первый этап

Селифанов Аркадий Николаевич (18.05.1921–15.09.1985) – человек с интересной творческой судьбой. Фронтовик, был в плену в концентрационном лагере. Хорошо пел, играл на аккордеоне, благодаря своим артистическим способностям попал в интернациональную творческую бригаду по обслуживанию лагерей для военнопленных, находящихся в Германии. Вернулся в Челябинск в декабре 1946 г. По распоряжению директора Тракторного завода И. М. Зальцмана был направлен во дворец культуры, помогать создавать кужковую художественную самодеятельность. Одновременно с организационной работой А. Селифанов заочно оканчивал музыкальное училище и был переведен в штат дворца 01.10.1951 руководителем народного хора. Ему удалось создать большой хоровой коллектив, в котором были женская и мужская группы. Самодеятельные артисты регулярно выступали в цехах и отделах завода, участвовали практически во всех мероприятиях, проводимых дворцом культуры. В программах хора звучали русские народные песни, произведения отечественных композиторов. С особой теплотой встречали зрители

Е. Родыгина «Уральская рябинушка», русскую народную песню «Ермак», старинный вальс «Амурские волны», песню Н. Румянцева «Шуми, Байкал». В 1957 г. Аркадий Николаевич Селифанов получил приглашение возглавить ДМШ № 3. Перейдя на новую работу, оставил хор и полностью посвятил себя воспитанию подрастающего поколения.

Второй этап

Степанов Евгений Владимирович (25.04.1928–24.02.2011) окончил Челябинское музыкальное училище в 1952 г., Челябинский государственный педагогический институт – в 1969 г., в 1973 – Челябинский государственный институт культуры. Е. В. Степанов руководил хором народной песни с 1968 по 1997 г. За годы работы с коллективом Е. В. Степанов показал себя как исключительно инициативный руководитель, сумевший создать один из лучших творческих коллективов не только Челябинской области, но и Уральского региона.

Одной из важнейших страниц творческого пути хора под его руководством можно считать приглашение ВЦСПС в 1961 г. с творческим отчетом в Москву. Самодеятельные артисты выступили с четырьмя концертами: в Колонном зале Дома Союзов, Университете им. М. Ломоносова, Университете им. Патриса Лумумбы и во Дворце автомобильного завода им. И. А. Лихачева.

Значительной вехой в деятельности хора является и его награждение в 1962 г. первым на Урале почетным званием Народный коллектив. Репертуар хора был основан на русских народных песнях, произведениях профессиональных и самодеятельных композиторов РФ, таких как Е. Гудков, В. Горячих, В. Левашов, М. Смирнов, И. Шутов, О. Кульдяев.

В период с 1962 по 1972 г. хор неоднократно становился победителем многих всероссийских, региональных и областных конкурсов и фестивалей. За большую просветительскую работу в деле пропаганды самодеятельного хорового творчества и высокие достижения хорового коллектива Е. Степанов в 1972 г. награжден почетным званием Заслуженный работник культуры РФ.

Хор русской песни ДК ЧТЗ заслуженно пользовался огромным авторитетом у администрации завода, профсоюзной организации, у рабочих и служащих предприятия. Именно при поддержке Генерального директора производственного объединения «Челябинский тракторный завод им. В. И. Ленина» была организована в 1982 г. поездка в Москву на фирму «Мелодия», где хор записал к пятидесятилетию предприятия концертную программу. Грампластинка была издана тиражом в 20 тысяч экземпляров, что являлось в то время большим успехом и для многих профессиональных коллективов. В ее содержание вошло пять песен, отражающих специфику репертуарной политики хора. Это и произведения о любимом крае, заводе, («Мой Урал», «Наш тракторный»), и уральские народные песни («За речкою, за Миасскою», «Гулял по Уралу казак молодой») и лирическая песня для женской группы «Склонилась ивушка». Необходимо отметить, что у трех записанных песен автор – Е. Степанов.

В целом, композиторское творчество занимает видное место в работе с творческим коллективом. Им написано более 200 разнообразных по тематике песен, многие из которых исполнялись заводским хором. Этот факт позволил композитору собрать лучшие произведения из своего творческого багажа и издать в 1987 г. сборник («Я иду по России»). По сути, это антология репертуара хора. В этот сборник (20 песен) вошли произведения по самой разнообразной тематике, написанный для разных исполнительских составов. 6 песен для смешанного хора (сл. А. Сафронова «Урал, Урал», слова народные «Простор необозримый»). Для мужской группы хора (7 песен), слова В. Лазарева «Семья моя рабочая», слова народные «Наш родной завод». Для женской группы – (7 песен) слова А. Вершевского «Парнишка заводской», слова В. Кузнецова «Качалась лодочка». В этом сборнике наряду с производственной тематикой находится место и для лирических, шуточных песен, написанных как для больших групп хора, так и для малых составов. К ним мы относим: слова Л. Завальнюка «Берегите любовь», сл. И. Колесникова «Филюшка», слова А. Осьмушкина «Самовары рус-

ские». Этот сборник пользовался большой популярностью у руководителей хоровых коллективов, большинство песен исполнялись в концертных программах клубной и сельской самодеятельности.

Хор ДК ЧТЗ регулярно выступал с неизменным успехом с концертными программами не только в Челябинской области, но и в городах Москва, Санкт-Петербург, Астрахань, Екатеринбург, Волгоград и т. д.

Третий этап (2000 г. – наст. время)

И. А. Игнатьев – Заслуженный работник культуры РФ, кпн, профессор. Коллектив продолжает песенно-хоровые традиции заложенные Е. Степановым. Основа репертуара: русские народные песни, творчество профессиональных и самодеятельных композиторов России: В. Горячих, Е. Родыгина, Е. Щекалёва, И. Шутова. Песни самодеятельных авторов проходят обработку и исполняются всем хором или отдельными группами. Это песни О. Кульдяева «Танкоград», «Мой любимый завод», музыка В. Савинова «Маленький дом», музыка В. Гиммельфарба «Лица друзей» и т. д.

В период с 2000 по 2014 г. в хоре в основном занимались служащие и рабочие завода. Постепенно, вместе с экономическими трудностями проходящими в стране и на заводе, состав хора стал постепенно пополняться за счет жителей Тракторозаводского района. Количественный состав хора стабилен – 35–40 человек. Это дает возможность формировать концертные бригады для выступления на малых сценах, в красных уголках цехов и отделов завода. Хор – постоянный участник различных конкурсов и фестивалей, в котором он добивается высоких результатов. В 2004 и 2006 гг. на базе театра ЧТЗ были проведены фестивали народного хорового пения «В кругу друзей», на который приглашались хоровые коллективы – лауреаты всероссийских региональных и областных конкурсов из городов Магнитогорск, Верхний Уфалей, Копейск и др.

В 2005 г. был составлен и выпущен сборник песен «Поет хор тракторостроителей» (25 песен). В этом сборнике представлено три раздела: первый «Танкоград» (8 песен). В него вошли произведения гражданско-патриотического содержания, это произведения о суровых днях испыта-

ний выпавших на долю нашего народа, о родном уральском крае, знаменитом заводе, с которым связали свою жизнь несколько поколений жителей города Челябинска (сл. Л. Татьяничевой, музыка И. Черняка «Марш кировцев», сл. В. Щегалева, муз. О. Кульдяева «Танкоград», слова и музыка В. Кулакова «Уральский вальс»). Второй раздел (7 песен) содержит русские народные песни в обработке для хора («Степь, да степь кругом», «Когда б имел золотые горы», «Поехал наш батюшка на базар»). Третий раздел «Веселись душа молодецкая» (10 песен) – это песни муз. В. Гаврилова «Раньше были мужики», «Зима – зимушка», муз. В. Белкина «Веничек», «Ярмарка» и т. д.

Произведения «Марш кировцев», «Танкоград», «Песня о любимом заводе» записаны хором и часто транслируются по заводскому радио.

В последние годы изменилась и сама форма агитации в коллектив. Концертные номера стали записываться и выставляться в интернете. Песня В. Савинова «Маленький дом» собрала более 1 миллиона просмотров, а песня М. Сафронова «Голубь мира» – 1,5 миллиона.

Отмечая свой 75-летний юбилей, творческий коллектив выступил с большой сольной программой, в которой постарался показать репертуар разных лет. В концерте была награждена памятными грамотами большая группа солистов и старейших участников, а все самодельные артисты получили памятные подарки от спонсоров. Зрительный зал тепло встречал каждый исполняемый номер концертной программы.

Шутова Л. И.

кандидат педагогических наук,
профессор

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ – ДУХОВНОЕ ЗДОРОВЬЕ НАЦИИ!

...Пение, особенно хоровое, совместное – это верный показатель здоровья нации. Народ, воспитанный на одухотворенной песне, благороден и велик».

*Георгий Александрович Струве,
композитор, хормейстер, просветитель*

Искусство хорового пения – искусство уникальных возможностей как исполнительских, образовательных, воспитательных, является веками проверенным фактором формирования духовного, творческого потенциала нашего общества, нашего народа. Хоровое пение, с его многовековыми традициями, неисчерпаемым профессионализмом, глубоким духовным содержанием, могучим воздействием на эмоциональный, нравственный и интеллектуальный строй как исполнителей, так и слушателей, с его относительной (иногда обманчивой) простотой и доступностью, демократичностью – было и остается надежным щитом отечественной певческой и музыкальной культуры, надежным и испытанным средством музыкального воспитания и образования народных масс и повышения общей культуры подрастающего поколения, ареной острой борьбы за сохранение традиций преемственности творчества поколений и связей между предыдущими и последующими ее пластами, за традицию активного использования ее ценного опыта и достижений, за традицию творческого осмысления наследия и создания нового, корнями уходящего в глубь многовековой музыкальной и певческой культуры России. Хоровое пение способствует формированию личностных качеств, развивает музыкальные способности и художественный вкус, обогащает кругозор и повышает культурный уровень.

Для того, чтобы сохранить и популяризировать хоровую составляющую в культурно-досуговых учреждениях, ее имиджевую значи-

мость, возможность продвижения коллективов и участия в областных, региональных и международных конкурсах и фестивалях, и была создана районная программа «Сохранение и развитие культуры Сосновского муниципального района на 2016–2023 годы» раздела «Развитие хорового и фестивального движения в Сосновском муниципальном районе». На сегодняшний день этот «двигатель» актуален, позволяет развивать дальше и стимулировать хоровые коллективы учреждений. Главная цель программы – как отметила начальник культуры района Татьяна Ивановна Маркина – повысить статус существующих коллективов, обеспечить поддержку новым, обучить штат хормейстеров. А сверхзадача: увеличить число людей, которые проводят культурный досуг, сделать все возможное, чтобы люди объединялись, общались, ходили на мероприятия. Нам нужно не просто большое количество хоровых коллективов, а коллективов с высоким уровнем мастерства...и одним из приоритетных направлений – уровень духовного и интеллектуального развития населения...»¹

На мой взгляд сентябрь 2021 – июнь 2022 г. (для меня этот временной, реальный срок творческой работы в самодеятельных коллективах различного жанрового направления) явился насыщенным, плодотворным, ярким для хоровых коллективов нашего Сосновского района Челябинской области (где я работаю по совместительству с народным коллективом хором русской песни «Поющие сердца» ДК пос. Рощино). Доказательством тому являлось участие хоровых коллективов в Международном фестивале-конкурсе народной, национальной, современной и эстрадной песни «Пою мое Отечество» проводимый под эгидой Министерства культуры и Дома Дружбы народов Челябинской области, с дальнейшим выходом 5 коллективов района на ведущие концертные площадки г. Челябинска. В частности, 30 ноября 2021 г. на сцене концертного зала им. С. Прокофьева состоялся Гала-концерт, посвященный 95-летию со дня рождения уральско-

¹ Хор – это маленькое государство // Сосновский муниципальный район Челябинской области : сайт. URL: <http://www.chelsosna.ru/?q=news/hor-eto-malenkoe-gosudarstvo> (дата обращения: 13.01.2023).

го композитора Ивана Шутова и в сводном хоре, из 24 коллективов 13 территорий Челябинской области 5 (пять) было из Сосновского района: народные коллективы хоры русской песни: «Вечерка» пос. Мирный (рук. Н. Новокрещенова), «Вечора» Полетаевский ДК (рук. О. Ю. Перерва), «Поющие сердца» Рощинский ДК (рук. Л. И. Шутова) ансамбль народной песни «Сударушка» Томинский СДК (рук. Л. Н. Адимова), ансамбль «Бедовые ребята» ДК Долгодеревенское (рук. В. Н. Лукьянов). Совместно с оркестром Челябинского института культуры (рук. П. М. Денякин) в финале было исполнено три хоро-вых произведения И. Шутова. Это было впечатляюще, мощно, где с совместно с исполнителями пели пришедшие на концерт зрители, словами не передать. Этот большой хор, объединивший профессионалов, детей, молодежь и людей старшего поколения явился ярким примером единения поколений, если хотите хорового родства, формирования художественного вкуса, воспитания нравственности, духовности, патриотизма.

22 декабря 2021 г. по приглашению Министерства культуры Челябинской области вышеуказанным коллективам выпала честь участвовать в сводном хоре концертной программы с песней И. Шутова «Люблю Урал» на сцене Конгресс-холла, посвященной 25-летию Ассамблеи народов Челябинской области и действительно явиться украшением такого уникального событийного мероприятия.

Еще одним показателем и достойным примером для межкультурного хорового взаимодействия коллективов Сосновского района послужил Областной праздник в рамках Года культурного наследия народов России с необычайным успехом и размахом проходивший 24 мая 2022 г. на Набережной р. Миасс рядом с Челябинским государственным краеведческим музеем. Организатором которого были Министерство культуры Челябинской области, Челябинская митрополия Русской православной церкви и Областной Дом Дружбы народов Челябинской области.

...И снова в сводном хоре концерта стояли именитые коллективы Сосновского района, получившие на конкурсе «Пою мое Отечество» звание лауреатов. Хором были исполняли две песни на музыку и слова В. Тростянского «Дай бог мира и счастья России!» и музыку И. Шутова «Наша родина – Урал!». И когда на сцене хор из 180 человек состоящий из студентов, курсантов авиационного института гражданской авиации, ветеранов труда призывают в песне «...Дай бог мира и счастья России, Детям радости дай, дай покой матерям пожелай благоденствия нам!!!», эмоциональному выходу не было предела – это слезы на глазах, мурашки, комок в горле как у исполнителей, так и слушателей! Не в этом ли сила песни, ее глубинного душевного воздействия на зрителя? Раскатистым эхом разнеслось сильнейшее хоровое эхо вокруг, песни прозвучали, действительно торжественно, величаво, могуче, народно, показательно, что русская славянская культуры, выраженная в хоровом исполнении – величайшее духовное культурное наследие, переданное в дар от Кирилла и Мефодия!

Заключительным аккордом для Сосновского района явился совместный грандиозный (не побоюсь этого слова) проект с Государственным оркестром народных инструментов «Малахит» под управлением народного артиста России, профессора Виктора Лебедева, «Поет мой край Сосновский», проведенный на сцене Полетаевского Дома культуры 11 июня 2022 г., приуроченный ко Дню России.

Концерт начался с исполнения оркестром «Малахит» увертюры Е. Птичкина к кинофильму «Два капитана», тем самым настроив слушателей и участников выступления на позитивный настрой.

С большим вдохновением исполнялись песни о Родине, о России об Урале, о красоте, о любви («Кто вырос в России» муз. В. Захарченко, муз. М. Блантера «Катюша», муз. Г. Пономаренко «Тополя», муз В. Пипекина «Гуси-лебеди», русские народные песни и др.). Получился настоящий большой вокально-хоровой концерт. В этом концерте присоединились еще хоровые коллективы района: народный хор «Родные напевы» Кременкульский ДК (рук. Л. Барбышева), ансамбль

«Саргазиночка» пос. Саргазы, ансамбль «Уральская Дивинка» пос. Рошино (рук. Е. Панова) и ансамбль Долгодеревенского ДК «Родник» (рук. Н. Новокрещенова).

Новые эмоции, новые впечатления, большая ответственность, волнения как для участников, так и руководителей самодеятельных коллективов. Иметь возможность спеть самостоятельно с профессиональным оркестром а затем объединиться в общем сводном хоре, почувствовать силу, мощь энергетику огромного коллектива это дается не каждому исполнителю. Это ли не триумф, это ли не гордость за свои творческие коллективы, это ли не важность всей предшествующей работы, не в этом ли прослеживается воспитательный потенциал любви к хоровому искусству? В этом и есть радость общения, возможность почувствовать единение, силу вдохновения, перевоплощения, обогащения и насыщения хоровой палитрой звучания, получения огромного эмоционального заряда, творческой энергии. Не случайно говорят, что песня – кратчайшее расстояние между сердцами. Это дает толчок к проявлению чувства любви к исполняемой песне, родине, народу, природе, жизни.

Концерт закончился исполнением сводным хором финальной песни на муз. И. Шутова «Наша родина – Урал!». Это потрясает!, поскольку заставило слушателя содрогнуться от великолепного исполнения, мощи, силы, энергетики, эмоционального восприятия, большой убедительности в том, что именно здесь и есть **Наша родина – Урал!**

Сколько доброжелательных, позитивных отзывов выражено в адрес организаторов данного проекта! Слушатели уходили с радостным выражением на лице, с улыбкой. Многие подходили со словами огромной благодарности за теплый, душевный концерт, значит понравилось, дошло до глубины души! Вот что говорили сами зрители:

Антонина Ивановна – Полетаево: «Я никогда не могла представить себе что такое можно услышать: профессиональный оркестр и самодеятельные артисты. Насколько все достойно, захватывающе,

убедительно проникновенно. Побольше таких мероприятий. Благодаря организаторов и участников, всем творческих успехов».

Екатерина Петровна из пос. Бутаки: «...потрясающе, здорово, заставили плакать, потому что исполнялись песни нашей молодости, мы из любили, пели, жили с ними. И этот концерт вернул нас в прошлое и дал возможность снова «прожить» тот период жизни...»

Вот что сказала участница хора «Вечерка» (пос. Мирный): «Я и представить себе не могла, что буду стоять на одной сцене с Государственным русским народным оркестром «Малахит». Волшебное, безумно, душевно, тепло. Россия – это Люди сильные, творческие, талантливые. Россия – это песни... Спасибо всем организаторам за праздник».

Не могу не вспомнить, и не озвучить маленький, но считаю очень важный, эпизод из своего подросткового возраста, всплывший в моей памяти. В Карталах, где я родилась и проживала на тот момент, проходили смотры школьной художественной самодеятельности, наш хор пел песню В. Мурадели «Доброе утро, Россия!». Как сейчас помню свои чувства и мысли появившееся во время исполнения на словах «Доброе утро Россия любимая, доброе утро наш край дорогой! Россия – Отчизна березок...» – «Как хорошо, что я родилась и живу в Советском Союзе!» Вот оно естественное, неподдельное, воспитательно-эмоциональное выражение любви к Родине, гордость и восхищение ею!.. И силу хорового звучания может прочувствовать только тот, кто сам пел в хоре. А какая мощь сводного хора! И наш район в этом преуспел, т.к. можно с уверенностью заявить, что ни один район, ни один город Челябинской области не может гордиться возможностью участвовать в вышеназванных крупных Областных мероприятиях таким многочисленным составом хоровых коллективов!

Это и есть одна из форм показателя реализации и воплощения главной задачи программы «Развитие хорового и фестивального движения в Сосновском муниципальном районе» Челябинской области.

«РУССКИЙ ЛАД» НАКАНУНЕ ТРИДЦАТИЛЕТИЯ

Челябинский областной фестиваль-конкурс ансамблей и оркестров народных инструментов «Русский ЛАД» в этом году проводился в пятнадцатый раз. Свое начало он берет в 1993 г. и на будущий год ему исполнится тридцать лет. Для проектов подобного рода это весьма почтенный возраст, говорящий о его жизнеспособности и уникальности.

За свою многолетнюю историю фестиваль-конкурс, в сравнении с начальным этапом, претерпел целый ряд существенных изменений. Во-первых, изменился его статус. Начав свой путь по инициативе и организационно-финансовом обеспечении Дворца культуры челябинских металлургов, он вскоре получил статус официального проекта Челябинского государственного центра народного творчества, то есть стал делом государственным. Во-вторых, задуманный как разовое мероприятие фестиваль-конкурс стал проводиться систематически. В-третьих, постепенно росло количество коллективов, принимавших в нем участие. Если в первом фестивале участвовало 6 коллективов, то в последние годы оно стало приближаться к пяти десяткам. В-четвертых, расширилась палитра его участников. Так, наряду с оркестрами в нем значительное место стали занимать ансамбли. К коллективам, состоящим из взрослых музыкантов, присоединились и детские, а наряду с любительскими (самодельными) стали выступать учебные и профессиональные.

Важно отметить, что за неполные тридцать лет несколько раз менялось и само название фестиваля-конкурса. Но начиная с двенадцатого, он носит постоянное, узнаваемое название «Русский ЛАД». Под этим, получившим широкое признание именем, проводился и пятнадцатый областной фестиваль-конкурс оркестров и ансамблей народных инструментов. Как и в предыдущие годы, проходил он на трех площадках: в Кыштыме, Миассе и поселке Увельском.

Всего на трех фестивальных сценах выступило **45 коллективов**. В том числе, в Кыштыме 11, в Миассе 19, в Увельском 15. Число участников-музыкантов составило 508 человек. Чтобы ответить на вопрос, много это или мало, обратимся к предыдущим фестивалям. Четырнадцатый, проводившийся в пандемийном 2020 г. в формате онлайн, собрал **36 коллективов**, а в тринадцатом, пришедшемся на 2018-й, спокойный год, участвовало **47 оркестров и ансамблей**. Полагаем, что более продуктивным будет сравнение с показателями 13-го фестиваля. И это сравнение говорит, что несмотря на нынешнюю совсем непростую обстановку в стране, состояние оркестрового и ансамблевого народно-инструментального творчества в Челябинской области остается стабильным.

Статистика показывает, что из 45-и выступивших на фестивальных площадках коллективов 17 составили оркестры (38 %) и 28 – ансамбли (62 %). Аналогичным было их соотношение и на 13-м фестивале. То есть и в этом плане наблюдается стабильность.

По возрастному составу коллективы разделились следующим образом: 20 (44 %) взрослых и 25 (56 %) детских. На 13-ом фестивале взрослые составляли 36 %, а детские 64 %. Разница сократилась на 8 %, но, тем не менее, она весьма существенна. Однако, такое положение уже не выглядит чересчур тревожным. Его, на наш взгляд, можно считать даже нормальным. У взрослых для содержательного досуга остается мало свободного времени. Им надо работать, содержать семьи. Кроме того, тот факт, что коллективное народно-инструментальное творчество привлекает внимание детей, означает, что у него есть перспективы на будущее.

Сходным образом возрастная диспропорция проявилась в самом оркестровом сегменте. Из 17 оркестров было 7 (41 %) взрослых и 10 (59 %) детских. Здесь так же наблюдается заметное выравнивание соотношения.

Еще большее нивелирование количественного соотношения произошло в ансамблевой номинации, где разница между взрослыми

13 (46 %) и детскими 15 (56 %) коллективами сократилась почти до минимума. Что тоже следует отнести к позитивным тенденциям.

В то же время эти показатели не дают повода успокаиваться. Нельзя допускать сокращения взрослых коллективов. Как гласит известная мудрость, «без настоящего нет будущего». А настоящее создается людьми взрослыми. Они же своей деятельностью программируют будущее, подают пример подрастающему поколению, формируют его интересы.

Определенное значение для оценки положения дел в народно-инструментальном творчестве имеет соотношение коллективов, различающихся по социально-ролевой направленности. Еще совсем недавно наиболее массовое представительство было за самодеятельными коллективами. Так, к концу 1980-х гг. в Челябинской области работали 15 самодеятельных народных оркестров высокого исполнительского уровня, которые базировались в культурно-досуговых учреждениях клубного типа и систематически участвовали в различных смотрах-конкурсах. Наряду с ними повсеместно действовало более сотни оркестровых коллективов, в большей или меньшей степени уступавших лидерам, но столь же продуктивно обеспечивавших содержательный досуг взрослых и юных любителей народного искусства. Да и все участники первого фестиваля-конкурса в 1993 г. были самодеятельными.

Но постепенно представительство коллективов из сферы КДУ стало интенсивно сокращаться. И уже в 12-м фестивале участвовал всего один взрослый оркестр, имеющий любительский статус и базирующийся в клубном учреждении. Не меньшая диспропорция наблюдалась на том же фестивале и среди детских оркестров, из числа которых только два можно было отнести к статусу любительских. Все остальные были прописаны в ДМШ и ДШИ, имея статус детских учебных коллективов.

15-й фестиваль конкурс выявил в оркестровой номинации иную картину. Из 17-ти оркестров 8 базируются в культурно-досуговых учреждениях, а 9 – в школах искусств. На лицо почти равное представительство. Является ли это свидетельством принципиальных перемен в рабо-

те КДУ с любительским народно-оркестровым творчеством, или обусловлено случайными факторами, утверждать пока рано. Можно, пожалуй, выражать лишь осторожные надежды на перемены к лучшему.

Воздерживаться от поспешных выводов приходится не только из вполне понятной осторожности. От поспешности удерживает прямо противоположное статусное соотношение среди народно-инструментальных ансамблей. Из 28 ансамблей 23 (82 %) действуют при ДМШ и ДШИ, а при культурно-досуговых учреждениях всего – 5 (18 %). Следует при этом отметить, что школы были представлены как учебными, (детскими), так и преподавательскими (взрослыми) ансамблями, участие в которых во многом обусловлено должностными обязанностями самих педагогов. Конечно, с точки зрения сохранения и пропаганды народно-инструментального искусства показатели статусного соотношения коллективов, выполняющих эту социально-культурную функцию, не имеют принципиального значения. Более важно то, что оно свидетельствует о продолжающемся процессе, в ходе которого бытование народных инструментов все в большей и большей степени ограничивается учебно-профессиональной сферой, выпадая из сферы досуга широкого круга любителей. Ведь на 13-м фестивале это соотношение выглядело заметно лучше (69 % к 31 %), а на 12-м было количественное равенство.

При оценке положения дел в любом жанре коллективного исполнительства важным показателем его сохранения как самостоятельного, самобытного явления музыкальной культуры является инструментальный состав представленных на фестивале коллективов. Насколько же он соответствует утвердившимся канонам. «Русский лад» показал, что только 42,5 % оркестров и ансамблей по их инструментальному составу можно в полной мере отнести к русским народным. В остальных в большем или меньшем количестве задействованы инструменты, которые либо совсем не относятся к категории народных, либо к таковым их можно отнести с определенной натяжкой. Это и бас-гитары, и клавишные, и аккордеоны, и смычковые, и многие другие инструменты. Все

реже слышатся баяны, контрабасы, балалайки секунды и балалайки альты. По свидетельству руководителей, такое положение вызвано, прежде всего, тем, что «родных» инструментов попросту нет в наличии. Имевшиеся пришли в негодность, а новые, из-за запредельной дороговизны, приобрести невозможно. Вот и выходят из положения кто как может. Дефицит качественных русских народных инструментов растет. И это происходит не где-нибудь, а в самой России.

Характеристика «Русского ЛАД-а» будет неполной, если не сказать хотя бы несколько слов о репертуаре, исполнявшемся его участниками. Анализ показывает, что программы коллективов, за некоторым исключением, были подобраны с достаточно тщательным учетом их инструментального состава и уровня исполнительского мастерства музыкантов. В них была представлена музыка различных направлений и жанров. При этом, как и должно быть, более заметной стала доля обработок народных мелодий для народных оркестров и ансамблей. В то же время обратило на себя внимание отсутствие музыки отечественных и зарубежных классиков, а также малозаметная доля оригинальных произведений для народного оркестра, созданных за весь послеандреевский период.

Как и предыдущие фестивали, «Русский лад» был отмечен весьма высоким, пожалуй, даже возросшим общим исполнительским уровнем. Свидетельством этого может служить тот факт, что 6 коллективов были отмечены дипломами Гран-при. 15 коллективов стали лауреатами первой степени, а 14 получили звание лауреатов второй степени. Из оставшихся 11 еще 9 признаны лауреатами 3-й степени и только 2 коллектива удостоены звания дипломантов.

Анализ результатов пятнадцатого фестиваля «Русский ЛАД», проходившего накануне его тридцатилетия, показывает, что в коллективном народно-инструментальном исполнительстве Южного Урала происходят неоднозначные процессы. Тем не менее, несмотря на все трудности, потери и обретения, оно продолжает жить в относительно стабильном состоянии. И главная заслуга в этом по-прежнему при-

надлежит руководителям коллективов. Рождение и жизнестойкость коллектива обеспечивает, в первую очередь, руководитель, способный своим идеями и увлеченностью сплотить единомышленников, заразить их своим энтузиазмом и постоянно побуждать к упорным и результативным занятиям.

Оценивая состояние и перспективы коллективного народно-инструментального творчества, надо иметь ввиду, что с определенным оптимизмом на его будущее можно смотреть только тогда, когда наряду со стабильно работающими коллективами появляются и уверенно заявляют о себе коллективы-новички, возглавляемые начинающими руководителями. С удовлетворением хочется отметить, что пятнадцатый «Русский ЛАД» оказался весьма богатым на новичков. На его подмостках дебютировали сразу несколько получивших высокую оценку членов жюри оркестров и ансамблей.

Подводя итоги пятнадцатого фестиваля-конкурса «Русский ЛАД», можно с большой долей оптимизма говорить, что несмотря на разнонаправленные изменения в коллективном народно-инструментальном музицировании, положение его остается достаточно устойчивым, хотя некоторые тенденции вызывают определенную тревогу.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ: ПРЕДЛАГАЕМЫЕ К ОБСУЖДЕНИЮ ИДЕИ, МЕТОДИКИ, МЫСЛИ

УДК 930.251:004

Александрова Н. О.

кандидат исторических наук, доцент

Запекина Н. М.

кандидат педагогических наук, доцент

ЦИФРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБЪЕДИНЕННОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

В Челябинской области активно реализуются государственные программы «Развитие архивного дела в Челябинской области» (2021–2025), а также программа «Развитие информационного общества в Челябинской области» (2021–2025). В рамках реализации новых трендов и приоритетных задач архивного дела современной России особого внимания заслуживает деятельность Объединенного государственного архива Челябинской области (ОГАЧО). Сегодня его фонд насчитывает 2 млн 539 тыс. дел, только за 2022 г. он пополнился 65 тыс. новых дел [1, с. 2].

Уникальные, редкие и особо ценные документы, разносторонне характеризующие историю нашего региона, могут стать общественным достоянием только при их максимальной доступности. На решение этой задачи направлена необходимость практической реализации статьи 24 «Доступ к архивным документам» Федерального закона «Об архивном деле в Российской Федерации», которая предусматривает обязанность архивных учреждений страны по предоставлению архивных документов пользователям в виде подлинников и (или) их копий, в том числе в электронной форме [2].

Одним из важнейших аспектов информационного развития архивных служб является не только планомерная оцифровка архивных документов, но и предоставление средствами информационно-коммуникационных технологий открытого доступа к ним. Для этого на официальном сайте архивного учреждения должны быть обеспечены технические возможности для навигации и самостоятельного копирования пользователем документов, предоставляемых в форме электронных информационных ресурсов. Кроме того, большое значение имеет преобразование имеющихся элементов научно-справочного аппарата в электронный вид.

Применительно к практике деятельности ОГАЧО, можно с уверенностью утверждать, что сотрудники архива активно и вполне успешно осваивают этапы цифровой трансформации своей архивной деятельности, современные форматы информационного обслуживания пользователей, так как целью работы архива является не только обеспечение социальной защиты граждан, но и предоставление информации юридическим и физическим лицам по их запросу, расширение онлайн-доступа граждан к ретроспективной информации, в том числе с использованием единой цифровой платформы.

Сайт архива обеспечивает пользователям возможность осуществления широкого спектра функций, предполагающих удаленный доступ, и делает личное посещение архива необязательным. Сайт позволяет не только направлять запросы, но и отслеживать статус их исполнения, делать заказ на сканирование документов и получать удаленный доступ к ним, а также реализовывать платные услуги [3, с. 2].

Активное освоение и развитие нового формата информационного обслуживания пользователей привело к тому, что, по словам главы архивной службы Челябинской области С. М. Иванова, за последние три года количество пользователей архивной информацией в регионе увеличилось вдвое и составило более 400 тыс. человек [1, с. 2]. Этому способствовало и создание комфортных читальных залов, и расширение услуг виртуального читального зала ОГАЧО, предоставляющего

возможность подачи запросов не только непосредственно в архив, но и через многофункциональные центры, портал «Госуслуги».

Автоматизированные информационные системы «Читальный зал» и «Электронный архив» позволили исследователям и всем заинтересованным пользователям получить удаленный доступ к базам данных, описям архивных дел, осуществлять их просмотр, текстовый поиск, просмотр электронных копий дел, заказывать нужные дела, а также получать доступ к размещенному в Интернете контенту (публикациям, выставкам др.). Возможно оказание услуги **«Дополнение дела в систему АИС-Архив»**, т. е. сканирование и размещение в системе определенного дела по заказу пользователя. Ориентироваться в огромном массиве архивных документов помогает двухтомный электронный путеводитель **«Путеводитель по фондам Объединенного государственного архива Челябинской области»**.

На официальных сайтах Государственного комитета по делам архивов Челябинской области и ОГАЧО размещены электронные базы данных «Рассекреченные документы», «Раскулаченные», «Трудармейцы», «Челябинская область во Второй мировой войне», «Эвакуированные» и др. Например, БД «Жертвы политических репрессий» по фонду Управления Федеральной службы безопасности по Челябинской области сегодня содержит информацию о более чем 36 000 граждан [4, с. 5].

Одна из самых востребованных пользователями электронная база данных «Награды Родины» в настоящее время содержит 917 145 записей и дает возможность осуществлять поиск как по фамилии награжденного, так и по названию награды и по др. критериям. Архив одновременно ведет наполнение 14 БД, из которых уже 7 представлены на сайте для широкого использования.

Особый интерес, на наш взгляд, представляет база данных «Справочник местонахождения документов по личному составу», охватывающая архивы Челябинской области. Документы по личному составу – это огромный и ценнейший в социальном плане информа-

ционный массив: 2 млн, или более 46 % архивных дел, отражающих сведения об трудовой деятельности граждан, призванных обеспечить их социальную защищенность. База данных содержит документы по личному составу 16 958 организаций, в том числе ликвидированных, сдавших документы в архивы региона [5].

Такая база остро необходима для исполнения наиболее часто встречающихся социально-правовых запросов населения, предусматривающих пенсионное обеспечение, получение льгот и компенсаций. База данных постоянно пополняется по мере поступления новых фондообразователей; облегчает работу архивной службы и дает гражданам возможность самостоятельно искать информацию о нужной организации и наличии документов, а в случае их отсутствия – конкретизировать запрос в архивную службу.

Таким образом, цифровая трансформация деятельности Объединенного государственного архива Челябинской области и всей архивной службы региона позволили обеспечить максимально возможную ее открытость, доступность документальных богатств, полноценный контекстный поиск информации посредством организации электронного научно-справочного аппарата, обеспечить удаленный доступ организаций и граждан к архивным документам.

Литература:

1. Иванов, С. М. Подводим итоги и определяем перспективы развития архивной службы Челябинской области / С. М. Иванов // Архивная служба. – 2022. – № 6 (28). – С. 2–3.
2. Об архивном деле в Российской Федерации : Федеральный закон № 125-ФЗ : [от 22.10.2004 (последняя редакция)] // КонсультантПлюс : справ. правовая система. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1406/350f7d986a9e7ed0070a2bcdad3fe5f29ebfd95b/ (дата обращения: 28.12.2022).
3. Антипин, Н. А. Новые формы и форматы архивных информационных мероприятий в онлайн-пространстве: вызовы, ответы и опыт работы в условиях пандемии COVID-19 / Н. А. Антипин // Архивные ведомости. – 2022. – № 7 (253). – С. 2.

4. Ардашева, С. Р. Как челябинские архивисты создали одну из самых обширных электронных баз данных в стране / С. Р. Ардашева // Архивная служба. – 2022. – № 1 (23). – С. 5.

5. Справочник по местонахождению документов по личному составу // Chelyabinsk.bezformata.com [офиц. сайт]. – URL : <https://chelyabinsk.bezformata.com/listnews/spravochnik-mestonahozhdeniya/68297839/> (дата обращения: 06.01.2023).

УДК 379.8

Богдан С. В.

кандидат педагогических наук, доцент

КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ФАКТОР ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ВООРУЖЕННЫХ СИЛАХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Сегодня наиболее актуальной стала проблема патриотизма российского общества. В современных реалиях это связано с существованием России как суверенного государства и жизнью каждого ее гражданина. Патриотизм особенно обостряется у служащих в Вооруженных Силах РФ и их семьях. С. Ю. Иванова обосновывает, что содержание патриотического воспитания в культурно-досуговой деятельности, имеет две составляющих.

1. Социально-педагогическая потребность – это позитивные мировоззренческие взгляды, ответственность за выполнение конституционных обязанностей по защите Отечества. Данный компонент является ядром содержания военно-патриотического воспитания. Для того чтобы рассчитывать на решения задач по подготовке к функции защиты государства, нужно сформировать личность гражданина и патриота с присущими ему ценностями, ориентациями, интересами.

2. Специфический компонент – в современных условиях в профессионализации Вооруженных Сил этот компонент более значим. Он характеризуется большой конкретной и деятельной направленностью. Формирование и реализация понимания молодым человеком

роли, основанной личной ответственностью, за выполнение и убежденность в защите государства и его интересов [1].

Патриотическое воспитание направлено на убеждения, осмысление и поддержание любви к Отечеству, доблести, формирует здоровую моральную атмосферу в воинских коллективах. Армия является частью общества, поэтому поддержание морального духа военнослужащих является общественной задачей. В. И. Лутовинов [2, с. 27–35] выделяет четыре компонента патриотизма:

- Когнитивно-интеллектуальный компонент содержит понимание сути патриотизма и способов его проявления в видах человеческой деятельности. Большую популярность имеют формы культурно-досуговой деятельности, которые наполнены литературными и историческими фактами проявления героизма и патриотизма, показывающими красоту и величие России. Это тематические вечера, квесты, литературные и исторические гостиные и т. д. Данный компонент способствует пониманию военнослужащими конкретных проявлений патриотизма и качеств личности.

- Деятельностный компонент связан с самоконтролем. Сюда входят спортивная и общественная деятельность, слаживание личного состава, праздничные события, посвященные историческим датам, и встречи с ветеранами.

- Эмоционально-чувственный компонент формируется из создания у военнослужащих патриотических взглядов. Для воспитания таких взглядов важно, чтобы военнослужащие не просто усвоили их, а чтобы они приобрели для них смысл как руководящих принципов поведения. В данном компоненте большое значение имеют элементы дискуссий, борьба мнений, отстаивание военнослужащими своих суждений. Этому способствуют диспуты, тематические беседы, ток-шоу на острые темы.

- Потребностно-мотивационный компонент реализуется в системе культурно-досуговой деятельности, где военнослужащие ощущают чувство гордости по отношению к своему Отечеству, вос-

хищаются его историей, мужеством, храбростью его сынов, а также его ролью в цивилизации. Это экскурсии по культурно-историческим достопримечательностям, местам боевой славы, музеям. Участие в поисковых отрядах, волонтерство, составление истории своей семьи

В Вооруженных Силах патриотическое воспитание представляет собой важный и сложный педагогический процесс развития и формирования у военнослужащих военно-профессиональных, государственно-патриотических, интеллектуально-нравственных и других качеств, организация культурно-досуговой деятельности с военнослужащими также необходима для снятия эмоционального напряжения и физических нагрузок, приобщения военнослужащих к отечественным и культурным ценностям.

По мнению А. А. Хуснутдинова [3], культурно-досуговая среда в масштабах Вооруженных Сил имеет 3 уровня: социально-политический, социально-экономический, социально-культурный.

В. И. Колношенко считает, что патриотическое сознание – это способность адекватно воспринимать историю и окружающую реальность, где можно выявить основные функции: отражательная (организует познавательные процессы); оценочное сознание (отвечает за формирование части эмоций и большое количество чувств; преобразующее сознание (определяет цели и путь к их достижению); времяобразующее сознание (формирует целостность картины мира, в которой есть память о прошлом, осознание настоящего и представление о будущем).

Совершенствование процесса патриотического воспитания военнослужащих определяется содержанием, развитием форм и методов культурно-досуговой деятельности в Вооруженных Силах и командами подразделений [4].

В этой связи Г. А. Аванесова уточняет, что культурно-досуговая деятельность должна способствовать:

1. Обеспечению высокого уровня национальной и военной безопасности, выполнению в любой обстановке учебно-боевых, боевых и миротворческих задач.

2. Моральной готовности к поддержанию психологической способности военнослужащих по отстаиванию интересов России [5].

В гарнизонах реализуется программа обеспечения полноценного досуга. Формирование необходимого морально-психологического облика военнослужащих и повышение престижности военной службы являются его целью. В культурно-досуговой деятельности уделяется особое внимание популяризации героев патриотических произведений, она содействует организации информирования личного состава воинских частей; в военных библиотеках проводят информационную и справочно-библиографическую работу, которая содействует военнослужащим и гражданскому персоналу Вооруженных Сил, членам их семей в культурном самообразовании, приобретении полезных знаний и профессий.

Государственная политика в области культуры, истории, военных культурных традиций России, мораль и воинская этика, воинские ритуалы, участвует в воспитании средствами культуры и искусства у военнослужащих качеств гражданина-патриота, высокой дисциплинированности и личной ответственности за повышение своей подготовки, воспитанию у военнослужащих чувств боевой дружбы, осуществляют совместно с женскими общественными организациями работу с членами семей военнослужащих и гражданского персонала Вооруженных Сил.

Военнослужащие принимают участие в разъяснении военнослужащим государственной политики в области военного строительства, безопасности и обороны страны и многое другое.

Повышение общей культуры военнослужащего, приобщение его к искусству и литературе влияет на социальные и культурные возможности. Военнослужащий должен иметь внутренний стержень, быть культурно подкованным, тогда он не поддастся манипуляции и сомнительным лозунгам.

При организации культурно-досуговой деятельности все средства должны быть нацелены на воспитание в духе патриотизма, высоких морально-психологических, нравственных качеств.

Литература:

1. Иванова, С. Ю. Патриотизм в культуре современной России: автореф. дис. д-ра филос. наук / С. Ю. Иванова. – Ставрополь, 2004. – 46 с.
2. Лутовинов, В. И. Военно-патриотическое воспитание и подготовка молодежи к военной службе: история и современность. Учебно-методические материалы / В. И. Лутовинов; под общ. ред. С. А. Маева. – Москва : АНО «СПО «СОТИС», 2014. – 192 с.
3. Хуснутдинов, А. А. Культурно-досуговая работа в части: содержание, организация, методы и формы / А. А. Хуснутдинов, И. А. Хациева – URL: <https://scienceforum.ru/2022/article/2018002947> (дата обращения: 12.12.2022).
4. Колношенко, В. И. Организация культурно-досуговой работы в воинской части, учреждении культуры / В. И. Колношенко, О. В. Колношенко. – Москва : ВУ, 2016. – 177 с.
5. Аванесова, Г. А. Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации : учебное пособие для студентов вузов / Г. А. Аванесова. – Москва : Аспект Пресс, 2006. – 236 с.

УДК 069.013

Лушникова А. В.

кандидат педагогических наук, доцент

К ВОПРОСУ ОБ УНИКАЛЬНОСТИ И «МОДЕЛЬНОСТИ» СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЕВ

Музей – устоявшийся в истории институт, насчитывающий не просто более чем 2000-летнюю историю, но расширяющий свой функционал по требованиям социума – переходящий от научно-храмовой конструкции в конструкцию предметного базиса научного знания, реализации воспитательно-образовательной функции к свободе творческого взаимодействия и самовыражения в музейном пространстве. Даже само понятие музейное пространство – это явление понимания музея в современном обществе. Каким должен быть музей, чтобы не превратиться в рамках перефразирования тезисов Н. Ф. Федорова в мертвую конструкцию, существующую для самой себя (сдача в архив/музей – умерщвление сути музейного предмета – «живого» свидетеля времени), как

«музейный космос» приблизить к тому, кто является частью этого космоса – музейному посетителю [1]. Рубеж XX – XXI вв. стал для музеев границей, за которой необходимо принятие решения – сохранять музей в старом формате музейной коммуникации или осознать музей как более глубокое явление цивилизации. Не случайно сегодня термин музей как стационарная площадка для собирания, хранения и презентации перестраивается в дефиницию музейное пространство, где диалоговая форма общения заменяет заведомо спрограммированный формат интерпретации, предлагаемый музеем.

Задача современного общества понять каким должен стать музей, чтобы существовать, не для самого себя, а для общества, что запрограммировано в его функционале. Инициатором этого поиска становится сам музей, точнее все те, кто неравнодушен к сохранению этого института. Для этого важно не только проанализировать мнение тех, кто уже является частью музейного пространства (сами музейщики, постоянный круг посетителей, друзья музея, административные структуры и др.), но и тех, кто практически не знаком с музейным институтом – т. е. слово знакомое, а желание «войти» в музей отсутствует, так как отсутствует понимание смысла (встреча с новым знанием, прикосновение к уникальному явлению, возможность открытий, личностного роста).

В известном произведении Анатолия Рыбакова «Бронзовая птица» один из героев так и заявляет: «Охота тебе тащиться в этот музей! Что там интересного? Опять бивни мамонта. В какой музей не придешь, всюду бивни мамонта. Все хотят доказать, что в их губернии когда-то обитали мамонты. А если и обитали, какое это имеет значение.... Генка оказался прав. Первое, что они увидели при входе в музей, были именно бивни мамонта. Изогнутые, желтоватые, они украшали маленький вестибюль музея, свидетельствуя, что и эта губерния не отстала от других по части мамонтов. От вестибюля по всей округности музея тянулась длинная анфилада комнат. Каждая была «отделом». Отдел животного мира, полезных ископаемых, растительного царства, кустарных промыслов, земледелия, история края».

Кстати, события произведения «Бронзовая птица» (А. Н. Рыбаков дает описание, конечно в художественной обработке, первого в губернии историко-археологического музея (появился в 1884) разворачиваются в Рязанской области, которая в 1920-х гг. являлась центром музейного строительства нового государства (1-я конференция музейных работников Центрально-промышленной области, 1924; формирование губернской музейной сети: губернский и 8 уездных музеев). Можно говорить и о том, что эта традиция сохраняется [2].

Конечно, инициатором диалога с уже пришедшим зрителем и потенциальным посетителем становится сам музей при кураторстве административных структур. Для музея – это поиск смыслового ориентира, для руководящих органов – экономико-статистические показатели, которые могут быть реализованы через стандартизирование процесса обновления, который получает сегодня определение «Модельный стандарт» (для муниципальных краеведческих музеев) [3].

Музей стал не первым социокультурным институтом, для которого предлагается введение модельного стандарта. Реализация проекта «Модельная библиотека» должна была разрушить стереотипы о библиотеке как о «пыльном» хранилище традиционных носителей, введя в культурное пространство интеллектуальные образовательные центры с новой атмосферой через разработку нового дизайна, оборудования, обновлением функциональности. Т. е. первый шаг к «модельности» сделан. Для того, чтобы музей использовал плюсы этого процесса, необходим анализ результативности не с точки зрения внешних характеристик, а с точки зрения главной характеристики – востребованности. Для этого нужно время, выбор адаптированных расчетов «полезности», экономической эффективности, консультации с профессиональным сообществом, открытые дискуссии, анализ и обмен опытом.

Но процесс «модельности» уже запущен Министерством культуры. В Национальный проект «Культура» включено несколько сот музеев с акцентом на переоборудование, реконструкцию и реставрацию. Итак, муниципальные музеи получают экономическую под-

держку для формирования современного пространства, который поддержан разработкой и публикацией модельного стандарта муниципального краеведческого музея [3].

Однозначно, это необходимый процесс, понимание которого имеет свою более чем 300-летнюю историю. Не углубляясь в историю музейного дела России – только несколько скреп: Петровская Кунсткамера как часть прорубленного «окна в Европу»; Оружейная Палата и Государственный исторический музей как визуализация национального самосознания; сеть церковно-археологических музеев и губернских музеев XIX в. при реализации научно-исследовательских и воспитательно-образовательных функций; нормативно-законодательные и методические документы по реализации функций учета, хранения, воспитания; типовые схемы систематизации и описания музейных коллекций второй половины XX в. и др.

Все перечисленные примеры определяют процесс «модельности», содержательной части музейного пространства, при все том, что за основу в отдельных случаях брались проверенные конструкты (Кунсткамера, церковно-археологические музеи, художественные музеи и т. п.). На первом этапе музейного строительства – это обязательный формат, так как происходит практическое постижение музейного смысла и специфики организации деятельности. Но большей частью формированию формализованного музейного пространства, способствовала экономическая и нормативная составляющая. К сожалению, в последствии эти вопросы стали отдавались на самостоятельный поиск, что, действительно, привело к снижению качественной визуализации музейного пространства, привлечению профессионально не подготовленных кадров, не стремящихся к поиску новых форм и средств музейной презентации. Сотрудники музеев, по сути, были поставлены в рамки самостоятельного организационно-делопроизводственного обеспечения музейной деятельности, что отнимает время от поиска и реализации интересных идей, выработки научно-обоснованных концепций развития, подбора креативно-мыслящего коллектива музея.

С этой точки зрения «Модельный стандарт» (для муниципальных краеведческих музеев) – явление необходимое: расчет и обоснование норм, обязательный и вариативный набор учредительных, нормативных, методических документов – это высвобождение времени для разработки и принятия креативных современных моделей, поиск новых инструментов и направлений презентации, возвращение музеев в контекст туристско-краеведческого кластера, определение приоритетов в реализации образовательной и воспитательной роли музея.

Главное в этой работе:

- не заиграться в «креативность», когда придуманный образ не будет соответствовать собственно краеведческому движению. Предложенный архитектурный образ и креативный дизайн при использовании черт распространенного трансмодернизма, стремящегося сделать музей открытой системой, должен сохранять черты музея-храма (социокультурной и исторической скрепы территориального пространства) и для вновь строящихся музейных зданий, и для историко-архитектурных памятниках, в которых размещаются музейные экспозиции;

- использовать разрабатываемую градостроителями идею о социокультурных кластерах в «растущих» населенных пунктах через строительство архитектурно-пространственного музейного комплекса как объединяющего центра, который может спровоцировать трансформацию инфраструктуры, определить новую эстетику, формы досуга, формированию новой социальной структуры территории;

- не заменять в «модельной» модернизации подлинность музейного предмета на информационно-технологический, игровой, рекреационно-развлекательный, тактично включать современные формы и средства работы в выполнение информационно-содержательной и научно-просветительной миссии музея;

- перед выбором креативной идеи – еще раз обратиться к истории музейного собрания, истории самого музея, знатокам истории края, чтобы не пропустить самое важное;

– перед разработкой научной концепции музея в целом, направлений комплектования, экспозиционно-коммуникационной составляющей, выявить максимально полно те музейные проекты, которые реализуются или проектируются жителями края самостоятельно. Это возможность понять актуальные темы, которые расширять экспозиционно-выставочную тематику;

– не отказываться от сохранения традиционных подходов в музейной работе без предварительной оценки этого наследия. Для этого, опять же, стоит обратиться к сбору информации, закреплению информации в доступном, а не «архивированном» виде. Таким «инструментом» должна стать «Музейная энциклопедия края» – здесь и традиционный энциклопедический подход эпохи Просвещения, и современное направление деятельности музейного сообщества в констатации существования и перспектив развития музейного института.

Это, конечно, серьезная работа, она будет совершаться одновременно с уже заявленным к реализации «Модельным стандартом», но качество «Модельного стандарта» (для муниципальных краеведческих музеев) без сомнения будет зависеть и от перечисленных факторов.

Литература:

1. Федоров, Н. Ф. Музей, его смысл и назначение / Н. Ф. Федоров // Федоров Н. Ф. Сочинения / под ред. А. В. Гулыги. – Москва : Мысль, 1982. – С. 575–606.
2. Художники слова о музее, и не только о нем: хрестоматия / авт.-сост. А. В. Лушникова. – Челябинск : ЧГАКИ, 2014. – С. 9–17.
3. Модельный стандарт деятельности муниципальных краеведческих музеев : рекомендации органам государственной власти субъектов Российской Федерации и органам муниципальной власти. – Москва, 2021. – URL: <https://museum-72.ru/upload/Модельный%20стандарт%20деятельности%20муниципального%20краеведческого%20музея.pdf> (дата обращения: 09.01.2023).

**ПОДГОТОВКА БИБЛИОТЕЧНЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ:
СОЗДАНИЕ ПРЕЗЕНТАЦИЙ С ТРИГГЕРАМИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ
ДИСЦИПЛИНЫ «ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ»**

Современные библиотеки стремятся к разнообразию форм проведения мероприятий. Информационно-коммуникационные технологии открывают библиотекарям новые возможности для совершенствования своей деятельности.

При подготовке будущих библиотечных работников необходимо учитывать потребности современных библиотек. Библиотеки нуждаются в специалистах, которые работают в специализированном ПО, предназначенном для создания и обработки мультимедийной информации:

- аудиоредакторы;
- программные средства для создания презентаций;
- видеоредакторы;
- средства обработки графики.

Для библиотечных направлений подготовки был разработан курс «Информационные технологии», который включает в себя эти компоненты. Дисциплина рассчитана на 144 часа: 72 аудиторных занятий и 72 часа отведено на самостоятельную работу студентов. Курс носит практический характер, так как 52 аудиторных часа отведено практическим занятиям.

Рассмотрим подробнее возможности программных средств для работы с презентациями.

Представление информации в виде презентации позволяет повысить наглядность представления. Яркие, интерактивные презентации позволяют привлечь детскую аудиторию.

Триггеры представляют собой интерактивные элементы управления событиями в презентациях [1, с. 16].

В презентации триггер – это объект на слайде (надпись, фигура), при нажатии на который запускается анимация одного или нескольких объектов. Таким образом, использование триггеров в презентации позволяет запускать анимацию объектов в произвольном порядке, а не по очереди, как это происходит обычно. Триггеры позволяют «запрограммировать» реакцию презентации на конкретные действия пользователей: щелчки по определенным кнопкам [2].

На изучение темы «Триггеры» отведено 4 часа на выполнение практического задания и 4 часа запланировано на выполнение самостоятельной работы. В качестве самостоятельной работы студентам предлагается задание по вариантам: необходимо создать законченный продукт – викторину. Лабораторная работа включает в себя рассмотрение пошагового выполнения настройки триггеров на различные объекты: фото, текст, автофигуры. После выполнения пошаговой инструкции студентам необходимо выполнить аналогичное задание, самостоятельно настроив триггеры. На рисунке представлен пример тестового задания для викторины. Триггер настраивается таким образом, что правильный ответ увеличивается при щелчке на него, а все неверные варианты ответа исчезают.



Пример выполняемого задания на практическом занятии

В этом семестре большинство студентов успешно освоили данную тему в дисциплине «Информационные технологии» и показали хороший уровень понимания при выполнении самостоятельных работ.

Многие из этих студенческих работ можно уже сейчас использовать при проведении библиотечных викторин и мероприятий.

Литература:

1. Создание интерактивной игры в Power Point 2020 : методическое пособие для библиотекарей / сост. Ю. Н. Болягина; МБУК «ЦБС г. Братска», Библиотека семейного чтения № 4. – Братск, 2021. – 17 с.

2. Использование триггеров в презентациях Power Point. – URL: https://pedsovet.su/powerpoint/5670_kak_sdelat_triggery_v_prezentacii (дата обращения: 17.01.2023).

УДК 808

Пирожкова М. А.

ст. преподаватель

КОГНИТИВНО-КОММУНИКАТИВНЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ КАК ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕДАГОГА

Глобальные перемены в мировом сообществе приводят к изменениям в содержании и организации образования, в результате чего все более высокие требования предъявляются к общей культуре и профессионально-ориентированной компетентности человека, поэтому постоянно ведется поиск средств, влияющих на развитие этого процесса. Очевидным становится понимание того, что образовательный процесс требует реформирования и обновления. Одним из важных мест в образовательном процессе занимает речевая культура в контексте когнитивно-коммуникативных компетенций педагога. И именно речевая культура заслуживает особого внимания, так как она охватывает все сферы человеческой деятельности. Ее активная трансляция используется как внутри российского общества, так и в мировой культуре.

Богатство русского языка, несмотря на его активное использование внутри российского общества и наличие некоторого ареала распространения в мировой культуре остается невостребованным вследствие гипертрофированно понимаемой свободы слова и отсутствия опреде-

ленного уровня общей культуры, а также неумения пользоваться исторически сложившимися качественными технологиями речи. Вышеуказанное обуславливает потребность осмысления богатства русского языка, способов его репрезентации в современном обществе. Следует отметить, что особенное значение речевая культура приобретает в педагогической деятельности, так как через воспроизведение речи педагога передаются достижения в области материальной и духовной культуры.

Степень разработанности проблемы. Существует достаточно большой массив философской, лингвистической, искусствоведческой литературы, освещающей различные аспекты речевой культуры XX столетия. Но следует согласиться с мнением В. М. Полонского о возникновении некоторых трудностей, которые состоят в том, что слабо сформирована система научных компетенций с обобщением научных педагогических открытий, указывающие на вектор достижений в педагогической деятельности в области речевой культуры. Педагогическая деятельность в контексте речевой культуры носит личностно-образующий характер. Главная задача состоит в том, чтобы максимально сохранить образцовую речевую культуру педагогов.

В научной литературе принято разграничивать понятия компетенция и компетентность. И. А. Зимняя определяет компетенцию как «внутренние, потенциальные, сокрытые психологические новообразования: знания, представления, программы действий, системы ценностей и отношений, которые затем выявляются в компетентностях человека» [1, с. 53]. А. В. Хуторской понимает компетенцию как совокупность взаимосвязанных качеств личности, задаваемых по отношению к определенному кругу предметов и процессов [2, с. 33].

Когнитивная компетентность представляет собой непрерывный процесс или развивающую способность к обучению в контексте как личной, профессиональной, так и социальной. Когнитивная компетентность педагога выражается в единстве теоретической и практической подготовки педагога к профессиональной деятельности. Швейцарский психолог Жан Пиаже, поставив перед собой задачу выяснить, каким об-

разом человек познает реальный мир пришел к выводу, что когнитивное развитие представляет собой результат постепенного процесса, состоящего из последовательных стадий. В научной литературе различают несколько уровней когнитивности, которые соотносятся с компонентами коммуникативной компетентности и свидетельствуют о влиянии когнитивных процессов на ее формирование. К данным уровням относятся: *уровень правила*, на котором происходит выполнение действий в соответствии с правилами; *уровень значения*, на котором происходит осознание и понимание смыслов употребляемых языковых единиц; *уровень речевой деятельности*, который подразумевает схему построения высказывания (логику, доказательную базу и т. п.); *культурологический уровень*, на котором происходит осознание того, насколько данная презентация соответствует культурным нормам носителя языка; *когнитивный уровень*, на котором обучающиеся осознают свои когнитивные стратегии, их эффективность, и у них появляется возможность самостоятельно оценить свой языковой и речевой уровень [3, с. 16].

Объединяющим элементом в коммуникативной и когнитивной компетенциях для развития речевой культуры педагога является единая природосообразность знаний о человеке как о личности, где личность выступает как объект. Одним из важных объединяющих элементов является определенная движущая сила, то, что приводит в действие речевую культуру: духовно-ценностное мировоззрение педагога, согласованность и насыщенность знаниями, красота речи, сформированная эмоционально-волевая сфера. Каким образом усовершенствовать и внедрить достижения речевой культуры в педагогическую деятельность? Прежде всего, необходимо использовать эффективные методы, которые позволяют систематизировать материал, выделить объект исследования и решить поставленные задачи на более высоком уровне, что и заставляет обратиться к объектно-компонентному методу, разработанному В. М. Полонским [4].

Исходя из теоретического анализа объектно-компонентного метода в нашем понимании структуру коммуникативной компетенции

образуют *социокультурная, речевая и языковая компетенции*, включающие умение корректно оперировать языковыми единицами и планировать свое речевое поведение с учетом социокультурной специфики всех участников диалога.

Поэтапность формирования когнитивно-коммуникативных компетенций с опорой на речевую культуру педагога может включать в себя такие этапы как: мотивационно-деятельностный, содержательно-творческий, поисково-аналитический. Для каждого этапа используются свои методы: проектный метод, деловая игра, создание проблемной ситуации, организация ситуации успеха, демонстрация личностных достижений, создание позитивной эмоциональной атмосферы и комфортной обстановки. Задачи- выбор каналов коммуникации, включение в деятельность для генерации новых знаний, формирование значимых, одобряемых в обществе и профессиональной среде поведенческих реакций, обсуждение проблем взаимоотношения учащихся, психологическая поддержка учащихся.

Когнитивно-коммуникативная компетенция и взаимосвязь элементов структуры компетенций ориентируют педагога в процессе обучения и моделирования различных ситуаций делового общения на развитие и укрепление интереса студентов к учебному предмету, что будет способствовать раскрытию их личностных качеств, повышающих самостоятельность и осуществлять саморефлексию при вынесении творческих задач, решением профессиональных задач.

Таким образом, расширяя свои когнитивно-коммуникативные компетенции, развивая собственную речевую культуру, педагог оказывает непосредственное влияние на осознанный отбор знаний, умений студентов, на использование их в практической деятельности, осуществляя профессиональную коммуникацию, позволяет студентам выходить на новый профессиональный и личностный уровень.

Литература:

1. Зимняя, И. А. Ключевые компетенции – новая парадигма результата образования / И. А. Зимняя // Эксперимент и инновации в школе. – 2009. – № 2. – С. 7–14.
2. Хуторской, А. В. Компетентностный подход в обучении : научно-методическое пособие / А. В. Хуторской. – Москва : Эйдос; Изд-во Института образования человека, 2013. – 73 с.
3. Алмазова, Н. И. Когнитивные аспекты формирования межкультурной компетентности при обучении иностранному языку в неязыковом вузе: автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Н. И. Алмазова. – Санкт-Петербург, 2003. – 21 с.
4. Полонский, В. М. Критерии и методы оценки качества научно-педагогических исследований: автореф. дис. ... д-ра пед. наук / В. М. Полонский. – Москва, 1988. – 16 с.

УДК 378

Селютина Е. А.

проректор по научной и творческой работе,
кандидат филологических наук, доцент

ИГРОВЫЕ МЕТОДИКИ В ПРЕПОДАВАНИИ РКИ (ОПЫТ ВУЗА КУЛЬТУРЫ)

Адаптация иностранных студентов к учебному процессу в российском вузе не в последнюю очередь зависит от формирования метапредметных связей, когда русский язык начинает осознаваться не только как инструмент «выживания» в инокультуре, но и возможность соотнести первичные знания о предметах, приобретенные в родной стране, с механизмами их описания, принятыми в стране изучаемого языка. Опыт работы в Челябинском государственном институте культуры показывает, что большая часть студентов (до 70 % по данным опросов с 2018 по 2022 г.), приезжающих учиться на подготовительном отделении или в бакалавриате, уже имеют высшее образование (бакалавриат), поэтому российское образование для них является, фактически, вторым высшим. Как следствие, часть дисциплин, входящих в базовую часть стандартов многих гуманитарных специальностей, на которых планируют учиться

выпускники подготовительных отделений (или обучаются, поступив на творческую специальность), уже когда-то ими изучалась. К таким дисциплинам могут относиться теория коммуникации, культурология, философия, история мировой литературы и др. В этом смысле изучение дисциплины «Литература» на подготовительном отделении, а затем и на 1–2 курсах – это реактуализация терминосистемы, уже частично знакомой студентам (например, понятие о художественной системе, жанрах и родах литературы). Но лингвокультурологи отмечают, что художественный текст в рамках обучения РКИ решает не столько профессиональную задачу, сколько серьезным образом влияет на формирование вторичной языковой личности на всех уровнях (от тезауруса до мотивационного, в терминологии Ю. Караулова), обеспечивая появление социокультурной, лингвокультурной, лингвострановедческой компетенций. Знание литературных прецедентных феноменов влияет на успешную аккультурацию студента, т.к. обеспечивает ему психологический комфорт от понимания языковой игры в ситуации реальной (внеучебной) коммуникации.

Существуют требования к минимуму содержания и уровню подготовки выпускников факультетов отделений предвузовского обучения иностранных граждан [1]. Содержание программы по литературе в ее прежних редакциях подвергалось критике, а требования к ее освоению полагались завышенными [2], с чем сложно не согласиться, так как, действительно, изучение художественных текстов и теории литературы представляется сложным даже при условии полной методической обеспеченности учебного процесса хрестоматиями и сборниками адаптированных текстов для чтения. Но как уже отмечалось выше, на наш взгляд, для студентов с гуманитарной подготовкой (а именно такие слушатели выбирают учебу в вузе культуры на подготовительном отделении, планируя затем поступать в консерватории или театральные вузы России) сложность представляет не система родожанрового деления художественной словесности (теория), а чтение и понимание текстов, которые в настоящий момент признаются сложными даже для

носителей языка – российских школьников. Речь идет о классических текстах, А. Пушкина, М. Лермонтова и А. Чехова и мн. др., которые требуют в современных реалиях обширного историко-культурного комментария.

Именно поэтому включение игровых элементов в процесс обучения иностранных студентов закономерно, т.к. переводит процесс освоения текста из учебной плоскости в соревновательную. При этом нужно учитывать, что игры имеют, прежде всего, коммуникативную задачу, поэтому формирование грамматической и речевой компетенций здесь не будет первоочередным вопросом.

20 мая 2022 г. в ЧГИК прошла игра «#ПушкинвЧГИК» (Русский мир глазами иностранных студентов) с участием команд студентов-иностранцев из вузов Челябинска: ЧГИК, ЮУрГУ, ЮУрГГПУ и ЧелГУ. Участниками стали студенты, обучающиеся на подготовительных отделениях и первых курсах бакалавриата, приехавшие из Мали, Египта, Шри-Ланки, Китая, Монголии, Кубы, Испании, Туркменистана. Они сразились в конкурсах на знание фактов биографии А. С. Пушкина и его произведений, читающихся на уроках. Судили игру педагоги Любовь Александровна Николаева (ЧГИК, начальник международного отдела, доц., канд. пед. н.), Елена Сергеевна Седова (ЮУрГГПУ, зам. декана по воспитательной работе филологического факультета, доц., к.филол.н.) и Отец Александр (Александр Юрьевич Кислый) (Витебск, Беларусь, иерей, магистр искусствоведения, руководитель Витебского епархиального отдела по сотрудничеству с вузами и научным сообществом). Автор-создатель игры – доцент ЧГИК Е. А. Селютина. Игра проходила в стенах научной библиотеки института. Игра представляла собой несколько этапов, каждый из которых оценивался в рамках балльной системы. Задания сочетали визуальные элементы (например, узнавание известных портретов Пушкина, фотографий мест, где бывал поэт), музыкальные (мелодии романсов на стихи автора) и вербальные (например, задания с перепутанными строками из хрестоматийных текстов). Самой интересной частью мероприятия был фестиваль перфомансов (подготовленных

заранее), в рамках которого участники представили свое видение лучших произведений «поэта номер один». Жанры перформансов были различны: сценка (фрагмент из повести «Выстрел»), мелодекламация, описание зимнего пейзажа строками из стихотворения «Зимнее утро».

Соревновательный, командный характер игры позволил актуализировать информацию, получаемую на уроках литературы, позволил продемонстрировать приобретенные знания, способствовал аккультурации студентов-инофонов.

Литература:

1. Требования к освоению дополнительных общеобразовательных программ, обеспечивающих подготовку иностранных граждан и лиц без гражданства к освоению профессиональных образовательных программ на русском языке (утв. Приказом М-ва образования и науки РФ от 3 окт. 2014 г. № 1304). – URL: <https://minjust.consultant.ru/files/12275> (дата обращения: 15.01.2023).

2. Чернобродова, Ю. О. Изучение гуманитарных дисциплин как способ культурной адаптации студентов-иностранцев к жизни в России / Ю. О. Чернобродова // Вестник ННГУ. – 2013. – № 6-2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izuchenie-gumanitarnyh-distiplin-kak-sposob-kulturnoy-adaptatsii-studentov-inostrantsev-k-zhizni-v-rossii> (дата обращения: 15.01.2023).

УДК 378.147

Степанова И. В.

кандидат педагогических наук, доцент

МЕТОДИЧЕСКИЕ ТРЕБОВАНИЯ К СЦЕНИЧЕСКИМ ЗАЧИНАМ

«Зачины» являются классическим упражнением среди многообразия педагогических средств в процессе профессиональной подготовки, как актеров, так и режиссеров. Мы неоднократно обращались к данной теме в других статьях [1; 2].

Напомним, что в театральной педагогике «зачин» – это начало занятия, отправная точка, то, что зачинает урок или определенная настройка на урок. Поэтому традиционно занятия по специальным дис-

циплинам («Основы актерского мастерства», «Основы режиссуры») начинаются с «зачина».

У каждого педагога-мастера, работающего на курсе, формируются свои видения и авторские требования к выполняемым упражнениям и заданиям в процессе обучения. В ходе нашей педагогической деятельности сложились собственные определенные требования к «зачину» как визуальному тренингу. Обозначим их:

1. Реализация «зачинов» обязательна для всех студентов, обучающихся по направлению «Режиссура». Постановка осуществляется согласно созданного графика. Это требование работает на формирование профессиональной и художественной дисциплины будущих режиссеров.

2. «Зачин» может открывать каждое занятие по специальным дисциплинам. Еще великий реформатор театра, театральный педагог и режиссер К. С. Станиславский отмечал, что готовность к занятиям, бодрое расположение духа есть предрабочее состояние студента. Именно «зачины» помогают добиться такого состояния.

3. Автором «зачина» является либо мини-группа, либо один постановщик. Это требование помогает понять студентам, как им выстраивать свою работу в творческой команде. У студентов вырабатываются умения работать в коллективе, с коллективом и для коллектива.

4. «Зачин» готовится студентами без вмешательства педагогов-руководителей. Таким образом, студенты приучаются к самостоятельной работе, к самостоятельному поиску тем и самостоятельному постановочному процессу.

5. Тему и событийную основу «зачинов» определяют, как правило, сами студенты. В студенческих «зачинах» звучат волнующие их проблемы, события и факты.

6. Репетиций «зачина» должно быть не больше двух. «Зачин» это не сценический этюд, в нем должна сохраняться свежесть, отсутствовать муштра и должно отводиться место импровизации.

7. После просмотра «зачина» необходимо делать коллективный творческий анализ. Конструктивная критика со стороны одноклассников помогает студентам в их творческом и профессиональном развитии. Педагогические же замечания требуют максимального такта и деликатности.

Среди студенческой аудитории кафедры режиссуры театрализованных праздников был проведен опрос о значимости «зачинов» в профессиональном становлении будущих режиссеров. Были опрошены более 80 человек с 1 по 4 курс.

На вопрос «Необходимы ли сценические «зачины» в практике всех лет обучения?» большая часть опрошенных респондентов ответила утвердительно. При этом отметили практическую полезность упражнения, потому что оно дает возможность проявить себя, самореализоваться.

Литература:

1. Степанова, И. В. Сценический зачин как традиционный элемент театральной педагогики / И. В. Степанова // Культура – искусство – образование : материалы 43-й науч.-практ. конф. на-уч.-пед. работников ин-та. Челябинск, 4 февр. 2022 г. / науч. ред.-сост. Ю. В. Гушул, отв. ред. С. Б. Синецкий ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2022. – С. 41–45.

2. Степанова, И. В. Сценический зачин: традиционная практика театральной педагогики / И. В. Степанова // РОССИЯ – УЗБЕКИСТАН – ТАДЖИКИСТАН. Формирование инновационности проектирования социально-культурных процессов: от идеи до реализации: сб. материалов междунар. науч. конф. / сост. Б. С. Сафаралиев, Б. Б. Мамуров, М. Б. Юлдашева, Н. З. Насруллаева, О. Г. Усанова, М. Р. Холов., Г. Р. Акрамова. – Челябинск ; Бухара, 2022. – С. 301–306.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРОВЕДЕНИЯ МОНИТОРИНГА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Как известно, в любой учебно-образовательной организации для эффективной деятельности необходимо использовать различные формы мониторинга. В Детских школах искусств регулярно проводят мониторинг по различным направлениям деятельности. Это может быть мониторинг: освоения обучающимися учебных программ, уровня успеваемости, контингента, результатов текущей и итоговой аттестации, результатов выполнения самостоятельной работы обучающимися, посещаемости концертно-творческих мероприятий и другие.

Для проведения мониторинга изначально должна быть определена его **цель**, которая может быть представлена в следующих вариантах:

- изучение профессиональных достижений педагогических сотрудников по ряду показателей;
- мотивация педагогических сотрудников на достижение качественных результатов в учебно-образовательном процессе;
- мотивация педагогических сотрудников на улучшение результатов учебно-методической работы;
- активизация научно-исследовательской деятельности педагогических сотрудников;
- повышение профессионального мастерства педагогических сотрудников,
- количество и результативность участия обучающихся и самих педагогических работников в конкурсах, концертах, фестивалях, выставках различного уровня.

Каждый мониторинг проводится по определенным направлениям и имеет свои требования, определяющие его направленность: субъекты

мониторинга (педагогические сотрудники/обучающиеся), даты проведения мониторинга (анализируемый период), исследуемые направления (учебная, методическая, научно-исследовательская, инновационная, воспитательная, концертно-творческая, выставочная и др.).

Мониторинг (процесс), также как и его результаты (достигнутая цель) должны проводиться в соответствии с определенными критериями и оценками, разработку которых может подготовить методический отдел школы, в работу которого и войдет анализ деятельности педагогических работников в ходе мониторинга. Для учета данных мониторинга могут быть созданы оценочные средства (показатели), фиксирующие динамику достижений педагогических работников (личные карточки педагогических работников, личные карточки обучающихся), по которым можно также проследить вектор достижений сотрудника.

Мониторинг личностно-профессиональной мотивации учеников (оценки ставятся в системе пяти баллов) проводится с использованием карт личностного развития профессиональных данных обучающихся по различным предпрофессиональным программам (по различным предметам, классам, направлениям деятельности и т. д.):

Мониторинг личностно-профессиональной мотивации учащихся может проводиться с использованием карт личностного развития профессиональных данных обучающихся по каждой предпрофессиональной программе (по различным предметам, классам, направлениям деятельности и т. д.). В качестве примера приведены **Карты личностного развития профессиональных данных** обучающихся по дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе (далее – ДПОП) в области музыкального искусства «Фортепиано» (срок реализации 8 (9) лет) и по ДПОП в области хореографического искусства «Хореографическое творчество» (срок реализации 8 (9) лет). Мониторинг личностно-профессиональной мотивации (оценки ставятся в системе пяти баллов, включая «+» и «-») может проводиться по всем предметам программ:

**Карта личностного развития профессиональных данных
по ДПОП в области музыкального искусства «Фортепиано»**

Срок обучения 8(9) лет

Базовые данные при поступлении

№ п/п	Фамилия, имя обучающего- ся	Музыкальные данные и творческие способности				
		Коорди- нация	Слух	Память	Ритм	Общее развитие (му- зыкальность, эмо- циональная отзыв- чивость, артистизм)
1						
2						
3						

**Карта личностного развития профессиональных данных
по ДПОП в области хореографического искусства**

«Хореографическое творчество»

Срок обучения 8(9) лет

Предмет: танец, ритмика, гимнастика

№ п/п	Фамилия, имя обу- чающе- гося	Промежуточная аттестация								
		Понятий- ные знания по основ- ным разде- лам про- граммы		Техника владения двигатель- ными уме- ниями и на- выками		Музы- кальность и рит- мичность исполне- ния		Работо- способ- ность		Примеча- ние
	Полугодие	1	2	1	2	1	2	1	2	
1										
2										
3										

Анализ результатов мониторинга по каждому преподавателю / концертмейстеру администрация школы может использовать для сравнительного анализа деятельности педагогических сотрудников своего учреждения, а также эффективности работы всего учреждения.

Мониторинг может проводиться на муниципальном, региональном, федеральном уровне как по определенным направлениям, так и по эффективности работы учреждений в целом.

ТЕКУЩИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 784

Боровик Л. Г.

профессор

МЕЛОДИЯ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сложность воплощения вокального произведения состоит в том, что источником звука является сам организм певца, его физическое действие, его умение владеть всеми техническими приемами, принятым в вокальном исполнительстве. Искусство певца состоит в умении управлять не только физическими, но и психическими процессами, умением передавать голосом музыкальную палитру произведения, его стилистические и технические задачи.

Работая над воплощением вокального произведения, нужно обращать внимание на следующие факторы: тональность, мелодия, гармония, метроритм, слово, фразировка, вокализацию, украшения, динамика, филировка.

Остановимся на мелодии. Мелодия – это осмысленная одногласная последовательность звуков. Она выражает основное содержание вокальной музыки: внутреннюю энергию, эмоции. Мелодия привлекает красотой, певучестью. Своими выразительными средствами она может передавать печаль, грусть, гнев, радость, уныние, задумчивость, скорбь, месть, благодарность. Эти особенности характера музыки развиваются, ослабевают или разгораются.

Наблюдается огромное разнообразие мелодических линий: плавные, скачкообразные с изломанными линиями, крутыми подъемами и спусками.

В высоком регистре мелодия создает ощущение повышенного напряжения чувств, в нижнем регистре ведет за собой спад эмоцио-

нального напряжения. Бывают случаи, когда движение мелодии вверх ассоциируется с облегчением звуков, а вниз – с отяжелением.

Каждый тон мелодической линии имеет свое тяготение к близлежащим звукам. Это ладовое тяготение. Исторически развивающаяся и усложняющаяся ладовая система обусловлена поиском композиторами более острых звукоотношений. Музыка XV – XVI вв. был свойственен речитативный стиль, что-то среднее между мелодией и декламацией. Появление знаков альтерации диеза и двойного диеза сделало музыку более возвышенной и правдивой.

Вокалист чувствует мелодию, физически ее ощущает посредством мышечного чувства и нервных импульсов, которые поступают в область гортани и дыхательных мышц. Певцу не все равно, поет он высокую или низкую ноту, широкий интервал или длинный пассаж. Он знает, где усилить напор воздушной струи или ее ослабить. В процессе обучения певец учится ощущать мышцы гортани, приобретает хорошее, гибкое дыхание. Певец-исполнитель чувствует, с какой силой и экспрессией нужно исполнять ту или иную фразу. Чем точнее, тоньше, понятнее певец может отразить мелодию.

Рис. 1. Н. Римский-Корсаков «Песня Шемаханской царицы»



Рис. 2. И. Стравинский «Пастораль»

Мелодия не существует вне ладового тяготения. Мы различаем мажор и минор, что создает определенное настроение. Образование более сложных звуковых комбинаций, как гармонический мажор с повышенной VI ступенью или появление II пониженной ступени и IV повышенной ступенью увеличивает число неустойчивых ступеней и диссонирующих интервалов, что вызывает большое напряжение.

Музыка XX – XXI вв. немного усложнилась по сравнению со старинной. Появление обильных хроматизмов, альтераций выявляет новые связи, обостряет тяготение, расширяет исполнительские задачи, зачастую и усложняет их. Поэтому певцу нужно не только ощутить это ладовое тяготение, но и понять его, проникнуть в структурную особенность мелодии и отразить ее голосом.

Певцу нужно чувствовать и знать любое ладовое отклонение. Музыкальное построение может начинаться в одной тональности, а заканчиваться в другой. Случается, что в одном музыкальном построении происходит отклонение в параллельную тональность с возвращением в основную.

Важнейшим фактором мелодии является ритмический рисунок. Напряженность мелодии может увеличиваться и уменьшаться за счет изменения ритмического рисунка. Чаще всего усложнение ритмического рисунка ведет к усилению ее напряжения, а упрощение – к снижению. Например, постепенное увеличение длительности звуков может в каких-то моментах восприниматься как спад мелодического напряжения, и наоборот, дробление ритма, пунктирный ритм ведет к усилению напряжения. Волнообразность мелодической линии в сочетании с ритмическими пульсациями создает условия для более полного раскрытия содержания вокального произведения. Примером такого сочетания служит Хабанера из оперы Бизе «Кармен».

УДК 378

Брюховецкая А. В.

ст. преподаватель

ФИЗИЧЕСКАЯ АКТИВНОСТЬ СТУДЕНТОВ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Стремительное развитие технического прогресса, модернизация и усложнение учебных и трудовых процессов и как следствие острая необходимость в получении качественного образования на всех уровнях. Данные факторы являются неотъемлемой частью образования в современном мире.

Таким образом, качество высшего образования составляется из нескольких параметров, к которым можно отнести совокупность образовательной, социальной, духовной и физической культуры студента. В современных условиях совокупность таких параметров форми-

руется не только при непосредственном аудиторном обучении, но и регулируется новыми показателями – компонентами воспитательной деятельности вуза.

Важным дополнением образовательного процесса в высших учебных заведениях становится и физическое воспитание. Этот компонент образовательной составляющей также способствует развитию личностных качеств, навыков социального взаимодействия. При этом преподаватели по физической культуре должны сформировать у студентов необходимые компетенции по физической культуре.

Однако, в 2020 году появился еще один фактор, который изменил систему образования во всем мире – пандемия.

Находясь в режиме самоизоляции, обучающийся, в соответствии с законодательством Российской Федерации, должен получить возможность полноценного образования. Однако, несмотря на высокий уровень развития информационных технологий, дистанционное образование не имеет готовых решений в преподавании дисциплины «Физическая культура и спорт» [1].

При этом проблема поддержания физической культуры вновь актуализировалась в условиях пандемии, ведь большое количество времени, проведенное в сидячем положении, оказывает вредное влияние на организм. Из-за компьютеров, телевизора и гаджетов молодежь ведет малоподвижный образ жизни. В следствие чего студенты сталкиваются с некоторыми проблемами в плане здоровья.

Такой недостаток движения как раз и компенсируется физической активностью, которая также способствует повышению уровня энергетических затрат. У каждого человека существует естественная потребность в определенном количестве физической нагрузки, которая и восполняется физическим воспитанием.

Поддержание высокого уровня трудоспособности молодых людей возможно при наличии потребности в активном образе жизни. Поскольку формирование здорового стиля жизни – залог улучшения качества жизни, то такую потребность необходимо у молодежи сформировать.

Всемирная Организация Здравоохранения рекомендует 150 минут умеренной физической активности, или 75 минут интенсивной физической активности в неделю, или сочетание умеренной и интенсивной физической активности. Следование этим рекомендациям возможно в домашних условиях с учетом отсутствия специального оборудования и ограниченного пространства.

Преподавателями кафедры физической культуры были разработаны рекомендации для студентов, позволяющие заниматься в условиях изоляции.

Опыт, полученный в условиях изоляции, успешно используется и в настоящее время на занятиях по физической культуре.

В рамках элективной дисциплины «Оздоровительный фитнес» студенты осваивают виды упражнений для двигательной активности в период изоляции и навыки по восстановлению организма после перенесенных заболеваний.

Внедрение фитнес-технологий, обеспечивающих высокую моторную плотность учебно-тренировочных занятий, обеспечивает значимый рост физической подготовленности, потребности в самосовершенствовании.

Литература:

1. Аладинская, И. А. Преподавание физической культуры в условиях дистанционного обучения / И. А. Аладинская // Актуальные исследования. – 2020. – № 16 (19). – С. 73–76.

Бутко С. Н.

заместитель директора по учебно-методической работе, преподаватель

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА ИГРЫ С ЛИСТА В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ ЮНОГО МУЗЫКАНТА

*Лучший способ научиться читать –
это как можно больше читать.*

И. Гофман

Главное условие образования любого навыка – это практический опыт. С этим тезисом нельзя не согласиться. Но, как показывает многолетняя педагогическая и исполнительская практика музыкантов, ставка на «саморазвитие» при помощи одной только практики приводит к тому, что многие музыканты за долгие годы обучения так и не овладевают навыком игры с листа, столь необходимым для исполнителей всех уровней.

Ф. Брянская отмечает: «...не секрет, что за последние десятилетия музыканты, в целом, стали хуже читать с листа, хотя общий уровень исполнительства заметно вырос, особенно в области виртуозного мастерства» [1, с. 5]. Это объясняется, по-видимому, рядом причин. Выделим на наш взгляд наиболее существенные из них, это:

- укоренившаяся в XX в. практика обязательного исполнения *наизусть* сольного репертуара;
- с развитием техники звукозаписи и любители, и профессионалы приучаются довольствоваться пассивным восприятием музыки, что снижает интерес к самостоятельному музицированию;
- навык чтения с листа не был заложен в структуру обучения юного музыканта.

Бесспорно, практический опыт – первейшее условие, главная предпосылка образования любого навыка. Формируя и развивая навык игры с листа, педагоги соприкасаются с рядом проблем и задач. Это – развитие слуха и слуховых представлений, воспитание чувства

ритма, музыкальной памяти, активного внимания, воспитание навыка предугадывания, предслышания развития музыкальной фразы и т. п. Именно поэтому навык чтения с листа должен быть включен в структуру обучения музыканта, что и было сделано при введении дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ уже на уровне детских школ искусств. Но, как показывает педагогическая практика, формирование навыка игры с листа часто ведется формально либо вообще не проводится. И здесь следует отметить недостаточность практического материала для формирования интереса к игре с листа не только у обучающихся юных музыкантов, но и педагогов.

За последние два десятилетия появились ряд интересных методик, основанных на современных инновационных технологиях с использованием видео материалов в игровой форме, которые используются на предметах «сольфеджио», «слушание музыки», «музыкальная литература», и пока в меньшей степени в инструментальных классах. Это объясняется большой загруженностью обучающихся выполнением обязательных программных требований в инструментальном классе. В Уральском регионе следует отметить большую работу в данном направлении педагогов лицея Магнитогорской государственной консерватории. Так, Юшкина Наталья Васильевна выпустила несколько нотных сборников для юных пианистов по чтению с листа, таких как «Басовый домик», «Путешествие во вторую октаву» и т. д.

Представляет значительный интерес работа «*Малышовое сольфеджио*» таких педагогов, как Татьяна Анатольевна Боровик (г. Москва) и Ольги Domoff (г. Уфа), в области новых педагогических технологий, которые могут использоваться для формирования навыков чтения с листа и развития интереса к музыкальным текстам посредством использования видеоряда. Созданы музыкальные мультфильмы с учетом детской психологии и интересов юных музыкантов. Данный материал очень динамичен, разнообразен по стилям музыкального языка и по разнообразию дидактического материала. Бесспорно, он

может использоваться в любом инструментальном классе с учащимися детских школ искусств в младших классах.

Игра с листа как навык

Так что же мы подразумеваем под игрой с листа? Принято различать два основных вида исполнения по нотам – *разбор и чтение с листа*.

Разбор текста в исполнительской практике чаще всего заключается в медленном проигрывании пьесы, допускающее остановки движения для более тщательного изучения текста. При чтении с листа же исполнение незнакомой пьесы должно быть в темпе и характере, близком к требуемому, без предварительного проигрывания на инструменте. Такое исполнение должно быть непрерывным, предполагает осмысленную фразировку и выполнения авторских указаний, которые определяют характер исполняемой музыки. Если говорить о характере мышления, о соотношении в нем анализа и синтеза, то игра с листа требует в основном напряженной *синтезирующей* деятельности, в то время как при разборе преобладает *аналитическое* начало.

Выдающийся английский пианист XX в. Вальтер Гизекинг в результате самонаблюдений заметил, что при чтении с листа происходит, только уплотненно-ускоренным путем, тот же процесс вживания и осмысливания музыкального текста, на который опирается и интерпретация. «Интенсивность такой умственной работы столь значительна, что детали текста даже не успевают охватываться сознанием или памятью исполнителя», – пишет он [2, с. 108]. Нотная запись в таком случае автоматически претворяется в технически-игровое действие, причем пальцы работают в большинстве случаев уверенно, практически не подвергаясь торможению. Последовательно взятый процесс игры с листа представляет собой весьма сложную цепь действий. Вальтер Гизекинг объединяет эти действия в три группы [2, с. 110].

Первая группа включает действия, предваряющие игру с листа, это:

а) определение характера, темпа исполняемого сочинения, основной ладотональности и размера;

б) беглый просмотр текста с целью выявить господствующий тип изложения и ведущий метроритмический рисунок, что позволит определить общую моторную установку и стратегию поведения рук.

Вторая группа действий относится непосредственно к чтению и связана с работой зрения и слуха: зрительный охват и мысленное определение ритмической и звуковысотной графики, «узнавание» в тексте знакомых элементов, осознание его структурной логики. Таким образом, слух вынужден «обрабатывать» одновременно различные фрагменты текста: и тот, который еще предстоит сыграть, и тот, который исполняется в данный момент.

Действия **третьей группы** состоят в реализации воспринимаемого текста. Это координированная деятельность всего двигательного аппарата. Чтение с листа в значительной степени сводится к предугадыванию, предсказуемость текста зависит от двух взаимосвязанных факторов. Первый относится к *объекту* чтения и характеризует меру сложности и упорядоченности элементов текста. Второй фактор относится к *субъекту* и связан с «начитанностью» музыканта. Значение этого фактора подчеркивал в свое время И. Гофман: «быстрота успеха зависит от уровня вашего образования, ибо чем оно шире, тем легче предугадать логическое продолжение начатой фразы» [3, с. 176]. Таким образом, одна из задач методики сводится к тому, чтобы максимально обеспечить *субъективную сторону предсказуемости*, то есть стимулировать планомерное накопление в сознании пианиста устойчивых моделей, или «формул» инструментальной музыки, охватывающих более широко различные стилистические направления [1, с. 10]. Огромную роль в игре с листа играет умение быстро и грамотно прочесть *ритмическую графику* музыкального произведения. Когда мы говорим о предугадывании, то имеем в виду не только зрительно-слуховое предвосхищение того, что предстоит прочесть в ближайших тактах, но и заблаговременное представление соответствующих игровых движений.

Как утверждают психологи, правильное развитие навыка чтения даже у вполне грамотных людей зависит от того, как усваивался этот

навык в самом начале – в первом классе. В этом смысле большое значение имеет метод изучения знаков языка: преподносятся они как набор абстрактных символов (что непосредственно касается и нотной грамоты), или же – в живом взаимодействии друг с другом, то есть на основе элементарных смысловых структур [4, с. 39].

Для нас важны следующие выводы:

1) Чтение есть воссоздание звуковой формы слова на основе его *графического обозначения*.

2) На первом этапе обучения ребенок должен не только познакомиться со звуками, из которых состоит язык, но и понять основной принцип построения звуковой формы слов, по которому звуки располагаются в определенной последовательности.

3) Еще до знакомства с буквами ребенок учится слышать в слове отдельные звуки, выделять их, устанавливать порядок следования звуков, разбираться в строении слова.

Для успешного чтения *музыкального текста*, точно так же, как и словесного, необходимо его звуковое осознание. Таким образом, главная задача педагога-музыканта может быть сформулирована примерно так: раскрыть ученику элементарные закономерности построения музыкальной речи, научить его простейшему звуковому анализу еще до знакомства с нотами. Именно поэтому в работе с начинающими музыкантами есть этап донотного периода, который подготавливает обучающихся к более эффективному восприятию музыкального текста.

Литература:

1. Брянская, Ф. Д. Навык игры с листа и принципы его формирования / Ф. Д. Брянская // Ребенок за роялем : Педагоги-пианисты соц. стран о фортепиан. методике. – Москва, 1981. – 333 с.

2. Гизекинг, В. Мысли художника / В. Гизекинг // Советская музыка. – 1970. – № 10. – С. 108–112.

3. Гофман, И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 188 с.

4. Эльконин, Д. Б. Экспериментальный анализ начального этапа обучения чтению / Д. Б. Эльконин // Вопросы психологии учебной деятельности младших школьников. – Москва : АПН РСФСР, 1962. – 288 с.

УДК 378

Власова И. А.

доцент

УСЛОВИЯ ЭФФЕКТИВНОГО РАЗВИТИЯ ГИБКОСТИ СТУДЕНТОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ И СПОРТУ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ СОВРЕМЕННЫХ ФИТНЕС-ТЕХНОЛОГИЙ

Физическое развитие студентов представляет собой важную характеристику целостного организма, его состояния и готовности к различным видам жизнедеятельности.

Исходя из этого программы дисциплин по физической культуре и спорту и элективных дисциплин требуют включения современных методик проведения занятий со студентами и обеспечения их здоровья и физической подготовленности в соответствии с требованиями ФГОС.

В настоящее время студенты все больше используют компьютеры и различные гаджеты, на фоне сниженной двигательной активности и пребывания долгого времени в сидячем положении у них наблюдаются различного рода нарушения осанки. Результаты тестирования студентов ЧГИК показывают снижение уровня развития гибкости.

Актуальность развития гибкости особо важна, так как упражнения на гибкость рассматриваются специалистами как одно из важных средств формирования правильной осанки, гармоничного физического развития, оздоровления.

Гибкость – это способность выполнять движения с большой амплитудой. Принято выделять динамическую и статическую гибкость, которая в свою очередь делится на активную и пассивную гибкость [1]. Пассивная статическая гибкость проявляется, если мы можем за-

нять (или придать) растянутое положение и поддерживать его своим весом. Это известные методики пилатеса и стрейтчинга.

Больше амплитуда движения в суставах ног, больше возможности. Это крайне важно, например, при беге, шире шаг – выше скорость. Если движение ноги вперед (подъем колена) ограничено из-за низкой гибкости или ограничения движения в тазобедренном суставе, то шаг получится меньше, бег менее комфортным. Больше амплитуда движения в плечевых суставах – лучше осанка.

Вероятность неблагоприятного воздействия на суставы можно снизить за счет целенаправленного развития общей и специальной гибкости, надежности функционирования сочленений. Широкая амплитуда движений, большой резерв гибкости – основные факторы надежной работы суставов и в целом всего организма.

Преподаватели кафедры физической культуры ЧГИК, основываясь на результатах современных исследований Томаса Майерса [2], включают в учебные занятия систему «Анатомические поезда в движении», которая способствует не только развитию гибкости, упругости, эластичности мышечной ткани, но и влияет на скоростные, силовые и координационные способности студентов.

Мануальный терапевт Томас Майерс проводит практические исследования с 1974 г. По его мнению, состояние опорно-двигательного аппарата и качество выполнения движений влияет на самые различные аспекты развития тела и психологии человека. Эта идея получила воплощение в концепции «анатомических поездов», разработанной Томасом Майерсом.

Традиционная анатомия и физиология, рассказывая о механизмах движения, заостряют наше внимание на строении и работе мышц и суставов. Опорно-двигательный аппарат при этом выглядит как сумма отдельных элементов, функционирующих по принципу рычага. Томас Майерс, в свою очередь, предлагает рассматривать все мышцы, сухожилия, связки и фасции организма как единую «миофасциальную» систему.

Также в своем учебном процессе мы используем техники миофасциального релиза (МФР).

Миофасциальный релиз – это мануальное воздействие, которое направлено на расслабление мышечно-связочного аппарата [3, с. 102]. Данная техника самомассажа проводится с использованием специального инвентаря: роллеров, мячей, прочих специализированных тренажеров с разной степенью жесткости и размеров.

Освобождение спазмированных мышц и фасций происходит за счет воздействия на области боли, так называемые триггерные точки. Для этого на практических занятиях используются мячи (одинарные и сдвоенные) и специальные роллы, или цилиндры.

Исследования показывают, что в месте триггерных точек мышечные волокна особенно напряжены, следовательно, на соседних участках – расслаблены. В результате мышечное волокно становится тугим и малоподвижным, теряется тонус, а сама мышца гораздо медленнее восстанавливается, чем замедляет работу соседних мышц.

По мнению автора методики, Э.-Т. Стилла, американского врача-хирурга, основоположника остеопатии, МФР позволяет не только улучшать кровоснабжение мышц и уменьшать отеки, но и расслаблять фасции. Стилл считал, что травмы, инфекции и болезни психики приводят к появлению перенапряженных участков на фасциях, из-за которых развивается боль и скованность в движениях. А если эти перенапряженные участки хорошо проработать, можно не только убрать боль, но и улучшить мышечную гибкость и ловкость [4].

Результаты повторных тестирований студентов ЧГИК свидетельствуют о значительном увеличении диапазона подвижности в суставах, а это в свою очередь создает базу для развития скоростно-силовых качеств и координации движений.

Сочетание общепринятых средств пилатеса и стрейтчинга с методиками «анатомических поездов в движении» и МФР на практических занятиях по физической культуре и спорту благоприятно влияет на развитие гибкости студентов.

Литература:

1. Москаленко, Е. А. Общая характеристика гибкости как физического качества и факторы, влияющие на развитие гибкости / Е. А. Москаленко // Обучение и воспитание: методики и практика. – 2014. – № 11. – С. 125–128.
2. Майерс, Т. Анатомические поезда / Томас Майерс; пер. с англ. Н. В. Скврцовой, А. А. Змина. – Москва : Эксмо, 2018. – 320 с.
3. Ивлев, М. П. Миофасциальный релиз: актуальность, исторический аспект, теоретические основы / М. П. Ивлев, В. В. Козлов // Юбилейный сборник научно-методических трудов сотрудников кафедры теории и методики гимнастики, посвященный 85-летию со дня ее основания / Рос. гос. ун-т физич. культуры, спорта, молодежи и туризма. – Москва, 2017. – С. 102–105.
4. Still, A. T. Autobiography of Andrew T. Still / A. T. Still. – Kirksville, Mo., 1908. – 404 p.

УДК 304.2

Гришанина-Мошкина О. В.

кандидат культурологии, доцент

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ПРАЗДНИКИ В ИГРОВОМ АСПЕКТЕ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

Рассматривая понятие государство с точки зрения культурологического подхода, необходимым является понимание того, что оно может рассматриваться как феномен культуры и выступать прежде всего как потребность людей в наличии соответствующего социального института, поскольку удовлетворение потребностей человека является как раз функцией культуры [1, с. 42]. Государство не является природным феноменом и его по мнению ряда исследователей можно считать результатом человеческой деятельности, в которую положены возможности преемственности культурных ценностей и традиций, базовые нормы поведенческой активности человека, общественные отношения и коммуникации.

Каждое государство имеет свою культуру ценностей, в которой зафиксированы исторические этапы и процессы государственного развития, ценностные ориентиры народа, проживающего на данной террито-

рии и т. д. Все это прежде всего отражается в государственной идеологии, государственной символике и, конечно, государственных праздниках.

Праздник – это отрезок времени, противопоставленный будничным дням, связанный с ритуальным, карнавальным и символическим аспектами и протекающий в сакральном времени [2, с. 14].

Государственным праздникам также свойственны все указанные выше особенности, однако основными отличиями их может выступать то, что они официально установлены в определенные даты, чаще всего являются нерабочими днями и вносят в жизнь людей ценностные идеологические аспекты бытования на уровне существования деятельности человека в конкретном месте и на определенной территории.

Основная задача государственного праздника на наш взгляд носит как мы уже определили выше идеологический характер, а именно возможность социального сплочения и идентичности народа, проживающего на одной территории, запечатление в его сознании верований, систем ценностей и правил поведения. Но наша задача как режиссеров и педагогов, которые готовят будущих режиссеров праздников научиться и научить делать такого рода зрелища не тяжелыми, назидательными и довлеющими своей официальной и идеологической частью, а легкими (не стоит путать с тривиальной развлекательностью), воспринимаемыми различными слоями населения и возрастными, вызывающими интерес к государственной деятельности, к коммуникации народа с государством, формирующими чувства идентичности в конечном счете. И в этой связи мы в своей практике обращаемся к феномену игры.

Сегодня как никогда ранее фиксируется взрывной рост интереса к различным вариантам игровых практик: в воспитании, образовании, профессиональной и государственной деятельности и так далее. Некоторые вообще говорят о том, что время, в которое мы живем, характеризуется всеобщей «геймификацией». Это понятно, ведь игра традиционно является одной из фундаментальных активностей человека. Игра сопровождала человека издревле, с начала человеческой культуры.

В эпоху информатизации игра, конечно, изменилась, трансформировалась, но это закономерный процесс. Сама функциональная значимость игры осталась неизменной, игра, как и ранее, представляет собой мощный инструмент стимулирования мотивации человека, позволяющий сделать сложный интеллектуальный и физический труд увлекательным, неформальным и так далее. И это важно не только для обучения подрастающего поколения, но и для деятельности любого человека, ведь существуют такого рода игры, которые позволяют решать профессиональные и трудовые задачи. Такие игры способны развивать эмоциональную грамотность и интеллект, социальную компетентность, навыки сотрудничества и сотворчества, работы в команде и пр. [3, с. 60–63].

Нужно понимать также, что мы говорим не о компьютерных играх, а об игре как феномене в целом и ее возможностях в эпоху информатизации. Для комфортного существования в таком мире каждому человеку необходимо уметь объективно воспринимать информацию, адекватно обрабатывать ее и на этой основе корректировать свое мышление, поведение и деятельность. В постоянно обновляющейся, динамичной информационной среде человеку необходимо чувствовать ориентиры, ценностные аспекты жизни, которые направят его в конструктивное деятельное русло. И, конечно, таким ориентиром являются прежде всего идейные каноны государства, которые положены в основу страны и ее развития [4, с. 4].

Активная деятельность человека подчинена государственной идее прогрессивного развития. И сегодня, в сложное для нас время, люди ищут точку опоры, ценностный и идеологически оправданный смысл своей деятельности во благо государства, в котором они живут и трудятся.

Государственный праздник и игровая форма его проведения нам кажется позитивным опытом внедрения каких-либо идеологических ценностных ориентиров государства в конструктивную интеллектуальную, творческую и трудовую деятельность человека. Через отражение истории и процессов государственного развития, положенных в

основу такого рода праздников, мы передаем знаковую и сакральную суть бытия и ту идеологию, которая является ценной для государства и человека, в частности.

Актуальность государственных праздников обуславливается необходимостью отражения ценностных ориентиров социума, а также удовлетворения его потребностей; именно поэтому режиссура театрализованных представлений и праздников играет важнейшую роль в формировании культуры конструирования официальных событий. Необходимо отметить, что легитимация существующего порядка, планирование будущего и проектирование коллективной идентичности, работа над духовно-идеологической составляющей – все это необходимые задачи, которые ставит перед собой режиссер, работая над постановкой государственного праздника, являющегося важнейшим инструментом консолидации многонациональной страны, реализации духовных потребностей нации и идеологической составляющей в рамках отдельной личности и целого народа.

Государственный праздник и его символика – это грань между государственными воззрениями и культурными представлениями этих воззрений, условно объясняемая историческими событиями, государственным строем, географическим положением, экономикой, административным делением, преданиями, религиозными верованиями, традициями [5].

2022 год мы (мастера 3 курса очного отделения кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, а именно А. А. Мордасов и О. В. Гришанина-Мошкина) посвятили работе, связанной с разработкой замыслов и постановкой игровых программ, приуроченных к государственным праздникам (День России, День народного единства, День Конституции, День российской науки, День семьи, любви и верности).

Нам представилась необходимой работа именно с государственным праздником, ведь спрос на такие праздники сегодня актуализировался как никогда, а работа над ними является достаточно сложной и

порой пугающей даже для профессионалов-режиссеров. Неслучайно принципиально в большинстве своем наш выбор пал на работу с такой праздничной формой, как конкурсно-игровая программа, позволяющая нивелировать, ослабить жесткую официальную часть государственного праздника, приблизить его к простому человеку, иногда и даже зачастую не сведущему в вопросах государственности.

В наших игровых программах заложено использование многих выразительных средств, режиссерских подходов и приемов. Сценарии написаны на основе реальных документов, материалов, судебных, событий, что является безусловным их достоинством.

Но самое главное, что в процессе подготовки государственного праздника нами были выявлены основные моменты, которые необходимо включать в разработку замысла и постановку зрелища такого рода:

- 1) историческая основа события;
- 2) идеологические и ценностные ориентиры (манки для масс);
- 3) знаки и символы праздника, установленные и зафиксированные на государственном уровне;
- 4) регламентные и официальные моменты, наличествующие в этом празднике;
- 5) личности, связанные с этой датой или событием;
- 6) художественная основа и зрелищность (праздник – как «высокое» искусство).

Работа по написанию сценариев государственных праздников и постановке их велась под курированием педагогов кафедры: Н. А. Ягодинцева, М. Р. Ракипов – сценарное мастерство; А. А. Мордасов, О. В. Гришанина-Мошкина – постановка и режиссура; Н. И. Ушкова – работа с речью; М. А. Левченко – работа с музыкальным материалом.

Стоит отметить, что в процессе воплощения многих праздничных событий, приуроченных государственным праздникам, участвовали многие сотрудники института в целом, а также преподаватели и студенты разных факультетов. Всем выражается огромная благодарность.

Таким образом, нами было выявлено и доказано опытным путем, что государственные праздники в аспекте игровой формы бытования способны не просто передавать исторические основы существования государства, выстраивать пути коммуникации государства и народа, они в первую очередь передают ту идеологию, ту систему смыслов, которая способна передавать определенное видение мира, легитимировать политический режим, а также формулировать планы и актуализировать потребности настолько легко, насколько это возможно.

Литература:

1. Малиновский, Б. Научная теория культуры / Б. Малиновский. – Москва : ОГИ, 2005. – 184 с.
2. Лазарева, Л. Н. История и теория праздников : учебное пособие / Л. Н. Лазарева. – 2-е изд. – Челябинск : ЧГИК, 2017. – 251 с.
3. Орлова, О. В. Геймификация как способ организации обучения / О. В. Орлова, В. Н. Титова // Вестник ТГПУ. – 2015. – № 9 (162). – С. 60–63.
4. Гришанина-Мошкина, О. В. Экранная риторика как феномен медиакультуры / О. В. Гришанина-Мошкина; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2016. – 124 с.
5. Ефремова, В. Н. Государственные праздники как инструменты символической политики: возможности теоретического описания / В. Н. Ефремова // Символическая политика. – 2014. – № 2. – С. 66–79.

УДК 78

Едакина А. С.

преподаватель

АНСАМБЛЬ «КАТЕРИНА» КАК ОДНО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ ТВОРЧЕСТВА ЧЕЛЯБИНСКОГО КОМПОЗИТОРА В. П. ВЕККЕРА

Личность выдающегося музыканта, педагога и композитора Владимира Павловича Веккера является ярким примером многостороннего развития человека и специалиста. Он был удостоен премии «Орленок» (1982) за Симфонию № 2 и цикл песен, Германо-Российской премии в области культуры (2004) за укрепление международных отношений и

связей, являлся членом СК РСФСР (1981), членом СК Германии (1995). В. П. Веккер в воспоминаниях писал о самостоятельном вхождении в творческую жизнь и вступлении в Союз: «Моя судьба как композитора сложилась удачно благодаря творческой атмосфере Уральской консерватории и поддержке в Челябинске. Композиторской организации уделялось большое внимание. В афише наши имена нередко стояли рядом с именами великих мастеров – Й. Гайдна, Д. Д. Шостаковича и других» [1]. Доброжелательная атмосфера поддерживала морально. В Челябинске у композиторов была возможность исполнять свои сочинения на крупных площадках в течении нескольких месяцев, в отличие от Москвы и Екатеринбурга, где композиторы ждали возможности услышать в живом исполнении свои произведения по несколько лет. Все это стимулировало творческий процесс, В. П. Веккер вспоминал: «Я писал практически каждый год по симфоническому произведению, каждый год был премьерным» [Цит. по: 2, с. 135].

В 2003 г. в Германии издательством Blau Eule был издан теоретический труд «Новая музыкальная теория», который композитор представил в музыкальных вузах России и за рубежом. Новая система ладотональностей означает, что в практических композициях, созданных на основе строений новых ладов, возникает новая интонационная сфера в мелодии (горизонталь) и образуются новые созвучия в гармонии (вертикаль), которые вместе составляют понятие «новые звуковысотные структуры». Перу композитора принадлежат произведения в разных жанрах:

- Опера «Вызов на дуэль» («Аносов») по пьесе К. Скворцова «Отечество мы не меняем», либретто В. П. Веккера, балет «Тезей» по древнегреческой мифологии (не завершен), мюзикл «Любовь к трем апельсинам» по сказке К. Гоцци, сюиты, симфонии, концерты;
- Камерно-инструментальные произведения для фортепиано, баяна, балалайки, различных ансамблей;
- Хоровые и вокальные сочинения: Оратория «Перекоп» ст. К. Кулиева для солистов, смешанного хора и симфонического оркест-

ра в шести частях (1975), Четыре песни в стиле русского романса на стихи А. Фета, 1980 г., около 80 изданных песен.

В. П. Веккер вдохновился эстрадной музыкой с юношества. С 14 лет организовал школьный эстрадный ансамбль, репертуар которого состоял из известных песен, записанных на пластинках. В дальнейшем композитор руководил различными ансамблями классического состава и нетрадиционного, составленного из различных духовых и ударных инструментов. В. П. Веккер также осваивал такие направления, как джаз и рок. Неоднократно использовал смешение различных стилей в авторских сочинениях. Композитору часто приходилось делать оркестровки, снимать на слух с записей, сочинять, что сказалось на его профессиональном качестве как музыканта и творческих замыслах.

Владимир Веккер стал руководителем, продюсером и композитором ансамбля «Катерина» (1975). В Челябинске ансамбль являлся первым girls-band, состоящим из четырех девушек студенток Челябинского государственного института культуры. В мировом шоу-бизнесе группы, состоящие из девушек, изначально были известны как бэк-вокальные квартеты или трио. Впоследствии самостоятельные ансамбли из девушек работали в жанрах бит, кантри, диско, поп-музыка. В США была популярна девичья группа «The Shirelles», в Восточной Европе – польская женская группа «Filipinki» (1960-е гг.) и многие другие. Общее их количество в 1960-х достигало полутора тысяч. Масштабный успех girls-band заключался в смешении музыки белой и черной культур, с рок-н-роллом. В значительной степени продолжая традиции вокальных трио 1930-х, новые женские группы вдохновлялись госпелом и блюзом, которые для начала 1960-х были чем-то новым в рамках мейнстримной поп-музыки. Известный челябинский журналист, филолог Р. Г. Грибанов отмечал: «Эти жанры привлекали и юную аудиторию, жадную до чего-то свежего, girls-band заговорили со своей аудиторией на одном языке» [3, с. 60]. Уникальность «Катерины» была в том, что девушки пели и самостоятельно играли на музыкальных инструментах: гитара, бас-гитара, ударные,

«ионика», ансамбль можно отнести к рок-н-рольным girls-band в духе The Runaways, но развивавшихся в русле советских ВИА.

Группа развивалась на юге Урала. Девушки-студентки, встретившись в общежитии, вчетвером решили выступить на Ильменском фестивале авторской песни, где произвели определенный фурор своим многоголосием и грамотным музыкальным подходом в подаче традиционного бардовского материала. Исполняли песню про героя американского фольклора – машиниста Кейси Джонса, которая входила в репертуар Вуди Гатри, Пита Сигера и Джонни Кэша. Выступали на знаменитом и раскрученном фестивале авторской песни в СССР – «Грушинка». После успеха на фестивале (1975) девушки решили серьезно заняться собственной музыкальной карьерой и аккомпанировать на музыкальных инструментах. Участница ансамбля Надежда Моишеева вспоминала: «Пошли учиться в ДК завода имени Колущенко – у ребят из тамошнего ВИА... Я репетировала даже по ночам, так хотела поскорее достойно играть на бас-гитаре! В ходе занятий придумали себе имя – ансамбль “Катерина”» [Цит. по: 4, с. 50]. Произошла судьбоносная встреча в ДК на итоговом конкурсе композитора В. П. Веккера и ансамбля «Катерина». Он предложил девочкам сотрудничать. Немедленно пробил «Катерине» место в ДК ЧЭМК, где был набор звукоусилительной аппаратуры «Электрон М», гитары «Музима» и «Орфей», электроорган и ударная установка. За клавиши встала Наталья Акимова, ритм-секцию составили Надежда Моишеева и Евгения Зоткина, на гэдээровский «Музиме» изящно играла Лариса Бойкова, на фортепиано подыгрывал своим подопечным В. П. Веккер. Дипломированный композитор писал для «Катерины» песни, опираясь на свое консерваторское образование, делал классные аранжировки, а девушки вкладывали весь свой музыкальный талант и очарование женской красоты в фирменное многоголосие. Кроме авторских произведений художника, исполнялись известные песни советских композиторов, но в оригинальной аранжировке и с оригинальной же подачей. В настоящий соул-хит «Катерина» превратила, например,

«Колыбельную» Оскара Фельцмана на стихи Расула Гамзатова с красивым соло Натальи Акимовой. В джазовой обработке и с аранжировкой на четыре голоса абсолютно по-новому зазвучали «Московские окна» Т. Н. Хренникова и М. Л. Матусовского.

Известнейшими хитами ансамбля стали композиции В. П. Веккера: «Зимушка-зима» с ее упругим ритмом и вокальной атакой, соответствующая всем мировым джаз-роковым стандартам, и печальный блюз «Летняя песня иволги». Солистка челябинской рок-группы Red Iron Crow Светлана Боур в интервью делилась впечатлениями: «Я просто кайф получила от прослушивания хита ВИА “Катерина” “Зимушка-зима”. Несмотря на невысокое качество записи, песня звучит круто, в ней чувствуется дух западной рок-музыки 60–70-х, такой добротный арт-рок, с хорошей аранжировкой, отличными спевками в духе Blood, Sweat and Tears, Camel и Yes. Честно говоря, “Катерина” стала для меня неожиданным, но приятным открытием. До 2017 года я не знала об их существовании, а сейчас горжусь тем, что в нашем городе звучала такая музыка!» [Цит. по: 4, с. 81].

Песни «Катерины» записывались, устраивались выездные сессии звукозаписи и выходили в эфир областного радио и телевидения. Ансамбль гастролировал по Тюмени, Свердловску и другим городам России. Особенно памятной стала поездка на советско-китайскую границу в рамках шефской комсомольской помощи. Музыкальный коллектив удостоивался медиачести – выпускались публикации о челябинской группе в газете ЦК КПСС «Правда» и в журнале «Музыкальная жизнь».

Последним взлетом «Катерины» являлся блестяще исполненный девушками джаз-вальс «Челябинск – ты моя любовь!» В. П. Веккера. Неоднократно песня транслировалась через громкоговорители на перроне и в здании железнодорожного вокзала. В начале 1980-х гг. «Катерина» распалась, а композитор эмигрировал в ФРГ.

Вокально-инструментальный ансамбль «Катерина», работа с которым позволила В. П. Веккеру как руководителю приобрести опыт и мастерство в вокальном жанре, открыла путь к созданию песен раз-

ных форм, жанров, содержания, исполнительских составов. Ансамбль «Катерина» отличается русской задумчивостью, западной психоделией, глубиной и красотой композиций.

Литература:

1. Веккер, В. П. Владимир Веккер «Я догонял жизнь...» : [беседа с челябинским композитором, ныне жителем Германии Владимиром Веккером ; вела Виктория Олиферчук] / В. П. Веккер // Вечерний Челябинск. – 2012. – 4 апр. – С. 8.

2. Синецкая, Т. М. Композиторы Южного Урала / Т. М. Синецкая. – Челябинск : Дом печати, 2003. – 352 с.

3. Грибанов, Р. Г. Челябинск. Рок История провинциального рок-н-ролла / Р. Г. Грибанов. – Челябинск : Наша Типография, 2012. – 218 с.

4. Грибанов, Р. Г. Рок Челябинска. Провинциальные истории (не)популярной музыки: в 2 т. Т. 1 / Р. Г. Грибанов. – Челябинск : Авторское издание, 2018. – 850 с.

УДК 378

Ерёмина Л. В.

доцент

РОЛЬ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА В АДАПТАЦИИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ

Формирование универсальной компетенции по дисциплине «Физическая культура и спорт» у иностранных студентов консерваторского факультета ЧГИК связано с решением проблемы их адаптации в вузе культуры. Эту проблему усугубляет языковой барьер.

Адаптация в социальной психологии понимается как изменение отношений в социальном или культурном плане. Социально-психологической адаптацией будет являться процесс вживания студентов в какой-либо коллектив (спортивную команду), который включает его в систему сложившихся в нем отношений.

В целом, социальная адаптация рассматривается как вид взаимодействия личности с социальной средой, где согласовываются требования и ожидания участников.

Процесс социально-психологической адаптации относительно самостоятелен, проходит в условиях постоянного взаимодействия. Эффективной адаптацией считают ее разновидность, достижение которой соответствует минимальным требованиям общества. В основе ее всегда лежит адаптационное усилие личности [1, с. 13].

Физкультурно-спортивная деятельность, учебная и внеучебная, является катализатором адаптации иностранных студентов к условиям обучения в вузе культуры. Средства совместной физкультурно-спортивной деятельности эффективно способствуют сотрудничеству и взаимопониманию.

Взаимодействие студентов в процессе спортивных соревнований, межличностное общение служат основой для установления адекватных отношений в команде при достижении общих целей – победных спортивных выступлений.

Преподавателем при проведении физкультурно-спортивной работы акцентировалось использование общепедагогических методов и приемов, которые способствовали активному включению студентов в учебно-тренировочный процесс. Применялось поощрение студентов, стимулирование повышения ответственности за подготовленность и участие в командных соревнованиях и др. Взаимодействие преподавателя со студентами включало неформальное общение, установление психологических контактов, спортивно-тренировочное сотрудничество.

Такое общение способствовало адаптации студентов к условиям учебной и внеучебной физкультурно-спортивной деятельности, создавая основу для коммуникативного взаимодействия.

На учебных занятиях у студентов формировались умения и навыки повышения физической подготовленности, выявляли их спортивные интересы, которые учитывались при проведении физкультурно-спортивных мероприятий.

Сотрудничество педагога и студентов-иностранцев позволило сформировать их мотивацию и повысить уровень притязаний в проводимых спортивных соревнованиях.

Улучшились взаимоотношения студентов в командах консерваторского факультета, а также между преподавателем и студентами на эмоциональном и поведенческом уровнях.

Установление адекватных межличностных отношений между иностранными и российскими студентами в командах консерваторского факультета по спортивным играм (футбол, баскетбол, настольный теннис), легкой атлетике и др., их продуктивное взаимодействие позволили выиграть Спартакиаду факультетов ЧГИК в 2020 г., занять 2 место в 2021 г. Участие в физкультурно-спортивной деятельности факультета и вуза позволило значительно повысить адаптационный потенциал иностранных студентов.

Литература:

1. Безюлёва, Г. В. Психологическое сопровождение профессиональной адаптации учащихся и студентов : монография / Г. В. Безюлёва. – Москва : Моск. психол.-социал. ин-т, 2008. – 320 с.

УДК 784

Еремин Л. И.

профессор, заслуженный работник
культуры РФ

РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В ВОСПИТАНИИ ДИРИЖЕРА ХОРА

С момента открытия Челябинского государственного института культуры основой для воспитания студентов – будущих хормейстеров становится дисциплина «Хоровой класс».

Личность руководителя хора занимала особое место: Ю. П. Борисов, М. Ю. Капланский, А. М. Кутузов, В. В. Яременко, В. В. Михальченко, В. Д. Стрельцов – до сегодняшних руководителей, Л. И. Еремин и руководитель хора имени В. В. Михальченко, профессор кафедры О. П. Селезнева (выпускница кафедры). Каждый из них внес свою лепту в работу хора.

Прошедший недавно отчетный концерт кафедры хорового дирижирования и сольного пения в честь 55-летия со дня основания вуза показал достаточно высокий уровень пяти выпускников кафедры, которые проявили полнейшую самостоятельность в выборе репертуара. Каждый из них представил студентам собственную методику работы с хором, репертуарное предпочтение, а концерт от этого только выиграл.

В программе, включающей духовную музыку современных композиторов, обработки народных песен, а также русскую классику, была представлена вся палитра звучания студенческого хора *a`cappella*. Подтверждением тому было отсутствие свободных мест в зале и восторженные овации.

За истекшие 55 лет на кафедре проходили встречи с интересными людьми – музыкантами, хормейстерами. Среди приглашенных были председатели государственных комиссий: народный артист России, композитор В. Ю. Калистратов, народный артист России, дирижер-хормейстер Московского камерного хора В. О. Семенюк, народная артистка России, солистка Екатеринбургского театра оперы и балета М. Г. Владимира, заслуженный деятель искусств РФ, руководитель Магнитогорской хоровой капеллы имени С. Г. Эйдинова Н. П. Иванова, музыкальный руководитель и главный дирижер Челябинского театра оперы и балета имени М. И. Глинки Е. Г. Волынский, народный артист России, ректор Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, профессор Ш. С. Амиров, заслуженный работник культуры России, профессор Пермского института культуры Л. А. Петрова, заслуженный деятель искусств России, профессор, главный хормейстер Новосибирского театра оперы и балета В. В. Подбельский.

Значительными событиями, оказывающими влияние на студентов, были гастроли известных хоровых коллективов и встречи с их руководителями, такими как: Ленинградская академическая хоровая капелла имени М. И. Глинки, руководитель народный артист СССР, ректор Санкт-Петербургской консерватории В. А. Чернушенко, Мос-

ковский камерный хор, руководитель народный артист СССР В. Н. Минин.

Интересно, что одни из первых гастролей коллектива В. Н. Минина в конце 70-х годов в Челябинске прошли на сцене театрального зала «Дебют» ЧГИК, а репетиции, проходившие в хоровом классе института, запомнились всем надолго. Последняя встреча Владимира Николаевича состоялась 1 ноября 2022 г. с и. о. ректора С. Б. Синецким и со студентами кафедры хорового дирижирования и сольного пения, оставив неизгладимое впечатление у всех присутствовавших.

В конце декабря В. Н. Минин, среди трех народных артистов СССР: Р. М. Щедрина и В. И. Федосеева, стал почетным профессором Московской государственной консерватории. Кафедра поздравила его с этим событием и с днем его рождения.

Таким образом, на наш взгляд, в этих встречах и концертах прослеживается влияние мастеров хорового исполнительства, и студенты как бы меняются изнутри и утверждают в выборе своего профессионального пути.

УДК 78.01

Еремина Н. Г.

профессор, заслуженный работник культуры
Российской Федерации

**ОТРАЖЕНИЕ СПЕЦИФИКИ ПРОФЕССИИ МУЗЫКАНТА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(на примере повести Ю. Нагибина
«Князь Юрка Голицын»)**

Юрий Маркович Нагибин (03.04.1920–17.06.1994) – известный советский писатель, журналист и прозаик, сценарист, автор мемуаров.

Меня в свое время привлекла серия его книг о «Музыкантах»: рассказ «Сирень» о зарождении чувств между Верочкой Скалон и

Сергеем Рахманиновым, повесть «Блестящая и горестная жизнь Имре Кальмана», а также повесть «Юрка Голицын».

Эта повесть «о знаменитом капельмейстере XIX века, создателе лучшего в России народного хора, пропагандисте русской песни, познакомившем Европу и Америку с нашим национальным хоровым пением» [1].

В век сотовых телефонов и компьютеров наше молодое поколение мало внимания уделяет художественной литературе. Читая в свое время лекции по «Методике работы с хором», я особое внимание уделяла этой повести. Книга Ю. Нагибина ходила по рукам, была зачитана до дыр.

Интересна личность Голицына, представленная автором. Он принадлежал одному из лучших родов России. Юрку Голицына любили и побаивались. «Он был создателем и капельмейстером сперва крепостного хора, а после освобождения крестьян – наемного хора, с которым объездил пол-России. ...Он поражал современников переливами своего оригинальнейшего характера, порожденного русскими пространствами, грозами и ветрами, вьюгами и метелями, печалью бескрайней земли и бешеной удалью, без которой не одолеть, не осилить пустынной разобщенности. <...> Юрка – богатырь, косая сажень в плечах, с огромными лапищами, свободно охватывающими две октавы, румянец во всю щеку, из-под густых бровей ласково, чуть усмешливо смотрят большие коричневые чуть на выкате глаза» [1]. Он был тверд в своем намерении – жить собственным трудом.

Голицын не испытывал тяги в военной службе, еще в ранние годы он ощутил в себе странное неосознанное влечение к тому, что в конце концов стало его судьбой. Он любил духовное пение и усердно посещал церковь. Его волновали крестьянские песни, которые доводилось слышать в то время. Думая о будущем, он видел господский дом с белыми колоннами, домовую церковь с маленьким, но вышколенным хором, которым он сам управляет.

Интересную характеристику дает писатель капельмейстеру и композитору Гавриилу Якимовичу Ломакину, с именем которого свя-

зан наивысший расцвет Шереметьевского крепостного хора, у которого Юрка брал частные уроки пения. Нередко у них случались разговоры, внушающие мысль о том, что к хористу надо относиться как к артисту, почти равне: «Песне свобода нужна. <...> Дирижеру надо быть немного магом или, как выражаются французы, гипнотизером, душа их сливается с богом» [1]. Юрка не просто слушал, а впитывал его слова, которые так актуальны и в настоящее время, и всегда. Ломакин однажды сказал Юрке: «Вы – князь по званию, но дирижер – по призванию» [1]. А в дальнейшем Юрку ждал «многоголосный хор, который в его руках обернется единым золотым горлом, единой глубоко дышащей грудью» [1].

Автор ведет нас через все жизненные перипетии, прослеживая все этапы по созданию хора: отбор поющих крепостных крестьян, обучение их музыкальной грамоте, поездки по стране и зарубежные гастроли, освобождение хористов (вольная каждому из них) и, наконец – «обе столицы рвали друг у друга Голицынский хор» [1]. Далее автор статьи намеренно опускает, где князь обанкротился и вынужден был распустить хор и бежать за границу. Там он брался за любую работу, исполнял любую музыку, репертуар его был огромен, но кумиром, как всегда, был М. И. Глинка.

Вернувшись из Англии, он создал «настоящий профессиональный хор, “самоокупаемый”, как сказали бы мы сейчас», далее гастроли дома в России: Нижний Новгород, Москва и вот, наконец, Петербург.

«Голицын смутно помнил, как выходил на сцену. Аплодисментов не было, так, живенькие хлопки, быстро и смущенно смолкнувшие. <...> Он глядел в общее лицо хора и силился понять, как настроен сегодня этот огромный, сложный, тончайший инструмент. <...> Певцы знали его лучше, нежели он их, ведь сборный глаз глубже и острее видит одного человека, чем этот одиночка – множественность. Хор его настолько хорошо подготовлен, все переходы так обработаны, что плохое пение исключается. Но богово может не прозвучать. Родные, не подведите!.. И родные не подвели» [1].

«Когда взмахом жезла он оборвал последнюю ноту, которой, казалось, конца не будет, то услышал тишину за плечами – странную, оцепенелую тишину. Как будто люди вдруг почувствовали себя оскорбленными. <...> – Браво, – негромко, но удивительно отчетливо сказал... чей-то голос. <...> В зале уже не было дам и господ, князей и княгинь, камергеров, генералов, фрейлин, – были русские люди, потомки древлян, полян, вятичей, кривичей, благодарные, что им напомнили, кто они. Господи, а ведь свершилось!.. Он растопил их лед» [1].

В повести «Блестящая и горестная жизнь Имре Кальмана» схожим образом раскрывается история прославленного короля оперетты, вдохнувшим в традиционный жанр новые ритмы чардаша, идущие от венгерско-цыганского мелоса. Но эти повести объединяет тонкое и глубокое проникновение в специфику профессии как композитора, так и капельмейстера. Ю. Нагибин дает детальное описание создания музыкальных коллективов в тяжелых условиях, раскрывает оттенки психологического портрета музыканта, тем самым показывая, что настоящим музыкантом может стать только истинно альтруистичная натура.

Цель моей работы будет достигнута, если вас заинтересует эта повесть, и вы ее прочтете на одном дыхании.

Литература:

1. Нагибин, Ю. М. Музыканты : повести / Ю. М. Нагибин. – М.: Современник, 1986. – 301 с.

УДК 786

Ерхова И. Н.

доцент

ИССЛЕДОВАНИЯ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА Я.-Л. ДЮССЕКА В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

В мировой истории выделяются различные периоды, в исследовании которых историки отличают лидеров в искусстве, науке, философии, определяющих лицо эпохи. Их творчество досконально изуча-

ется и представляет важнейший интерес для создания общей картины развития мировой культуры. Помимо периодов относительной стабильности, историки фиксируют так называемые переломные эпохи, особенности которых проявлялись и в искусстве, хотя и не всегда исторические изменения в этой области социокультурной динамики явно совпадают с общей картиной. В эти особенные периоды меняются интересы и точки зрения, различные художественные стили приходят на смену друг другу, сталкиваясь и, одновременно, оказывая влияние друг на друга, следуя за развитием человеческого общества. Необходимо заметить, что, исследуя подобные переходные периоды, искусствоведы открывают забытых художников «второго плана», не относящихся к лидерам определенного стиля, чье творчество, экспериментальное и выходящее за рамки определенных «стандартов», является основой для перелома в художественном мышлении и появления новых возможностей в художественной деятельности. Таким композитором является и Ян Ладислав Дюссек – современник венских классиков и первых романтиков, произведения которого в начале ХХI в. оказались весьма востребованными в исполнительской практике.

Творчество Дюссека, оказавшее влияние на его современников-музыкантов, нельзя прямо отнести к одному определенному стилю или направлению. Возможно, поэтому хорошо разработанные методы изучения деятельности композиторов, которые принадлежали к определенным стилям и эпохам в искусстве, не «подошли» к творчеству Я.-Л. Дюссека. Возникает вопрос, каким образом нужно исследовать подобного рода феномены? Изучение данной проблемы отвечает интегративной направленности современного искусствознания, в рамках которой любые художественные явления рассматриваются в тесной связи с кругом философских воззрений, основными тенденциями в развитии различных видов искусства, состоянием культуры в целом.

Смена философских идей и эстетических принципов в период перехода от Просвещения к романтизму в искусствоведении и философских науках освещена выпукло и разносторонне. Куда менее мас-

штабны результаты исследования творчества Я.-Л. Дюссека. Его изучение в полном объеме – задача обозримого будущего и находится лишь на начальной стадии. Несмотря на бесспорную оригинальность произведений композитора, их неповторимый и изысканный стиль, освоение его наследия в научной практике оставляет желать лучшего. Эта ситуация сохраняется, несмотря на все более частое обращение к наследию композитора значительного числа исполнителей. Воскрешенная спустя столетие музыка требует не только ее эмпирического постижения, но и аналитического осмысления. Однако, заметно возросший в последнее время интерес современного музыкознания к «периферийным» явлениям классической эпохи создает в этом смысле многообещающую тенденцию. При значительном объеме серьезных работ, рассматривающих искусство этого периода в целом, Я.-Л. Дюссеку посвящено сравнительно скромное количество исследований. В изданиях на русском языке сведения о его жизни и творчестве не систематичны, обрывочны и, как правило, не выделены в самостоятельную научную проблему. Весьма скупо представлен портрет композитора в книге И. Бэлзы «Очерки развития чешской музыкальной классики» [1]. Автор ограничивается лишь краткими биографическими сведениями, не включая в поле зрения характерные черты стиля Дюссека или его сочинений. Вместе с тем, исследование дает возможность прорисовать творческий облик композитора в рамках сравнительной характеристики с другими его современниками и на фоне исторического хода развития чешской музыкальной культуры в целом. Определенную ценность для изучения творчества Дюссека представляет фундаментальное исследование А. Д. Алексеева «История фортепианного искусства» [2]. Помимо включения более подробных данных о жизни композитора, автор восстанавливает некоторые пробелы, касающиеся его концертной деятельности, выявляет черты пианизма, предвосхищающие творчество Шопена и Листа. Упоминание ряда сочинений Дюссека оставляет при этом некую недосказанность и не может служить даже кратким аналитическим очерком. Но лежащий в

основе исследования принцип историзма может помочь соотнести некоторые особенности фортепианного письма Дюссека с эволюционными процессами пианизма рубежа XVIII – начала XIX в. Беглое упоминание программных сочинений Дюссека содержится в статье Р. Е. Шитиковой «Программный контент в сонате XVII – XIX столетий» [3]. Предметом анализа данной работы является содержание музыкальных и поэтических текстовых массивов в панораме творческих поисков композиторов разных эпох. Кроме того, автор обозначает основные концепции программности в музыке, рассматривая классические и современные интерпретации данной категории в трудах Ю. Н. Хохлова. Л. А. Мазеля. М. Г. Арановского, О. В. Соколова и Ю. Н. Тюлина. Пожалуй, единственной по-настоящему серьезной работой, непосредственно соприкасающейся с темой исследования, является статья А. Колесникова «Ян Ладислав Дуссек (1760–1812): особенности фортепианного письма (к вопросу расширения репертуара)» [4]. Несмотря на небольшой объем и довольно скромную цель, оговоренную в названии, работа ценна сразу в нескольких отношениях. Во-первых, автор вносит существенный вклад в дело преодоления узости интересов пианистов и ограниченности концертного филармонического и учебного материала, обращая внимание на огромный пласт музыки Дюссека, ожидающий современной интерпретации. Этот аксиологический разворот очень важен на данном этапе изучения творчества композитора. Во-вторых, рассматривая некоторые особенности фортепианного письма, А. Колесников значительно обогащает прежние представления о нем стремлением приблизиться к первоисточнику через анализ звуковых ресурсов и нотной графики Дюссека. В-третьих, статья содержит ценную библиографию, включающую в себя ряд иностранных публикаций, дающих представление о степени изученности и систематизации творчества Я.-Л. Дюссека за рубежом. В том числе каталоги сочинений Дюссека (Х. А. Крэй, А. Дж. Фетис) и статьи А. Герарда, Х. Траскотто и Л. Палаццо о некоторых вопросах его композиторского стиля. Самым значимым и объемным из них

является диссертация Р. Шмитта-Шойбеля, основывающаяся на историко-музыкальном подходе: «Иоганн Людвиг Дюссек в свете немецкой, французской и английской прессы его времени с каталогом его изданий в Берлинской библиотеке, всеми автографами, рукописями и указанием записей»¹.

За рамками статьи А. Колесникова осталось немало вопросов: о сущности мировоззрения композитора, о диалоге двух поколений (классицистского и романтического), о концепционной составляющей произведений Дюссека, напрямую связанной с осмыслением идей эпохи Просвещения, вопросы обновления музыкального языка и формы на пути перехода от классицизма к романтизму.

Литература:

1. Бэлза, И. Очерки развития чешской музыкальной классики / И. Бэлза. – Москва : Музыка, 1957. – 103 с.
2. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – Ч. 1, 2. – Москва : Музыка, 1988. – 415 с.
3. Шитикова, Р. Г. Программный контент в сонате XVII – XIX столетий / Р. Г. Шитикова // Фундаментальные исследования. – 2015. – № 5 (ч. 22). – С. 5025–5030.
4. Колесников, А. Ян Ладислав Дуссек (1760–1812): особенности фортепианного письма (к вопросу расширения репертуара) / А. Колесников // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2013. – № 1 (4). – С. 30–38.

¹ Schmitt Scheubel, R. Johann Ludwig Dussek im Spiegel der deutschen, französischen und englischen Tagespresse seiner Zeit: mit einem Verzeichnis seiner in Berliner Bibliotheken befindlichen, und aller Autographen, Handschriften und Schallaufnahmen. München: Katzbichler, 2007. 316 p.

Жидков А. И.

преподаватель
по классу духовых инструментов

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ РУКОВОДИТЕЛЯ ДЕТСКОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА С ГРУППОЙ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Работа с детским духовым оркестром начинается с работы с партитурой. Партитура от итальянского *partitura* переводится как ‘разделение, распределение’. Начальный, предварительный этап этой работы – анализ дирижером партитуры произведения. Изучается нотный текст и характер тематического материала, форма произведения, отдельные его разделы, полифонические пласты, слои и голоса, выявляются элементы динамики, агогики, фразировки, расставляются кульминации.

Столь же необходим анализ оркестровой фактуры и оркестровых средств: определяются динамическое соотношение групп и голосов, штрихи и пр. Итогом проведенного анализа становится исполнительский план, составленный дирижером, который предлагается учащимся-оркестрантам.

Руководитель осуществляет детальный анализ технической стороны оркестровых партий с тем, чтобы максимально помочь юным участникам в их освоении. Допустимы и даже необходимы некоторые облегчения в партиях, которые в детском оркестре часто пишутся не столько для инструмента, сколько для конкретного исполнителя и его возможностей. В процессе репетиционной работы постоянно происходит корректировка партий, как оркестровых групп, так и отдельных инструментов, с целью достижения оптимального воплощения художественного замысла и наилучшего эффекта звучания оркестра.

Современная музыкальная акустика разделяет духовые инструменты на три группы. Первая группа – лабиальные от латинского слова *laba* (губа). К ним относятся все виды свирелей, флейт. Вторая

группа – тростевые или лингвальные от латинского слова *лингв* (язык): все виды кларнетов, гобоев, фаготов, саксофонов и бассетгорнов. Третья группа – медные инструменты: корнеты, трубы, валторны, тромбоны, тубы, горны и фанфары. Исполнение на духовых инструментах отличается рядом специфических особенностей. Звукоизвлечение зависит от устройства конкретного инструмента.

Рассмотрим подробно работу с группой медных духовых. Прежде всего – это знание технологической стороны исполнительства: состояния инструмента и мундштука; специфики постановки корпуса, головы, рук; особенностей исполнительского дыхания, техники языка и артикуляции (произношение гласных, согласных во время игры); согласованности пальцев (беглость, четкость,); освоения аппликатуры (основной, вспомогательной). Конечная цель правильной постановки заключается в совершенном, качественном звучании и слаженном исполнении оркестровой партии.

В процессе игры ученик последовательно выполняет ряд конкретных действий: определяет положение нот на нотоносце, продолжительность звуков, их громкость. Зрительное восприятие связывается со слуховыми представлениями и помогает учащемуся услышать звук внутренним слухом. Исполнительскому аппарату (губам, языку, дыхательным органам, пальцам) передаются двигательные импульсы. Слух воспринимает исполняемые звуки и обеспечивает слуховой анализ и контроль.

Важнейшим звеном исполнительской техники на медном духовом инструменте является умелое владение дыханием. Принято различать три основных его вида: *грудное, диафрагмальное, смешанное – грудобрюшное*.

Качество звука, извлекаемого на медном духовом инструменте, находится в тесной связи со степенью развития дыхания, лицевых мышц, губ, языка, пальцевой техники. Согласованность этих действий помогает овладеть одним из главных приемов – атакой звука. Принято различать три вида атаки: твердую (или простую), мягкую, вспомога-

тельную. Выбор произношения (артикуляция) различных слогов является дополнительным приемом звукоизвлечения, и зависит от того, в каком регистре находится извлекаемый звук. Руководителю оркестра надлежит подсказать участнику оркестра, какую из атак он находит в данном случае самой удобной.

Важное место в профессиональной подготовке юного музыканта-оркестранта занимает чтение (игра) нот с листа [1]. Это умение следует формировать с самого начала обучения. Чтение нотного текста помогает в оркестровой практике.

Изучение штрихов – один из главных моментов техники игры духовика. Выбор штриха определяется содержанием произведения и замыслом исполнителя. Укажем на важнейшие из них. «**Detache** (деташе, франц., от *detacher* – отделять) – один из выразительных элементов инструментальной техники» [2, с. 169]. На духовых – деташе достигается приемом игры с отдельной твердой атакой каждого звука, применяется при любой динамике и во всех регистрах. Характерные признаки деташе: неакцентированное, но энергичное, четкое, определенное начало звуков, отделенных друг от друга атакой. «**Legato** (легато, итал. – связно, плавно) – связное исполнение звуков, при котором они плавно переходят один в другой» [2, с. 299]. С помощью этого штриха разные по высоте звуки объединяются в одну фразу, придавая мелодии напевный характер. «**Staccato** (стаккато, итал. – отрывисто, от *staccare* – отрывать, отделять) – короткое, отрывистое исполнение звуков» [2, с. 518]. Прием акцентированного исполнения отдельных, коротких, отрывистых звуков с помощью острых, быстрых, легких толчков языка способом твердой и четкой атаки. «**Nonlegato** (итал. *nonlegato*) – буквально: не легато, не связно» [2, с. 185]. Мягко акцентированное и напевное исполнение, применяемое при небольшой силе звука (от *pp* до *mf*) для придания звучанию выразительности. «**Marcato** (итал. *marcato* – подчеркнутый) – способ артикуляции при игре на музыкальных инструментах, акцентированное исполнение зву-

ков, отделенных друг от друга твердой атакой» [2, с. 326]. Осуществляется посредством акцентированного начала звука.

Задача руководителя оркестра – воспитывать навыки самостоятельной работы учащегося, организовывая, направляя и контролируя занятия оркестранта [3]. Это должны быть советы о способах преодоления тех или иных трудностей.

Важной частью самостоятельной работы оркестранта является приобретение навыка самоконтроля, умения внимательно слушать собственное исполнение и не только констатировать удачу или неудачу, но и осмысливать ее причину.

Литература:

1. Жидков, А. И. Чтение нот с листа в практической работе учащегося-духовика Детской школы искусств / А. И. Жидков // Текущие исследования: материалы 43-й научно-практической конференции научно-педагогических работников института «Культура – искусство – образование», 4 фев. 2022 г. – Челябинск : ЧГИК, 2021. – С. 124–126.

2. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

3. Жидков, А. И. Из опыта репетиционной работы с детским оркестром духовых инструментов / А. И. Жидков // Актуальное состояние художественно-творческой среды региона: творчество и исполнительство: материалы докл. Регион. науч.-практ. конф., 7–8 нояб. 2012 г. – Челябинск : ЮРГИИ, 2012. – С. 87–90.

УДК 378

Жук И. В.

кандидат педагогических наук, доцент

ТЕАТРАЛИЗОВАННАЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ ИГРА КАК ЭФФЕКТИВНАЯ ФОРМА УЧЕБНОЙ И ВНЕУЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

Интеллектуальные игры – это порождение двух противоположностей: массовой, развлекательной культуры и интеллектуальной культуры личности. На российском телевидении демонстрируется множество игр:

«Что? Где? Когда?», «Брейн-ринг», «Своя игра», «Умницы и умники», «Поле Чудес», «Кто хочет стать миллионер?», «Морской бой», «Где логика?», «Игра в кино», а также в свободном доступе в интернет пространстве можно найти игры на эрудицию, онлайн-квесты, викторины. Интеллектуальные игры проникли в молодежную среду и стали излюбленным досугом и в образовательных учреждениях. «Геймификация всех сфер жизни современного человека стала подлинной приметой нашего времени, что заставляет специалистов, работающих в самых разных областях деятельности, использовать неисчерпаемые когнитивные, информационные, социально-регулятивные ресурсы игры» [1, с. 35]. Интеллектуальная игра помогает установить уровень развития и широты знаний, памяти и мышления, скорости мыслительных реакций. Разные по сложности вопросы и задания позволяют педагогам, режиссерам, организаторам, ведущим определить уровень возрастного подхода к интеллектуальным играм и возможность их использования в подготовке по самым разным областям человеческого знания в образовательных учреждениях. «Игра в данном случае рассматривается как инструмент стимулирования мотивации учения, позволяющий сделать сложный учебный труд увлекательным, неформальным, как это обычно и происходит в игре» [1, с. 36].

Театрализованная интеллектуально-познавательная игра относится к коллективным и зрелищным формам игр. В институте такие игры имеют положительный отзыв обучающихся и преподавателей, такая игровая деятельность позволяет объединить творческие усилия активистов факультетов и способствуют проявлению и повышению творческого потенциала каждого участника команды, участники игры находятся в творческой атмосфере, обеспечивающей радость интеллектуального общения, формированию соревновательного духа факультетов вуза и студенческих групп.

Игровые технологии дают возможность в значительной мере усилить воспитательный процесс, который определяется теми благоприятными обстоятельствами, в которых оказываются ее участники –

игроки. Игра создает прекрасную возможность для активного межличностного воздействия. Игра – это своего рода полигон для общественного и творческого самовыражения [2, с. 5–6].

«Интеллектуальная игра является уникальной организационной формой обучения и воспитания, одновременно реализующей три фактора развития творческого стиля деятельности: проблематизацию, рефлексию и диалог» [3, с. 7].

Одной из форм учебной работы студентов кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников является организация и проведение театрализованных интеллектуально-познавательных игр в институте – это активная деятельность, целенаправленно организуемая для досуга, обучения и воспитания обучающихся, основанная на применении участниками игры интеллекта, эрудиции, умение нестандартно мыслить, применять знания, полученные на лекционных занятиях и добытые самостоятельно.

Следует отметить, что разработка, организация и постановка театрализованных интеллектуальных игр так же является фактором интеллектуального становления личности, способствует развитию коммуникативных, социализирующих, когнитивных и волевых свойств характера будущих специалистов.

Практика проведения театрализованных интеллектуально-познавательных игр позволяет сформировать интерес студентов к изучению истории и культуры России. Это отличная возможность в яркой, зрелищной форме разъяснить учебный материал по программе обучения или как дополнительный материал для расширения кругозора.

В организацию театрализованных интеллектуально-познавательных игр вовлечены преподаватели различных кафедр института, студенты и преподаватели-сценаристы и преподаватели-постановщики кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников. За последние десятилетия были реализованы следующие проекты:

– интеллектуальные игры, посвященные творчеству великих русских писателей России: творчеству Льва Николаевича Толстого

«Лев Толстой. Вспомнить всё» (2011), 255-летию Н. М. Карамзина «Черный князь. Сотворение Карамзина» (2021);

– интеллектуальные игры, посвященные историческим событиям России: 200-летию победы в Отечественной войне 1812 года, «Отечественная война 1812 года» (2012), юбилею дома Романовых «Бал Романовых» (2013), 100-летию Октябрьской революции «1917. Код революции» (2017) 75-летию Победы в Великой Отечественной войне «Дороги войны» (2020);

– интеллектуальные игры, посвященные той или иной тематике Года в России, требующей наиболее пристального внимания государства и общественности: XXII зимним Олимпийским играм (2014), году русской литературы и теме русских народных сказок «В гостях у сказки» (2015), году российского кино «Немое кино» (2016), Дню работника культуры «Творческая аккультурация» (2021).

Интеллектуальная игра – вид массовой игры, основывающийся на применении игроками своего интеллекта и эрудиции. Такие игры способствуют приобретению опыта коллективного мышления, развивают быстроту реакции, позволяют проверить смекалку и начитанность [2, с. 5].

В процессе организации интеллектуально-познавательных игр в вузе формируются и проявляются многие качества личности, например: организованность, инициативность, стрессоустойчивость, развитие ораторских навыков, пополнение профессионального словарного запаса и многое другое.

Театрализованная интеллектуально-познавательная игра несет в себе глубокую смысловую нагрузку и имеет конкретную цель, путь к которой лежит через выполнение разнообразных задач, поставленных перед обучающимися в игре. Интеллектуальные игры призваны все-сторонне развивать и направлять обучающихся, формировать мировоззрение.

Литература:

1. Савенков, А. И. Игра, игрушка и особенности игровых практик современных детей / А. И. Савенков, А. В. Цицулина // Педагогика. – 2022. – № 6. – С. 35–47.
2. Интеллектуальная игра – актуальный метод работы с молодежью / Муницип. бюджет. учреждение культуры «ЦБС Яковлевского городского округа»; Метод.-библиогр. отд. ; сост. Ю. А. Лисачева. – Строитель, 2020. – 62 с.
3. Мандель, Б. Р. Интеллектуальная игра и образование: развитие профессионально значимых качеств обучающихся : учебное пособие для студентов высших учебных заведений гуманитарного направления (все уровни подготовки) / Б. Р. Мандель. – Москва : Берлин : Директ-Медиа, 2017. – 316 с.

УДК 78

Заплатина В. А.
концертмейстер

ОСОБЕННОСТИ ВЫБОРА АККОМПАНЕМЕНТА НА УРОКЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ПО ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО» В РАБОТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

В процессе учебной работы по предпрофессиональной программе «Хореографическое творчество» очень важно прививать учащимся умение слышать и понимать музыку. Нельзя допускать, чтобы музыкальное сопровождение являлось «фоном» урока, т. к. это приводит к безразличию музыкального восприятия. Правильно подобранный музыкальный материал должен помогать осваивать хореографический материал, соответствуя его характеру, ритмическому рисунку, темпу.

Музыка, звучащая на уроках классического танца, обеспечивает ритмическую и эмоциональную основу танца, помогает постепенно развивать у обучающихся подлинную музыкальность, способствует процессу формирования внимания, памяти, мышления, воображения, развитию интеллектуальных и творческих способностей детей. Гармоничное взаимодействие музыки и танца, преподавателя и концертмейстера на уроке способствуют успешному обучению классическому танцу.

Следует отметить, что в танце исполнитель полностью подчиняется музыке, старается выразить ее содержание и форму, а на занятиях в классе происходит иное явление: музыкальное сопровождение подчиняется движениям танцора. Таким образом, на уроке классического танца музыкальное сопровождение с ясной артикуляцией помогает обучающимся изучать и прорабатывать хореографические композиции, заданные преподавателем. Основная задача концертмейстера на уроке классического танца – помочь учащемуся сосредоточиться на решении важных музыкально-пластических задач. Но при этом, безусловно, аккомпанирование концертмейстера призвано помочь ученику активно воспринимать музыку, осваивать ее интонационную культуру, ощущать ее эмоционально, телесно, моторно, отзываться на ее образность и ритмические импульсы [1, с. 226].

Для того, чтобы грамотно подобрать музыкальный материал для урока классического танца, концертмейстеру необходимо знать хореографическую терминологию, особенности построения урока классического танца [2, с. 17]. Концертмейстеру во время урока важно быть предельно внимательным к заданиям преподавателя, обращенным к учащимся, чтобы вовремя услышать заданную преподавателем комбинацию, проанализировать ее, и в зависимости от сложности исполнения, предложить подходящий музыкальный фрагмент. Далее в выбранном музыкальном фрагменте следует организовать *preparation*, затакт, правильно расставить акценты и нюансировку.

Рассмотрим общие критерии отбора музыки для аккомпанемента к уроку классического танца в детской школе искусств:

1. Достойное качество музыкального материала (на уроке следует отдавать предпочтение образцам классических произведений высокой художественной ценности).

2. Танцевальный характер музыки.

3. Определенный ритмический рисунок и темп, соответствующие конкретному упражнению. Ритмическая основа тренировочных комбинаций в основном должна совпадать с ритмическим рисунком

музыкального сопровождения. Музыкальное сопровождение по темпу следует подбирать так, чтобы при выполнении упражнений его не нужно было искусственно ускорять или замедлять.

4. Квадратность строения, периодичность, композиционная и структурная ясность. Для тренажных упражнений желательно использовать музыкальный материал квадратного построения, с четким ритмом и ярко выраженной фразировкой, чтобы учащиеся легко определяли музыкальные предложения, периоды и основное внимание уделяли правильности исполнения движений.

5. Наличие затактов (сочинение при их отсутствии).

6. Ярко выраженные метроритмические особенности. Музыка, обладающую ясно выраженными метрическими свойствами, бывает легче охватить, почувствовав ее метрические опоры [1, с. 227].

7. Фразировка, акцентировка, нюансировка. Благодаря им музыкальное исполнение должно помочь обучающимся в освоении учебного материала.

8. Легкость восприятия.

В каждом классе в зависимости от возрастной категории и подготовленности группы музыкальное сопровождение урока классического танца различно: по темпу, ритмическому рисунку, динамической окраске. Чем эмоциональнее и ярче будет выбранная музыка, тем более она будет способствовать усвоению учащимися танцевальных движений.

При подборе музыкального материала к урокам классического танца в младших классах, концертмейстеру рекомендуется выбирать фрагменты с очень ясной и несложной мелодией, простым ритмом, прозрачной фактурой. При необходимости можно упростить выбранный фрагмент для более легкого восприятия музыки учащимися.

В качестве аккомпанемента для учебных заданий широко используются фрагменты музыкальных произведений русских и зарубежных композиторов. Существует довольно большой выбор методических пособий, содержащих материал для музыкального сопровож-

дения урока классического танца, хрестоматий, репертуарных сборников. В качестве музыкального материала к уроку классического танца в детской школе искусств концертмейстеру можно порекомендовать следующие сборники: «Музыка для уроков классического танца» (составитель Н. Ворновицкая), «Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца» в двух выпусках (составители В. Малашева, К. Потапов, И. Климович, Н. Ерошенко), «Танцевальная музыка из классических балетов» (составители Л. Лыскина, И. Кацельник), «Музыкальное сопровождение к уроку классического танца» (составитель Л. Руднева).

Литература:

1. Безуглая, Г. А. Новый концертмейстер балета : учеб. пособие / Г. А. Безуглая. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. – 432 с.
2. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – 9-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2007. – 192 с.

УДК 785

Килина Т. В.

доцент

ПРОГРАММНОСТЬ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Программная музыка, согласно определению в музыкальном энциклопедическом словаре, предполагает наличие словесной программы либо заглавия музыкального произведения, отражающего его содержание [1, с. 441]. Последнее может быть непосредственно связано с литературным, живописным или пластическим источником, вдохновившим композитора. По количеству таких программных произведений камерно-инструментальная музыка не может стоять в одном ряду с симфоническим жанром, изобилующим программными полотнами, а также с фортепианным наследием, берущим свое начало с программных клавесинных миниатюр Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо,

И.-С. Баха. Подавляющее большинство камерно-инструментальных сочинений с участием фортепиано имеет название, отражающее их музыкальную форму (Соната, Сонатина, Вариации, Рондо, Фантазия). Распространенным наименованием выступает и ансамблевый состав (Дуэт, Трио, Квартет, Квинтет) с указанием инструментов.

Обобщенную программность некоторым камерно-инструментальным сочинениям сообщает данный композитором жанровый код, являющийся ключом к раскрытию образных характеристик. Например: Соната-баллада для скрипки и фортепиано Б. Дварионаса, Баллада для виолончели и фортепиано С. Прокофьева, Соната-рапсодия для скрипки и фортепиано С. Вольфензона, «Ноктюрн» для альты и фортепиано Л. Бетховена, Соната-поэма для виолончели и фортепиано Ю. Крейна, Героическая поэма (трио № 3) И. Тица, Соната-эпитафия для виолончели и фортепиано Э. Оганесяна, фортепианное трио-реквием И. Хейфеца.

Композиторы иногда прибегали к эмоциональным определениям своих сочинений: «Эпическая» скрипичная соната Н. Метнера, Романтическая альтовая соната Т. Попатенко, «Патетическое трио» для фортепиано, кларнета и фагота М. Глинки, Драматическая виолончельная соната С. Евсеева и Драматическое трио М. Крейна, виолончельная Соната-прощание Е. Иршана, трио «Думки» А. Дворжака, Элегическое трио g-moll С. Рахманинова.

Содержательная программа в виде стилизации усматривается в следующих камерно-инструментальных опусах: Сюита в старинном стиле для скрипки и фортепиано А. Шнитке, Соната «RETRO» для альты и фортепиано А. Арутюняна, соната «Из Бухарских тетрадей» для альты и фортепиано А. Козловского, Концертный дуэт для скрипки и фортепиано И. Стравинского и Концертные вариации для виолончели и фортепиано Ф. Мендельсона, «Молодежное» трио А. Штогаренко.

И все же было бы ошибочным утверждать, что в музыкальном сочинении под заголовком, например, «Соната» нет никакой программы. Современные теоретики единогласны в том, что подобные музы-

кальные произведения могут являться образцами программности в широком смысле [2]. Она идентична содержательности музыки без привязки к конкретным источникам. Содержательность такого свойства прочитывается посредством тесных ассоциативных связей между жизненными и музыкальными образами. Для эстетического восприятия музыкального образа не требуется словесных пояснений, поскольку оно осуществляется непосредственно как музыкально осмысленное единство выразительных средств. По мнению Ю. Н. Тюлина, это составляет важную основу музыкального восприятия, без которой никакие словесные пояснения не способны раскрыть образное содержание музыкального произведения [3].

Программность в более узком смысле, так называемая «открытая», также прослеживается в камерно-инструментальном творчестве композиторов. Как правило, она носит субъективно-психологический характер и связана с личным отношением композитора к человеку, памяти которого названо творение. Например: фортепианное трио памяти Бизе И. Барданашвили, трио памяти Язепа Витола Я. Иванова, трио памяти А. И. Хачатуряна М. Мильмана, трио памяти Шопена Б. Сметаны, трио для скрипки, кларнета и фортепиано «Памяти погибших товарищей» Г. Уствольской, трио «Памяти великого художника» П. И. Чайковского и С. Рахманинова, трио «Памяти И. И. Соллертинского» Д. Шостаковича.

Остановимся на последнем из списка – трио для фортепиано, скрипки и виолончели e-moll соч. 67 Д. Д. Шостаковича. Начатое в конце 1943 г., трио было завершено в августе 1944 г. Известно, что с И. И. Соллертинским Шостаковича связывала тесная дружба с 1926 г. Смерть Соллертинского в феврале 1944 г. сильно повлияла на композитора [4, с. 64]. Однако музыка трио выходит за рамки личного горя и возвышается в своем художественном обобщении. Это сочинение рождено событиями Великой Отечественной войны, оно с большой художественной силой выразило страдания людей и противостояние злу и насилию.

Если в классических русских мемориальных трио первично погружение в элегическую сферу, а жизненное начало отражено в вариацион-

ных мозаиках вторых частей, у Шостаковича иное решение. Эскизность и лаконичность первой части включает оба полюса настроений – грустные размышления (скорбь автора) и подвижно-приподнятое настроение (воспоминание о Соллертинском как о веселом и остроумном человеке). Вторая часть трио напоминает Скерцо, напористое и безудержное. Третья и четвертая части этого сочинения непосредственно связаны с выражением обобщенной идеи смерти. Третья часть – это реквием, где сочетаются два образных плана. Первый – монументальные аккорды Пассакалии, подобные возвышающимся надгробиям, второй – элегический диалог скрипки и виолончели, словно скорбное раздумье у могилы близкого человека. Финал (пляска смерти) особенно примечателен использованием еврейских мелодий. Танцевальное движение было вдохновлено ужасом композитора, вызванным сообщением о том, что охранники СС в нацистских лагерях смерти заставляли евреев танцевать у их собственных могил.

Как и в первой части трио, где виолончельные флажолеты вызывают ассоциации с насвистыванием (Соллертинский часто насвистывал), танец смерти в финале сопровождается жутким бряцанием костей. Образ смерти рисуется необычным исполнительским приемом – игрой тростью смычка скрипки и виолончели. Кода финала несет много смыслов: широкая песенность темы из первой части мощно противостоит нагло торжествующей смерти, а цитируемые из третьей части аккорды Пассакалии провозглашают вечную память.

Наиболее близко к программности в камерно-инструментальной музыке стоит «История солдата» И. Стравинского, переложенная композитором для кларнета, скрипки и фортепиано. В первоначальном виде это произведение было создано как балет-пантомима в 1918 г. В его основу легла русская народная сказка «Беглый солдат и черт», записанная А. Н. Афанасьевым. Сюита включает пять номеров, связанных принципом лейтмотивов, и несет в себе некоторые черты сонатной драматургии. Идея «Истории солдата» – конфликтное столкновение двух начал. Скрипка – воплощение души солдата, а также символ Родины. Наигрыши в «Скрипке солдата» (№ 2) отождествлены

с музыкой русской народной крестьянской традиции. Песенка на берегу ручья воплощает тему Родины, русский дух героя.

Королевство черта представлено музыкой большого города – Танго-вальс-рэг (№ 4). Тематизм музыкального образа принцессы чертова королевства носит собирательный характер роковых женщин. Интонации «Dies irae», хабанеры, восточной неги в стиле корсаковской Шехерезады рисуют соблазнительницу отнюдь не романтического плана. Тема принцессы экспонируется в «Маленьком концерте» (№ 3). Ее предваряет тема королевского марша, которая принципиально отличается от марша солдата (№ 1) интонационным решением через хроматизмы, тритоны. Идея противопоставления хроматики и диатоники как двух полярных миров (сказочного и русского) четко прослеживается у Стравинского в балете «Жар-птица».

В «Истории солдата» мы наблюдаем трансформацию образа солдата. В танго скрипка солдата через интонации темы принцессы подчинилась строю чужой музыки. В рэгтайме ведущая плясовая тема скрипки становится плясовым вальсом, а в Танце черта (№ 5) затанцовывает его, знаменуя гибель солдата. В партитуре этого камерного сочинения важна роль ударных инструментов, их партия выписана у рояля. Прозрачная фактура со сложной полиритмией требует тщательной проработки всех элементов музыкальной ткани, слаженного ансамблевого звучания. Для наиболее глубокого проникновения в содержание произведения необходимо ознакомиться с литературной программой одноименного балета.

Таким образом, в процессе работы над музыкальным произведением в классе камерного ансамбля важно учитывать вид программности. От этого зависит исполнительская интерпретация, степень ее соответствия композиторскому замыслу. Знание не только нотного текста, но и истории создания сочинения, биографических данных композитора, его стилистических черт способствует осмысленной игре в ансамбле. Отсюда следует вывод, что применение междисциплинарных компетен-

ций является неотъемлемым фактором профессионального подхода к освоению музыкального произведения.

Литература:

1. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
2. Шитикова, Р. Г. Программный контент в сонате XVII – XIX столетий / Р. Г. Шитикова // Фундаментальные исследования. – 2015. – № 2-22. – С. 5025–5030.
3. Тюлин, Ю. Н. Музыкальная форма / Ю. Н. Тюлин, Т. Бершадская, И. Пустыльник, А. Пэн, Т. Тер-Мартirosян, А. Шнитке. – Москва : Музыка, 1974. – 360 с.
4. Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / сост. и комментарии И. Д. Гликмана. – Москва : DСH ; Санкт-Петербург : Композитор, 1993. – 336 с.

УДК 78.03

Кочевков В. Ф.

кандидат педагогических наук, доцент

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА КЛАССИЧЕСКОЙ ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ В ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

К 50-м гг. прошлого века в стране происходят кардинальные изменения во всей сфере народно-инструментального исполнительства, развитие которого определяется мощным поступательным движением. Профессионализация искусства отражается в первую очередь на качественной стороне, показателем которой является значительный рост исполнительского мастерства, музыкальной культуры профессиональных музыкантов.

Мощный толчок к процессу массового приобщения самых широких слоев населения СССР к гитаре дала авторская песня – новое течение, берущее свое начало в 1950–1960-е гг. «Кто-то из философов сказал, что у России женская душа. Восприятие славян... более эмо-

ционально, чем рационально. Возможно, это особенность русского характера и менталитета – видеть в искусстве прежде всего, выражение эмоционального состояния души» [1, с. 12].

У истоков развития классической гитары в Челябинской области стояли любители-гитаристы, компенсирующие недостатку образования энтузиазмом и преданностью к гитаре. Отсутствие профессиональных гитаристов-педагогов – характерная черта данного периода развития гитары в регионе.

Одним из первых пропагандистов и педагогов был челябинец Виктор Моисеевич Остапчук (1937–2005).

Будучи подростком, Виктор занимался в детском оркестре народных инструментов Дома культуры Челябинского тракторного завода. Руководитель оркестра И. Д. Кадола, разработал свою систему приобщения подростков к народно-инструментальному исполнительству. Подростки целенаправленно приходили в оркестр с желанием освоить гитару. Руководитель принимал всех, с одним условием: вначале осваиваются азы игры на всех имеющихся оркестровых инструментах. Данная методика обеспечивала постоянную комплектацию оркестра, так как подростки втягивались в учебный процесс, им нравилось выступать на концертах, которые систематически проходили в клубе, нравилась творческая атмосфера коллектива, педагогический процесс, грамотно поставленный руководителем И. Д. Кадолой.

В. Остапчук получил прочную начальную музыкальную подготовку в оркестре и освоил семиструнную гитару. Будучи студентом Челябинского политехнического института, перешел на шестиструнную гитару, самостоятельно изучая игру на ней по имеющимся школам и самоучителям. Музыкальные интересы В. Остапчука не ограничивались увлечением гитарой, он серьезно занимался сбором и записями джазовой музыки, установил контакты по всему СССР и собрал уникальную коллекцию этого направления. Создание первых кружков гитаристов связано с именем В. Остапчука: он организовал в 60-х годах такой коллектив в Доме культуры Челябинского металлур-

гического завода, а затем – в Челябинском политехническом институте. На занятиях использовалась только нотная традиция. После ухода В. Остапчука из Дворца культуры Челябинского металлургического завода кружок вели гитаристы-самоучки С. Бунько и В. Пахомов.

Приход в кружок гитаристов Дворца культуры Челябинского металлургического завода в качестве руководителя Н. П. Кошелева ознаменовал новую, качественную ступень развития классической шестиструнной гитары в регионе.

Николай Петрович Кошелев (годы жизни 1940–2000) родился в селе Горлово Рязанской области. В 1966 г. окончил энергостроительный техникум в г. Новомосковск. Посещал оркестр русских народных инструментов, где приобрел навыки игры на балалайке-приме. С подросткового возраста увлекся шестиструнной гитарой, самостоятельно осваивал приемы игры, классический репертуар. К девятнадцати годам приобрел определенную исполнительскую базу, расширил репертуар. После службы в армии поступил в Московский институт культуры по классу балалайки. Московский вуз дал основательную теоретическую и практическую подготовку. Занятия с именитыми педагогами позволили сформировать серьезную профессиональную музыкальную базу. По классу дирижирования педагогом был Н. П. Иванов-Радкевич, в свое время окончивший Московскую консерваторию по классу композиции у Р. М. Глиэра, по инструментовке – С. Н. Василенко. Посещение концертов известных отечественных и зарубежных музыкантов различных жанров, регулярно выступающих в Москве, самым положительным образом влияли на воспитании общей и исполнительской культуры. В годы учебы продолжалось освоение шестиструнной гитары. Общение с друзьями-студентами, обучающимися по классу гитары, их советы, практическая помощь, консультации с преподавателями-гитаристами, позволили овладеть инструментом довольно основательно, значительно расширить репертуар, повысить технику исполнения.

В 1967 г. Николай Петрович приехал в Челябинскую область, в 1968 г. в Челябинске открыл студию гитаристов. Для челябинских ги-

таристов музыкант стал первым преподавателем с высшим специальным образованием (тем более, полученном в столичном вузе). Отсутствие высшего профильного образования по гитаре у Н. П. Кошелева компенсировалось обширной теоретической и практической базой, полученной в классе балалайки, многолетним опытом музицирования на гитаре, постоянными концертными выступлениями на различных площадках в качестве балалаечника и гитариста.

После отъезда Николая Петровича из Челябинска ансамблем гитаристов во Дворце культуры Челябинского металлургического завода с 1970 по 1973 г. руководил Ш. Х. Мухатдинов, выросший как гитарист, в этом ансамбле. Интересна дальнейшая судьба музыканта, уехавшего из Челябинска в Белоруссию в 1970 г. 1970-е гг. считаются точкой отсчета профессиональной гитарной школы в республике, так как именно Н. П. Кошелев является основателем гитарной академической исполнительской и педагогической школы в будущем государстве Беларусь. Николай Петрович в 1970 г. открыл класс гитары в Минском музыкальном училище им. М. И. Глинки, а затем и в Белорусской государственной консерватории, организовал при ДК Тракторного автозавода в Минске, ставший впоследствии известным по всей стране клуб гитаристов, который носит его имя.

В. Опольский, гитарист-самоучка в 50-е гг. прошлого века вел ансамбль гитаристов в челябинском Доме культуры «Дзержинец», в 60-е гг. – платный кружок в Доме культуры Челябинского тракторного завода. У В. Опольского была нотная библиотека, с большим выбором различного музыкального материала. В. Опольский сам делал переложения песен советских композиторов, современных песен, появляющихся на эстраде. Этим мобильным способом руководитель поддерживал постоянный интерес у своих питомцев. После него, в конце 1970-х гг. руководил кружком Г. Шишкин, окончивший Свердловское музыкальное училище по классу гитары. Именно этот период характеризуется интенсивными процессами в сфере гитарной педагогики и исполнительства.

В 1971 г. произошло важное событие для гитарного образовательного пространства г. Челябинска. В этот год по инициативе гитаристов при Челябинском Доме художественной самодеятельности (директор И. Ляпустин) организуются годичные курсы повышения квалификации для руководителей кружков гитаристов. Индивидуальные занятия проходили один раз в неделю, два раза в неделю – занятия ансамбля. Проводили курсы Ш. Мухатдинов, В. Ковба, В. Устинов. Курсанты, прошедшие обучение и успешно сдавшие экзамены получили официальные свидетельства, дающие право работы с самодеятельными коллективами гитаристов. Качественным показателем состоявшихся курсов может служить тот факт, что среди выпускников были В. Штыхван, П. Онищук, впоследствии окончившие Челябинское музыкальное училище. А. Ольшанский окончил музыкальное училище им. П. И. Чайковского при Московской консерватории, стал известным гитаристом, завоевав авторитет исполнителя и композитора во многих странах мира.

С открытием первого класса гитары в Челябинской музыкальной школе № 2 начался процесс быстрого распространения шестиструнной гитары как академического инструмента. Класс гитары был открыт Ш. Х. Мухатдиновым в 1970 г., и стал началом стремительного появления класса гитары в начальном учебном звене – музыкальных школах Челябинской области. Это стало качественно новым, во многом, решающим явлением для профессионализации исполнительства, развития и совершенствования педагогики, пропаганды в области гитарного искусства.

Литература:

1. Рехин, И. «Вариации на тему «Гитара в России / И. Рехин // Гитарист. – 2006. – № 2. – С. 12.

**ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ САМОРЕГУЛЯЦИИ
ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ СТУДЕНТОВ-
МУЗЫКАНТОВ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-
ПРИКЛАДНОЙ ФИЗИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ**

В современном мире студентов выделяют как категорию повышенного риска. Обучение студентов-музыкантов сопровождается стрессовыми ситуациями (зачеты, экзамены, концерты), следствием которых является увеличение заболеваний, различного рода функциональных нарушений организма. Высокая степень нервно-эмоциональных напряжений в учебной деятельности может нарушить предел адаптационных возможностей организма студентов, истощить компенсаторно-приспособительные механизмы защиты.

Для адаптации и сохранения здоровья студентов психологический фактор имеет важное значение. Актуализируется проблема регуляции психоэмоционального состояния студентов в современных условиях обучения.

Личностный и профессиональный рост студентов-музыкантов должен рассматриваться в контексте непрерывного развития, приобретения ими способности управлять собой, формирования навыков саморегуляции, самооценки, самосовершенствования. Неумение регулировать психическое состояние, управлять своим поведением препятствует социально-психологической адаптации личности к условиям среды и реализации ее потенциала.

Обязательный раздел профессионально-прикладной физической подготовки (ППФП) вузовской программы «Физическая культура и спорт» решает задачи психофизической подготовки студентов. Она должна обеспечить формирование у студентов-музыкантов умений и навыков направленного развития физических и психических качеств, регуляции мышечного тонуса, активной саморегуляции психического

состояния. В ходе практических занятий у студентов должны быть сформированы умения объективной самооценки своих возможностей.

ППФП основывается на единстве физических, психофизиологических и психофизических качеств студентов. Взаимосвязь их обусловлена объективным единством функций в трудовых процессах и занятиях физическими упражнениями.

Студентам-музыкантам на пути самосовершенствования необходимо научиться самостоятельно справляться со стрессами, снимать отрицательные эмоции, чему способствуют, в первую очередь, мышечная деятельность, психическая саморегуляция.

Стресс – это комплекс негативных эмоций человека, вызываемых внешними воздействиями.

Различают эустресс (физиологический), создающий оптимальный режим функционирования и дистресс (патологический), приводящий в результате сверхмобилизации к различным функциональным расстройствам и неадекватному поведению.

Практические психологи рекомендуют для телесного и душевного здоровья найти равновесие между «реальным» и «полезным» стрессом, между напряжением и расслаблением.

В разработке личной антистрессовой стратегии помогут определение своего личного стрессотипа, выявление внешних и внутренних стрессов, установка на последовательное их устранение [1, с. 20–25].

Психологи отмечают необходимость тренировки умения входить в нужное психологическое состояние. При этом надо знать: 1) что это за состояние; 2) каким образом его тренировать; 3) как надо его поддерживать, если оно сформировано; 4) как наиболее четко переходить от одного состояния (отдыха) к другому (активной деятельности) [2, с. 23].

Музыканты часто позволяют себе играть на сцене без соответствующей психологической подготовки. Возникают проблемы достижения соответствующего психоэмоционального состояния, преодоления так называемого эстрадного волнения, снижающего качество исполнения в ответственных выступлениях. Эмоциональная напряженность у исполни-

телей часто приводит к угнетенному состоянию. Наблюдается непроизвольное напряжение многих групп мышц, препятствующее точности выполнения движений. Как следствие психомышечной неподготовленности, неумения управлять эмоциями, могут наблюдаться, по аналогии с выступлениями спортсменов, предстартовая лихорадка или апатия.

Результаты опросов показывают, что общепринятых мер снятия психоэмоциональной напряженности у музыкантов нет [3].

Одним из главных условий психической подготовки должно являться знание каждым музыкантом, из каких элементов (физических и психических) складывается его оптимальное психофизическое состояние.

Необходимо «иметь модель-эталон такого своего психофизического состояния, которое обеспечивает успешную реализацию имеющегося практического опыта» [4, с. 6]. Это успешно апробировано в спорте.

Музыкантам профессионально необходимо владение методом аутотренинга. Использование его возможностей способствует самостоятельному достижению оптимального психофизического состояния, преодолению эмоциональных стрессов.

Эмоциональный стресс (как феномен) возникает при таких воздействиях, которые мотивационно значимы для индивида.

Закон адекватности мотивационного возбуждения имеет наибольшее значение, когда имеется избыточное желание показать наиболее высокий результат. Это желание вступает в конфликт с возможностями. В частности, мотивационное возбуждение тесным образом связано с общим уровнем эмоциональной активности, с нарастанием которой нарушается способность произвольно управлять своим возбуждением, в результате чего процесс приобретает спонтанный характер.

В организации психической саморегуляции важное значение имеет объективное отношение личности к себе (своим способностям, качествам, мотивам и т. д.), т. е. самооценка, которая формирует направление, определяет приемлемость тех или иных целей, действий, прогнозирует степень их успешности, возможность реализации.

Адекватное отношение студентов к себе обуславливает психическую устойчивость, уравновешенность, надежность музыкально-исполнительской деятельности.

Для формирования эмоциональной устойчивости в ППФП студентов-музыкантов используются упражнения, способствующие мобилизации всех сил занимающихся для приобретения опыта самооценки в условиях эмоциональной напряженности: легкоатлетические эстафеты, гимнастические упражнения, сложные для выполнения и т. д. Самооценка начинается прежде всего с обобщения своего опыта, достижений, поведения, на основе которых формируются навыки самоконтроля. Объективная самооценка формирует уверенность, стимулирует волевую активность.

Волевая регуляция эмоционального возбуждения предполагает использование средств аутогенной и идеомоторной тренировки, дыхательной тренировки, упражнений на релаксацию мышц, в том числе образное воплощение формул мышечной релаксации, аутогипноидеомоторику [5; 6].

Активная саморегуляция эмоциональных состояний предполагает применение словесных формулировок психологических приемов и специальных упражнений для выработки навыков саморегуляции и мышечного расслабления.

В начале овладения студентами методикой саморегуляции используются разнообразные дыхательные упражнения и упражнения на расслабление (контрастные, маховые, потряхивания и т. п.). Все это помогает быстрее освоить весь комплекс приемов саморегуляции.

Всякая сознательная деятельность всегда мотивирована, в связи с чем возникает проблема воли, которая связана всегда с конкретными мотивами. Волевое поведение необходимо, когда требуется преодолеть различные психологические препятствия, формирующие различные эмоциональные состояния. Волевое усилие обуславливает эффективную саморегуляцию, связано со своеобразным напряжением мобилизующего и регулирующего характера, что лежит в основе волевой активности. Оно составляет временную характеристику психической деятельности человека.

Волевое усилие рассматривается как резервный энергетический и высший регуляторный фактор в любой сфере деятельности, в частности, в спорте [7, с. 50–54].

Данное положение полностью применимо к музыкально- исполнительской деятельности.

Преподаватели кафедры физической культуры на практических занятиях формируют у студентов волевые умения. Это, прежде всего, приемы самоубеждения, самоободрения, самоприказа, отвлечение, переключение внимания, самовнушение.

Волевые усилия студентов, т. е. целенаправленная активность по мобилизации всех возможностей, формируют у них способность к волевой регуляции, имеющей профессиональное значение. Важным условием волевой регуляции является адекватное быстрое переключение внимания.

Для развития переключения внимания у студентов на физкультурно-спортивных занятиях применяют упражнения с выделением наиболее важных объектов и быстроты переключения внимания с объекта на объект. Например, передвижение по спортплощадке, чередуя по сигналу обусловленные заранее действия, различные сочетания технических приемов в спортиграх, дриблинг (ведение) мяча в заранее обусловленном ритме на месте и в движении, дриблинг с изменением стойки.

Воля как способность преодолеть препятствия, умение преодолеть себя, значительно влияет на процессы саморазвития студентов.

При самовоспитании волевых качеств применяют формы активности при преодолении трудностей, связанные с внешне выраженной самобилизацией и внутренними самоограничениями [8, с. 61–65].

Регулярные физкультурно-спортивные тренировочные занятия повышают сопротивляемость студентов к стресс-факторам музыкально-профессиональной деятельности.

Системный опыт выполнения различных двигательных задач на фоне повышенного эмоционального возбуждения, проявляемые волевые усилия в стрессовых ситуациях, являются факторами формирования эмоциональной устойчивости студентов-музыкантов.

Физкультурно-спортивные занятия, соревнования формируют волевые качества личности студентов, проявляемые при преодолении объективных и субъективных трудностей эмоционального напряжения достижения намеченной цели, накапливается опыт волевого поведения. В процессе ППФП формируются способности к самоконтролю и саморегуляции, являющиеся важными факторами успешной учебной и профессиональной деятельности студентов-музыкантов.

Литература:

1. Гайссельхарт, Роланд. Прощай, стресс! Лучшие техники релаксации / Роланд Гайссельхарт, Кристиане Хофманн – Буркарт; [пер. с нем. М. Э. Рёш]. – 3-е изд., стер. – Москва : Омега-Л : СмартБук, 2008. – 126 с.
2. Психорегуляция в подготовке спортсменов / В. П. Некрасов, Н. А. Худадов, Л. Пиккенхайн, Р. Фрестер; под ред. В. П. Некрасова. – Москва : Физкультура и спорт, 1985. – 176 с.
- 3: Бочкарев, Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. – Москва : Институт психологии РАН, 1997. – 352 с.
4. Алексеев, А. В. Преодолей себя! Психическая подготовка в спорте / А. В. Алексеев. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 352 с.
5. Голубев, Р. А. Еще раз о спортивном аутотренинге / Р. А. Голубев. – Москва : Полымя, 1991. – 144 с.;
6. Алексеев, А. В. Система АГИМ: путь к точности / А. В. Алексеев. – Ростов н/Д : Феникс, 2004. – 128 с.
7. Шайхтдинов, Р. З. Личность и волевая готовность в спорте / Р. З. Шайхтдинов. – Москва : Физкультура и спорт, 1987. – 112 с.
8. Кравчук, В. И. Физическая культура и спорт в формировании морально-волевых и нравственных качеств студентов / В. И. Кравчук // Россия – Узбекистан: Международные образовательные, научные и социально-культурные технологии: векторы развития : сб. материалов междунар. науч. конф. / под ред. В. Я. Рушанина, И. Ж. Юлдашева, О. Х. Хамидова, И. М. Тухтасинова; сост. Б. С. Сафаралиев. – Челябинск ; Ташкент ; Бухара ; Самарканд, 2020. – С. 61–65.

ОЦЕНКА ЗНАНИЯ ТРУДОВЫХ ПРАВ РАБОТНИКА СРЕДИ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ И РАБОТАЮЩИХ СОТРУДНИКОВ

Выпускники образовательных организаций, получив диплом, устраиваются на работу. «Новички» проходят адаптацию и становятся полноценными членами коллектива, которые хотят сделать успешную карьеру в организации, а для этого им необходимо обладать не только профессиональными знаниями, умениями и навыками, но и знать права и обязанности работника. В сентябре-октябре 2022 г. среди студентов-бакалавров 3 и 4 курса и студентов-магистров 2 курса разных направлений Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры» был проведен опрос на тему «Права и обязанности работников». В нем принимали участие 88 студентов очного и заочного отделения, а также 105 работников разных организаций. Опрос включал 7 вопросов.

1. «Смирнова А. И. допустили к работе с 01.09.2022. В середине второго рабочего дня его приглашают в службу управления персоналом для подписания трудового договора, в котором в п. 1.7 устанавливается условие об испытании 2 месяца. Когда Купримов с работодателем оговаривали условия приема и работы, работодатель забыл упомянуть об испытании. Правомерно ли условие об испытании?»

В соответствии со ст. 70 Трудового кодекса Российской Федерации (ТК РФ), если работник с ведома работодателя приступил к работе, то условие об испытании может быть включено в трудовой договор в том случае, если работник и работодатель до начала работы заключили соглашение о включении условия об испытании [1]. 35 студентов (40 %) и 18 работников (9 %) ответили «да», что является неправильным ответом, а 53 студента (60 %) и 87 (83 %) ответили «нет».

2. «Сидорова С. С. приняли на работу в ООО «Василек», которое заключило договор с АО «БАНК+» на обслуживание зарплатных карт работников организации. Заработную плату Сидоров С. С. просит перечислять на свою банковскую карту АО «КРЕДИТБАНК», которая была оформлена еще до приема в ООО «Василек». Должен ли работодатель удовлетворить просьбу работника?»

В соответствии с поправкой в ТК РФ, внесенной федеральным законом от 04.11.2014 № 333-ФЗ (ст. 3) работник вправе написать заявление с просьбой перечислять его заработную плату на любую выбранную карту или на получение ее в кассе организации за 5 дней до даты выплаты заработной платы. Таким образом, работодатель должен удовлетворить просьбу работника [1]. Правильный ответ дали 35 студентов (40 %) и 97 (92 %) работников, не правильный – 53 студента (60 %) и 8 (8 %) работников.

3. «Какое дисциплинарное взыскание работодатель не может применить к работникам: замечание, выговор, строгий выговор, штраф, увольнение?»

В соответствии со ст. 192 ТК РФ работодатель вправе применить к работникам, совершившим дисциплинарный проступок следующие виды дисциплинарных взысканий: замечание, выговор, увольнение и другие виды взысканий, которые предусмотрены федеральными законами, уставами, положениями [1]. Таким образом, не могут применяться штраф и строгий выговор. Такой ответ дали 30 студентов (34 %) и 59 работников (56 %). Выбрали только одно дисциплинарное взыскание 35 студентов (40 %) и 21 работник (20 %).

4. «В ООО «Ромашка» для работников установлен 8-ми часовой рабочий день с 8.30 до 17.30 с обеденным перерывом 1 час с 12.30 до 13.30. Работник Букорев С. М. пришел на работу в 8.30, но 9.00 покинул организацию и явился на работу только в 17.00. В объяснительной записке Букарев указал, что ушел с работы по личным делам, смотреть дачу для покупки. Директор компании распорядился уволить сотрудника за прогул. Можно ли уволить работника?»

Подпункт «а» пункта 6 части первой ст. 81 ТК РФ определяет основания увольнения по инициативе работодателя за однократное грубое нарушение работником трудовых обязанностей [1]. В частности, работодатель может уволить работника, который отсутствовал на работе всю смену или четыре и более часов подряд. В соответствии со ст. 106 ТК РФ обеденный перерыв – это время, которое работник может использовать по своему усмотрению, т. е. он может находиться на своем рабочем месте или уйти из организации [1]. Букорев С. М. отсутствовал не весь рабочий день. До обеденного перерыва его не было на рабочем месте 3,5 часа и столько же после перерыва. Обеденный перерыв он мог использовать по своему усмотрению. В общей сложности в течении рабочего дня его не было на рабочем месте 7 часов, но уволить его за прогул нельзя, т. к. 4 и более часов подряд он не отсутствовал. Поэтому работодатель может применить к работнику дисциплинарное взыскание в виде замечания или выговора.

В ходе опроса согласились с увольнением, т. е. дали не правильный ответ 46 студентов (52 %) и 20 работников (195), не согласились с увольнением 42 студента (48 %) и 85 работников (81 %).

5. «Смирнов И. Б. увольняется из ООО «Василек». Когда работодатель должен произвести окончательный расчет с работником: не позднее чем в день увольнения; в ближайшую дату выплаты заработной платы после увольнения; в течении трех дней после увольнения?»

В соответствии со ст. 84.1 ТК РФ работодатель обязан в день увольнения произвести окончательный расчет и выдать работнику трудовую книжку [1]. Работник может в письменной форме попросить работодателя выдать ему заверенные копии документов, связанных с работой. «Не позднее чем в день увольнения» ответили 65 студентов, что составило 74 % и 102 работника (97 %). Неправильные варианты ответа дали 23 опрошенных студента (26 %) и 3 работника (3 %).

6. «Смирнов В. Д. предоставил в отдел кадров заявление об увольнении 14 октября 2021 г. Работодатель на заявлении поставил

резолюцию об увольнении с отработкой 2 недели. Установите день увольнения».

В ст. 84.1 ТК РФ определяется день увольнения – последний рабочий день работника [1]. Ст. 80 ТК РФ определяет процедуру увольнения работника по собственному желанию: работник должен предупредить работодателя в письменной форме не позднее чем за 2 недели до увольнения. Течение этого срока начнется на следующий день после получения работодателем заявления об увольнении [1]. Таким образом, если заявление было предоставлено в отдел кадров Смирновым В. Д. 14 октября 2021 г., то течение 2-недельного срока начнется 15 октября 2021 г., а, следовательно, датой увольнения является 28 октября 2021 г.

Правильный вариант дали 51 опрошенный студент (58 %) и 87 работников (83 %), указали не правильную дату 37 студентов (42 %) и 18 работников (17 %).

7. «Петрова Р. П. уведомили о времени начала ежегодного оплачиваемого отпуска, запланированного графиком отпусков, который будет предоставлен с 11.09.2021. Петров не согласен с этой датой и хочет пойти в отпуск с 05.08.2021. Обязан ли работодатель предоставить ежегодный оплачиваемый отпуск работнику по его письменному заявлению?»

В соответствии со ст. 123 ТК РФ работнику предоставляется ежегодный оплачиваемый отпуск за каждый год работы в соответствии с утвержденным графиком отпусков, который является обязательным как для работодателя так и для работников [1]. Правильный ответ дали 49 студентов (56 %) и 81 работник (77 %), не правильный ответ – 39 студентов (44 %) и 24 работника (23 %)

Результаты опроса представлены в таблице.

Результаты опроса на тему «Права и обязанности работников»

Вопросы	Студенты				Работающие сотрудники			
	Кол-во ответов				Кол-во ответов			
	правильных	в %	неправильных	в %	правильных	в %	неправильных	в %
1	53	60	35	40	87	83	18	17
2	35	40	53	60	97	92	8	8
3	30	34	23	26	59	56	25	24
	Выбрали один правильный ответ				Выбрали один правильный ответ			
	35		40 %		21		20 %	
4	42	48	46	52	85	81	20	19
5	65	74	23	26	102	97	3	3
6	51	58	37	42	87	83	18	17
7	49	56	39	44	81	77	24	23

Из таблицы видно, что большое количество правильных ответов давали работающие сотрудники, что в большей степени связано с их жизненным опытом. Как работники организаций они сталкиваются с теми или иными ситуациями, затрагивающими их права. Выход из сложившейся ситуации они находят, консультируясь с кадровой службой своей организации или самостоятельном изучении трудового законодательства, регламентирующего определенные трудовые отношения. Студенты же 3 и 4 курса, не имеющие опыт работы, не задумывались о трудовых правах, откладывая это на «трудовые будни». В рамках курса «Правоведение» при изучении раздела «Основы трудового права» необходимо давать больше практических примеров, побуждать студентов оценивать практическую ситуацию и высказывать свою точку зрения на изучаемые кадровые процедуры.

Литература:

1. Трудовой кодекс Российской Федерации : ТК : [принят Государственной думой 21 дек. 2001 г. : одобрен Советом Федерации 26 дек. 2001 г.]. – Москва : ЦЕНТРМАГ, 2022. – 348 с.

СИНКРЕТИЧЕСКАЯ МЕДИАЭСТЕТИКА ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА

Медиаэстетический подход к осмыслению современной эстетики принято определять как пристальное внимание к роли медиа как средства передачи информации и, соответственно, тех ограничений и возможностей, что он порождает (о специфике самого термина «медиаэстетика» см. [1]). Прикладной аспект медиаэстетики основывается на идее общих паттернов восприятия, меняется лишь семиотическая кодировка этих паттернов в контексте того или иного медиа [2].

В современных условиях возможности медиа-искусства значительно расширились не только с ускоренным осмыслением цифровизации контента, но и активным синкретизмом совершенно полярных друг другу процессов, протекающих в разных «плоскостях». Можно сказать, что такая ризоматичность цифрового пространства привела к поиску новых путей обработки разнородной информации – поиску новых паттернов категоризации данных. Поиск ведется не в области извлечения новых смыслов, а в реструктуризации уже сказанного.

Заданный еще постмодернистским направлением в культуре, этот поиск не является совершенно новым явлением. Тем интереснее наблюдать за его развитием, так как постмодернистская интерпретация этого явления действительно основывалась на идее реструктуризации сказанного с последовательным обнажением этого процесса через деконструкцию. Метамодернизм, актуализировавшийся с появлением манифеста Л. Тернера и работ Р. ван ден Аккера и др. [3], развил этот процесс в принцип «реструктуризации забытого». Процесс «культурной ревизии» заключался в внимательном рассматривании всех культурных единиц, оставшихся на «свалке истории». Культурное движение от циклического (постмодернизм) перешло в стадию движения

реверсивного (метамодернизм). Что объединяет оба этих движения, так это углубление эстетического метода «обнажение приема».

«Обнажение приема», которое в эпоху постмодерна становилось источником интеллектуальной игры, в эпоху метамодерна – необходимое условие для процесса анализа самого устройства эстетического объекта. Метамодернизм «понимает», что ничего по-настоящему забытого не существует (ничто не исчезает безвозвратно с потерей актуальности), оно лишь перекодируется в новые форматы, сливается с другими явлениями, интегрируется в них. Таким образом, реструктуризация забытого – попытка отыскать истоковые паттерны в синкретических комплексных явлениях настоящего. Ярким примером такого синкретизма, обращения к забытым (или устаревшим) культурным феноменам можно назвать интернет-проект «Petscop» (и его идейного последователя – «Crow 64»).

В данных объектах происходит смешение ряда медиаплатформ. Это уже не синкретизм на каком-то одном уровне (жанра, стиля, семиотической системы и пр.), это полная реструктуризация. На примере «Petscop» можно выделить несколько слоев синкретизма, а именно:

- медиа-синкретизм: 1) YouTube-канал, 2) компьютерная игра; 3) игровая платформа PlayStation 1, 4) платформа для обучения нейросети;

- жанровый синкретизм уровня формата: 1) видеоролики в жанре «прохождение игры», 2) жанр самой игры – квест-адвенчура;

- жанровый синкретизм уровня сюжета: 1) интернет-жанр страшных историй, т. н. «крипипаста», 2) готика, 3) метасюжет.

Такая многослойность эстетического объекта «Petscop» существует для авторской попытки исследовать тему семьи и забытых скелетов в шкафу через призму современных технологий (как актуальных, так и тех, что свою актуальность уже потеряли). Сама идея о том, что забыть ничего нельзя, таким образом находит свое отражение не столько в сюжетных перипетиях, сколько в формате функционирования на уровне медиаплатформы.

Литература:

1. Загидуллина, М. В. Ключевые черты медиаэстетики: ментально-языковые трансформации / М. В. Загидуллина // Челябинский гуманитарий. – 2016. – № 2 (35). – С. 46–54.
2. Zettl, H. Sight, sound, motion: Applied media aesthetics / H. Zettl. – Belmont, CA: Cengage Learning, 2016. – 464 p.
3. Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism / R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (ed.). – Washington, DC: Rowman & Littlefield, 2017. – 260 p.

УДК 796

Мосейчук О. В.

преподаватель

ЙОГА-НИДРА КАК СРЕДСТВО ВОССТАНОВЛЕНИЯ И РЕЛАКСАЦИИ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОЙ МЕДИЦИНСКОЙ ГРУППЫ ЧГИК

Подавляющее большинство студентов не умеют продуктивно отдыхать и восстанавливаться. В современной жизни населению приходится развивать непривычную ранее социальную активность, зачастую бороться за выживание любыми способами, что приводит к перенапряжению и депрессиям. Физическое и психическое перенапряжения тесно связаны и оказывают непосредственное влияние друг на друга. Хроническое нервное перенапряжение приводит к таким расстройствам, как мигрень, заболевания органов зрения, астма, язва двенадцатиперстной кишки и желудка, бессонница, заболевания кожи, неврозы, пограничные состояния и т. п.

Большая часть студентов предпочитает использование медикаментозных препаратов в качестве лечения и профилактики различных заболеваний, в том числе переутомления и депрессии, игнорируя при этом двигательную активность.

Есть и заинтересованные в своем здоровье люди, которые делают попытки придерживаться здорового образа жизни. Они, в меру своих

познаний, опыта и возможностей, пытаются использовать различные виды двигательной активности, зачастую это носит временный характер в силу различного рода причин. Недостает нередко и достаточной веры в результат занятий. В результате, для борьбы с усталостью, вялостью приходит желание расслабиться. Реализация этой психической потребности нередко проявляется в виде нездоровых решений, например, переедания, курения и т. д.

Под влиянием «информационно-эзотерического мусора» теряется адекватное восприятие мира, приводящее к разрушению личности. Отчасти этому способствует работа средств массовой информации, представители которой могут намеренно обращаться к негативной тематике, тем самым косвенно формируя у человека чрезмерно мрачный взгляд на жизнь.

Все эти и множество других явлений нашей жизни делают насущнейшим массовое применение действительно эффективных средств восстановления.

Существует ряд эффективных методов, способствующих нормализации физического и психического состояния студента и, как следствие, достижению глубокого расслабления и устойчивого баланса внутреннего покоя. Одним из таких методов является йога-нидра, возникший благодаря Свами Сатьянанде Сарасвати, основателя Бихарской школы йоги.

Систематический метод глубокого физического, ментального и эмоционального расслабления, названный «йога-нидра», на самом деле далеко не нов по своей сути, и берет начало из Тантры. В основе обоснования йоги как духовной практики лежало так называемое «ритуальное проецирование», ньяса («помещать ум в точку»), которое представляет собою идентификацию личности адепта йоги с божеством путем «установления мантр» в представляемом образе божества, а впоследствии – воспроизведения данной операции в своем собственном теле. Позднее, кроме того, появилась визуализация букв санскритского алфавита, священных символов с проецированием в уме,

звук и цвет на части своего тела, после чего оно уподобляется телу божества и приобретает его свойства, называемые сиддхами. С течением времени ритуалы все больше отдалялись от своего первоначального значения.

Йога-нидра Сатьянанды является модификацией ньясы. Сохранилось перемещение внимания, движение луча внимания-сознания по телу в определенной последовательности и темпе вместо наложения мантр на различные части тела посредством сложной визуализации. И здесь уже технология модифицированной ньясы пришла в непосредственное соприкосновение с доктриной «йоги психического сна», поскольку вращение внимания по телу приводило сознание практикующего именно в промежуточное между сном и бодрствованием состояние, которое является весьма важным вследствие возникающих при этом удивительных эффектов. Модификация йога-нидры, скомбинированная Свами Сатьянандой на основе двух разновременных традиций: ведийской ньясы и тантрической йоги сновидений, является техникой весьма неординарной по своим последствиям и эффектам.

При наличии полной релаксации тела и сознания восприимчивость становится максимальной. Той же самой технологией (воздействие на сознание через внедрение определенной информации) пользуются практически все тоталитарные секты. Вопрос в том, каким образом подобное состояние достигается, каковы его цели и не является ли воздействие данного метода прямым (а иногда и умышленным) повреждением психики.

Важным условием для релаксации является достижения состояния бодрствующего сознания, которое при этом претерпевает определенные изменения, учитывая полную вовлеченность сознания в процесс расслабления. Удерживание состояния полной релаксации ума, тела и всего сознания называется «йога-нидра». Во время состояния «йога-нидра» формируется «санкальпа», которая в соответствии с психологической подоплекой практики формулируется как «внутренняя убежденность, намерение».

Техника Свами Сатьянанды насчитывает примерно восемь этапов: общие инструкции, успокоение, отвлечение внимания от внешнего, обращение его на тело; стадия осознания решения (санкальпы), которое принимается в начале практики; работа с ощущениями; проведение сознания через ощущения, связанные с внутренними органами и физиологическим устройством организма; разноплановая визуализация; «психическое зеркало»; вторичное повторение санкальпы; завершение практики и постепенный выход из нее.

С начала учебного года (2022/23) йога-нидра используется наряду с другими практиками физической культуры на занятиях 1–3 курсов. Среди студентов эта практика обладает наибольшей востребованностью по сравнению с другими физическими активностями. При этом заметно преимущество йоги-нидры для студентов специальных медицинских групп, поскольку данная практика не требует от занимающихся больших энергетических затрат, не требует особенной физической подготовки.

Практика «йоги-нидры» за счет погружения в расслабленное состояние формирует положительное самоощущение и снижает уровень стресса, что особенно важно в интенсивных условиях образования.

УДК 130

Мудряков Я. Д.
преподаватель

ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ИССЛЕДОВАНИИ ПРОБЛЕМЫ ОТЧУЖДЕНИЯ

Диалектический подход в исследовании проблемы отчуждения формируется в Новое время (хотя важно сказать, что сама проблема отчуждения всплывает в идеях таких античных философов, как Платон, Гераклит) но рассматривается он в контексте юридического и политического содержания проблемы (Т. Гоббс, Г. Гроций, Н. Макиавелли). В по-

следствии приобретает морально-нравственный, религиозный эстетический, экономический и социально-психологический статус.

На диалектическую природу отчуждения (и самоотчуждения, в частности) впервые указывает Г. Гегель в «Феноменологии духа». С позиции немецкого философа, отчуждение выступает неизбежной переходной ступенью в историческом процессе самосознания Абсолютного духа, выступающего как «предметность». Как отмечает сам Г. Гегель, самосознание «отчуждает само себя и тем сообщает себе предметность и наличное бытие» [1, с. 85]. В «пути Духа к себе» (что в чем-то роднит данную позицию Г. Гегеля с позицией духовного саморазвития Г. Зиммеля и его идеи «пути души к себе самой») Г. Гегель утверждает, что отчуждение есть результат существующих в бытии противоположностей, а снятие отчуждения есть процесс преодоления противоречий в мышлении человека. Отчуждение является процессом разрыва с природой в движении мысли к осознанию мыслью своей самодостаточности, самополноты, самоотрицания и самоутверждения.

Таким образом, Г. Гегель конституирует эволюцию мысли (на это обстоятельство указывает знаменитый фрагмент из «Феноменологии духа», обозначенный как «Господство и рабство») как процесс движения к осознанию и эволюции свободы. В своих трудах Г. Гегель пытается найти средство для преодоления отчуждения, а значит и фиксацию гармонии человеческого бытия. По его словам, данное преодоление происходит в сфере познания, а оно является процессом практичным и активным.

Проблема отчуждения в диалектическом ключе, несколько иначе раскрывается у К. Маркса. Маркс первым (в отличие от позитивной Гегелевской трактовки) раскрывает негативную сторону отчуждения (и самоотчуждения), вкладывая в него экономико-гуманистический смысл. С позиции К. Маркса, предмет, производимый трудом человека, его продукт, противостоит труду как некое чуждое, независимое существо, как сила, не зависящая от производителя.

Продукт труда есть трудовое (деятельное) овеществленное начало, закрепленное в предмете. Осуществление труда есть его *опредмечивание*. Опредмечивание же труда выступает утратой предмета до степени отъема у рабочего необходимых для жизнедеятельности и деятельности как таковой средств. Как подчеркивает Маркс, следствия этого «заключены в том определении, что рабочий относится к продукту своего труда как к чужому предмету» [2, с. 325]. При самоотчуждении рабочего труд приобретает не только внешнее существование, но и становится тем, что существует вне человека, независимо от него, и нечто чуждое его бытию. А вместе с этим утрачивается: 1) природа человека, 2) его деятельная функция, выражающая в роде, 3) родовая сущность человека как природа и его родовое достояние, 4) связь человека с другими людьми, где ее заменяет антагонизм.

Диалектическую сущность отчуждения Маркс раскрывает через субъект-объектные отношения, и выстраивает систему диалектических категорий, выявляющие структуру и природу отчуждения. *Субъективация – объективация* – данные категории фиксируют процесс взаимообмена, взимодополнения S и O определенными качествами и свойствами; *Опредмечивание – распредмечивание* – конкретизируют субъект-объектное отношение, в котором «опредмечивание» – есть превращение деятельностной способности субъекта в форму предмета, т.е. способ универсального *самоутверждения* индивида в разнообразных социокультурных предметах и в качествах самого субъекта, поскольку влияя на мир и изменяя его, человек преобразует самое себя. «Распредмечивание» есть обратный переход предметности в процесс, в деятельность субъекта, его творческое освоение мира.

Категории «*Отчуждение*» – «*присвоение*» представляют собой значимостный, ценностный уровень субъект-объектной корреляции. Как подчеркивает Н. К. Эйнгорн, отчуждение выступает как «“размыывание”, и утрата собственной субъектности, конфликт со своей сущностью, то присвоение – это “размыывание” субъектности Другого» [3, с. 78]. Пределом отчуждения выступает «*овеществление*» – само-

отрицание индивидов, созидание нечеловеческого мира общественных вещей, структур, ролей. «Субъектная аннигиляция» (термин Н. К. Эйнгорн) – предельность инобытия субъектов, характеризующая их абсолютным взаимообеденением, порождающую их дизентификацию, дегуманизацию.

Последние парные категории «освоения» и «самоутверждения» выступают как конструктивное, субъектно-созидающее, и субъектно-развивающее отношение, фиксирующее духовно-практический мир индивида.

Как подчеркивает Н. К. Эйнгорн, категория *самоутверждения*, самореализации субъекта – это его идентификация с сущностными силами человека через индивидуализацию, через осознание и утверждение своего «Я», своего достоинства, как микрокосма, утверждение своей ценности и самоценности [3, с. 79]. Развитие самоутверждения индивидуальных жизненных творческих сил (пользуясь формулировкой Г. Зиммеля [4, с. 446]) способствует гармоничному освоению действительности, и возможности противостоять такому деструктивному явлению как *самоотчуждение*.

Литература:

1. Гегель, Г. Работы разных лет : в 2 т.Т. 2 / Г. Гегель. — Москва : Мысль, 1973. – 630 с.
2. Маркс, К. Экономически-философские рукописи 1844 года и другие ранние философские работы / К. Маркс. – Москва : Академический проект, 2010. – 775 с.
3. Орлов, Б. В. Духовные ценности: проблема отчуждения / Б. В. Орлов, Н. К. Эйнгорн. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 1993. – 184 с.
4. Зиммель, Г. Избранное. Т. 1: Философия культуры / Г. Зиммель. – Москва : Юрист, 1996. – 671 с.

ФОРМИРОВАНИЕ КОМПЛЕКСА НАВЫКОВ ТЕХНИЧЕСКОЙ РАБОТЫ НА ФОРТЕПИАНО У СТУДЕНТОВ ДИРИЖЕРОВ-ХОРОВИКОВ

Проблема формирования технического мастерства всегда интересовала педагогов и исполнителей и была в центре внимания теоретиков и методистов. На всех этапах развития исполнительского искусства техника занимает особое положение. Общий уровень технического мастерства современных исполнителей постоянно возрастает, а вопросы овладения исполнительской техникой в фортепианной педагогике еще не решен, так как студенты дирижеры-хоровики имеют разный уровень фортепианной подготовки и требуют индивидуального подхода к выбору методов обучения.

Программы последнего поколения, составленные в соответствии с требованиями ФГОС ВПО с учетом рекомендаций и примерной образовательной программой по направлению подготовки «Хоровое искусство», подготовленные на кафедре общего фортепиано, вносят новые коррективы в обучение студентов.

Цели и задачи обучения – формирование всесторонне образованного, профессионально подготовленного музыканта и развитие навыков владения фортепиано, необходимых в будущей профессии, – остаются прежними, а вот количество семестров уменьшено с 8 до 6 для бакалавриата и специалитета.

Представляется нежелательным сокращение количества произведений различных жанров и форм в программе. Необходимой предпосылкой для успешного освоения репертуара и решения этой задачи является интенсивное развитие фортепианной техники. Принимая по внимание недостаточную довузовскую фортепианную подготовку студентов, следует уделять максимум внимания развитию их технических навыков. В учебном репертуаре различных семестров включены

этюды, гаммы, арпеджио и упражнения, которые изучаются последовательно, в порядке увеличения количества знаков альтерации.

Большинство часов в новой программе отводится на самостоятельные занятия, особенно у студентов специалитета. Задача педагогов кафедры – научить самостоятельной индивидуальной работе и ключом к решению этой проблемы является развитие фортепианной техники, которая поможет студентам в изучении новых произведений, чтению с листа, и овладении искусством аккомпанемента.

Фортепианная техника является одним из механизмов исполнительского мастерства.

«Из мира внутренних образов – в мир реального звучания с помощью рук», – так определял главную задачу К. А. Мартинсон [1, с. 25].

Фортепианная техника – это сумма умений, навыков приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать.

Р. Шуман в своих «Жизненных правилах для музыкантов» пишет: «Техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям» [2, с. 9].

Главной пружиной технического продвижения является стремление к выразительному и совершенному в пианистическом отношении исполнению.

Музыкальные задачи, стоящие перед студентами вузов в связи с изучением сложного, разнообразного в стилистическом отношении репертуара, имеют наиболее благоприятные условия для разрешения, когда совершенствуется, обогащается и шлифуется техника.

В технической работе студентов дирижеров-хоровиков особая роль отводится слуху, а также зрению, кинестезии, эмоциональному тону. Но в единстве всех психических механизмов игры на фортепиано, слух является ведущим «колесиком» и на него нужно воздействовать в первую очередь в процессе упражнений.

Действенным резервом интенсификации пианистического труда является работа над техникой без инструмента. И. Гофман писал: «Умственная техника предполагает способность составить себе ясное внутреннее представление о пассаже, не прибегая вовсе к помощи пальцев» [3, с. 56].

Слуховой и мысленный методы занятий существенно сокращают сроки приобретения двигательных навыков и количество занятий. Студентов надо научить распределять свое время; расставлять приоритеты в выборе элементов технической работы.

Нельзя не согласиться с Е. Либерманом, что «особенно нетерпимы бессмысленные и бесконечные повторения одного отрывка» [4, с. 139].

Процесс обучения состоит в постепенном накоплении знаний, умений, навыков, где каждое новое произведение ставит новые технические задачи. Умение работать проявляется в разумном планировании труда и изобретательности в технической работе с каждым новым сочинением.

Воспитание педагогами технической законченности и мастерства будущих профессионалов, помогут всем студентам добиться уровня, достаточного для исполнения большей части фортепианного репертуара.

Модернизация отечественной системы высшего музыкального образования должна привести к достижению нового качества образования, которое определяется актуальным и перспективным запросом современной жизни. Главной характеристикой современного музыкального образования становится не только передача знаний и технологий, но и формирование творческих компетенций и готовности к обучению всех участников образовательного процесса.

В связи с переходом высшего профессионального образования на многоуровневую системы и внедрение стандартов, основным направлением модернизации образования выступает обновление его содержания, что требует смен методов обучения. Главное требование современного

образования – увеличение удельного веса самостоятельных занятий в общем времени обучения. Цель педагогов кафедры – научить студента получать знания самостоятельно, путем применения метода развития техники игры на фортепиано.

Литература:

1. Мартинсон, К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К. А. Мартинсон. – Москва : Классика-XXI, 2002. – 115 с.
2. Шуман, Р. Жизненные правила для музыкантов / Р. Шуман // Истинные правила для тех, кто стремится быть основательным музыкантом, или Наставление любителям и особенно знатокам для пользы в учении и во услаждение души. – Санкт-Петербург : Северный олень, 1996. – 134 с.
3. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – Москва : Музыка, 1961. – 203 с.
4. Либерман, Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. – Москва : Классика-XXI, 2006. – 148 с.

УДК 781

Павловских А. О.

доцент

НОВЫЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ В СТИЛЕВОМ СОЛЬФЕДЖИО

На сегодняшний день стилевое сольфеджио находится на новом этапе своего развития. С одной стороны, до конца еще не исследованы и не задействованы в сольфеджио все стили классической музыки. С другой – в связи с развитием средств коммуникации, изменением мышления и прочих факторов, музыкальное пространство значительно расширилось за счет неклассической (популярной, народной) музыки.

Понятие «стилевое сольфеджио» появилось в 1970-е гг. Уже в 1960-х гг. перед слушателями и исполнителями открылся новый музыкальный мир. Постепенно стал входить в обиход музыкантов новый, нетрадиционный музыкальный язык.

В концертных программах стала звучать музыка Хиндемита, Онеггера, нововенских классиков. Курсы музыкально-теоретических

дисциплин не могли остаться в стороне от освоения новой музыки. Появилось сопоставление двух стилей – классико-романтической и современной музыки. В это время и было предложено понятие стилевого сольфеджио (статья З. Глядешкиной «О стилевом воспитании слуха»).

На начальном этапе существования сольфеджио как учебной дисциплины необходимость какого-либо разветвления вообще не осознавалась. Единой основой сольфеджио являлся венский классический стиль как эталон, образец всей существующей мировой музыки.

В начале XX в. в музыкальной педагогике России появились новые тенденции, повлиявшие и на сольфеджио. Так, например, необычной и весьма прогрессивной для своего времени была программа, созданная Московской народной консерваторией. Там для теоретического и практического освоения (вокализы, диктант) предлагались и народная русская песня, и классические образцы.

Понимание того, что обучение должно идти навстречу современным тенденциям в музыке, возникла в 1920-х гг., особенно остро это чувствовалось в Европе. В статье «Новая музыка» в 1919 г. Пауль Беккер отмечает новый интонационный язык, четвертитоновые, целотоновые, «экзотические» ладовые системы, новый стиль, нетрадиционную мелодику, оппозиционную к музыке XIX века. Интонационные новации требовали другой подготовки профессионального музыкально слуха. Однако в 1920-х гг. не считалось, что они должны поменять что-то в учебном процессе, сказаться на методике воспитания слуха. По разным причинам этот материал в курс сольфеджио не сумел или не успел проникнуть.

В те же 1920-е гг. проблема воспитания музыкального слуха, гибкого, способного к перестройке и перенастройке волновала таких крупных музыкантов и ученых Б. Асафьев и Б. Яворский.

Новаторские тенденции в курсе сольфеджио были выражены в конце 1920-х годов, благодаря появлению двух изданий – это учебник М. Драгомирова (не утративший актуальность и сегодня) и Н. М. Ладухина «Курс сольфеджио в пяти частях» (1924–1925).

Народная песня была материалом, считавшимся, художественно ценным и в то же время выходящим за классические рамки, имела свои лады, ритмику, синтаксис. Выдающийся дирижер-хоровик М. Г. Климов подготовил «Музыкальную хрестоматию из русских народных песен», в которой собраны русские народные песни из различных хорошо известных в то время этнографических сборников Балакирева, Римского-Корсакова, Некрасова и Истомина. Все песни приведены с текстом, и так предлагалось их петь. Это давало иную методическую установку, вело к особому отношению к процессу пения. В упражнениях-песнях сохранились исполнительские указания первоисточника такие как: форшлагги, мелодические варианты для разных куплетов. Это говорит о том, что автор хотел ввести обучающегося в мир русской народной песни как традиции: студенты попадают в естественную атмосферу русской песни с ее особенностями, диалектизмами, вариантностью. Хрестоматия явно ориентирована на один определенный стиль не только самой музыки, но и ее исполнения, и ее рассматривают как одну из первых в направлении стилевое сольфеджио.

Курс сольфеджио в 1930-х гг. пополнялся большим количеством художественных образцов, это время считают вторым этапом в развитии стилевое сольфеджио, не принесшим на самом деле дальнейших обновлений в сторону музыки XX в. Как отмечает М. Г. Людько, «“стилевое” сольфеджио следует понимать лишь в том смысле, что линия на построение курса сольфеджио на материале художественных образцов в пределах стиля русской и зарубежной классики XIX в. стала нормативом» [1, с. 32].

К концу 1960-х в области теории музыки произошел бурный всплеск, появились первые теоретические исследования о творчестве Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита. Многие методики курса сольфеджио возникли под этим влиянием и в первую очередь в области теории лада.

Идея стилистического сольфеджио стала распространяться на музыку разных направлений. В результате которой появились учебные пособия, в которых собраны образцы музыки композиторов определенных эпох или конкретных композиторов, например, успешно переиздающееся учебное пособие «Сокровища родных мелодий» Л. Масленковой, посвященное русской классике XIX в., Хрестоматия по вокальной музыке XVI – первой половины XVIII в. Л. Римского, комплексное учебное пособие Т. Шак, основанное исключительно на музыке Римского-Корсакова и др. Интерес для методистов по прежнему представляет и народная музыка с ее ладовыми и метрическими особенностями. В ряд учебников включаются специальные разделы, появляются и специальные учебные пособия [2].

Все больше стилевое сольфеджио переплетается со специальным и формирует некий синтез, где направленность на специализацию обучающегося требует привлечение определенного музыкального материала [3]. Это подходит не только, к традиционному курсу сольфеджио для хоровиков, в котором преобладает освоение хоровой музыки. На сегодняшний день интерес вызывают практики фольклорного, средновеково-ренессансного, эстрадно-джазового направлений. К ним относятся программы для дирижеров хора З. Глядешкиной, для вокалистов – Л. Масленковой и М. Людько, для этномузыкологов – Ю. Орел, эстрадно-джазовое – О. Хромушин и др.

Легкий жанр сегодня завоевывает все более значительные позиции, превращается в ответвление профессиональной музыки, требует серьезного академического образования. Критерием различия в новом стилевом сольфеджио становится не противопоставление музыкальных стилей, а исполнительских практик и жанров. В профессиональной классической музыке появляются новые тенденции, часть которых свидетельствует о все большем отходе от простоты восприятия в сферу чистого искусства, другая же часть стремится сблизить серьезное с легким, высокие жанры с бытовыми. Для постмодернизма в академической музыке характерна игра стилей, полистилистика, синтез

жанров. Если для Шостаковича бытовая музыка – объект пародии и сатиры, то для композиторов Денисова, Шнитке, Десятникова, – это естественная форма выражения, неотъемлемая черта стиля. Если Шаляпин частушку называл бранным словом «сорока», то для Щедрина – это одна из выразительных черт его музыкального почерка.

Педагоги и методисты не сомневаются, что необходимо специально учиться джазу, поп-музыке, фольклору. Открываются специальные курсы в средних и высших учебных заведениях, в которых используются образцы такой музыки. Происходит активная профессионализация фольклора и старинной музыки, включая древнерусское певческое искусство.

Элемент нотной грамотности стал необходим носителям современной культуры – общее сольфеджио, слуховой тренинг, набор навыков и умений стали неотъемлемой частью обучения [4]. Происходит не только обогащение новыми интонационными сложностями и новыми музыкальными элементами. Очевидна необходимость специальной тренировки слуха на стильное исполнение, конкретное звучание каждого вида музыки [5; 6]. Сольфеджио ждет расслоение по разным музыкальным практикам, но не автоматическое, изолирующее, а то, где специализация является надстройкой над основной базой. Появилось немало специальных пособий, основанных на неклассической музыке. Для фольклорного направления характерен неспецифический для этого направления уклон в графическую визуализацию музыкального текста. Основой курса становится последование: усвоить – записать. Причем усвоение происходит не только через пение или слушание. В ряде учебников напев вводится в конкретный этнографический контекст, включающий обряд, танец, прикладное искусство.

Скорее всего, стилевое сольфеджио будет тесно связано с исполнительской практикой и подготовкой специалистов широкого профиля и узкопрофессионального направления. При появлении новых исполнительских практик и глобальных стилей в музыкальном искусстве (как это произошло при появлении таких явлений как джаз, рок), ко-

торые будут требовать академической формы обучения и внедряться в систему профессионального образования.

Литература:

1. Людько, М. Г. Стилевое сольфеджио в сегодняшнем видении / М. Г. Людько. – Санкт-Петербург : Lambert Academic Publishing, 2011. – 268 с.
2. Холопов, Ю. Как петь музыку XX века / Ю. Холопов // Воспитание музыкального слуха : сб. ст. – Москва, 1985. – Вып. 2. – С. 60.
3. Агажанов, А. П. Что должно лежать в основе курса сольфеджио / А. П. Агажанов // Воспитание музыкального слуха. – Вып. 3: Науч. труды Мос. гос. консерватории. – 1993. – С. 5–20.
4. Маслénкова, Л. М. Интенсивный курс сольфеджио: методическое пособие для педагогов / Л. М. Маслénкова. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2007. – 174 с.
5. Карасёва, М. В. Современное сольфеджио / М. В. Карасёва. – Москва : Мос. гос. консерватория. – Вып.: 1 (1996, 104 с.), 2 (1996, 72 с.), 3 (2002, 124 с.).
6. Кириллова, В. А. Гармонический анализ в курсе сольфеджио : в 3 ч.: Диатоника. – Москва : Гос. муз. училище имени Гнесиных, 2001. – 116 с.; Хроматика. – Москва : Гос. муз. училище имени Гнесиных, 2004. – 130 с.; Хроматика. Расширение тональности. – Москва : Гос. муз. колледж имени Гнесиных, 2007. – 179 с.

УДК 37.01

Плотникова Т. А.
преподаватель ДШИ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РЕБЕНКА

Музыкальная культура детей входит в систему их общего эстетического развития. С самого рождения ребенка родители инстинктивно используют музыку, чтобы успокоить плач или выразить свою любовь. Это единственное искусство, с которым человек знакомится с первых дней жизни и даже ранее, во внутриутробный период. Музыка способна положительно влиять на психическое благополучие, способствует развитию эстетического вкуса, художественного мышления. Хочу подчеркнуть важность приобщения к музыкальному искусству

не только юных любителей, но и будущих профессиональных музыкантов. Как говорил Г. Г. Нейзауз: «Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было музыкальном инструменте, обучающийся – будь это ребенок, отрок или взрослый – должен уже духовно владеть какой-то музыкой: так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом» [1, с. 13]. Развитие и формирование музыкальной культуры во многом происходит благодаря самостоятельным видам музыкальной деятельности, к которым Б. М. Теплов причислял: слушание музыки, ее исполнение и сочинение [2]. Цель музыкального просвещения и воспитания детей точно обозначил Д. Б. Кабалевский: «...вызывать в детях и подростках ясное понимание и ощущение того, что музыка (как все искусства) не простое развлечение и не добавление, не “гарнир” к жизни, которым можно пользоваться или не пользоваться по своему усмотрению, а важная часть самой жизни, жизни в целом и жизни каждого отдельного человека, в том числе каждого школьника» [3, с. 7].

Восприятие музыки является специальным видом эстетического восприятия, основанное на ощущении красоты этого искусства, различии его всевозможных граней, даже самых контрастных. Можно сказать, что музыкальное восприятие – это способность слышать и эмоционально переживать содержание музыкальных образов как художественное единство, как образное отражение реальности, а не как механическое суммирование различных звуков. Все это свидетельствует о том, что постижение музыки не только с внешней, но и с внутренней стороны очень важно для ребенка и его развития. И начинать этот процесс нужно как можно раньше.

На этом настаивает Т. Б. Юдовина-Гальперина, которая пишет: «Воздействие музыки безгранично и полно таинственности. Помоему, музыка влияет и на внешность малыша. Более того, раннее погружение в музыку приобщает к труду как к потребности души» [4, с. 19].

Отмечу, что одной из важных задач педагога-музыканта является не просто обучить ребенка играть на музыкальном инструменте, а научить воспринимать музыкальное искусство, чувствовать и понимать его.

Посещение концертов классической музыки – один из самых эффективных способов приобщения детей к музыкальному искусству. Атмосфера таких концертов способствует формированию эстетического и художественного вкуса ребенка, а сама музыка, способная проникать в душу, непосредственно воздействует на психоэмоциональную сферу, вызывает эстетическую радость и творческий подъем. Причем большую роль играет именно «живое» исполнение. Оно будит фантазию, развивает творческое воображение, поскольку, присутствуя на концерте, ребенок становится соучастником происходящего на сцене творческого процесса и по-своему трактует воспринимаемые им музыкальные образы. Благодаря посещениям концертов, в детях незаметно для них зарождается и растет художник, в самом широком понимании этого слова.

Как известно, детям свойственно стремление к самореализации, желание доказать ценность своей личности, а творчество – один из способов осуществить эти устремления [5; 6]. Когда ребенок видит на сцене прекрасного музыканта (может быть своего сверстника), ему, скорее всего, захочется повторить его опыт. Virtuозность исполнителя, овации и аплодисменты зрителей, вдохновляющая музыка – все это становится мотивацией для личного музыкального роста ребенка, порождающей мысли: «Я тоже так хочу!», «Я смогу также!». Классическая музыка является наиболее эффективным средством нравственного и эстетического развития ребенка. Она имеет фундаментальное значение воспитания детей с помощью высокого искусства. Музыка, выполняя множество жизненно важных задач, призвана решить самое главное: привить детям чувство внутренней принадлежности к духовной культуре человечества, привести их в мир, наполненный звуками

истории. Именно поэтому педагоги выступают за раннее приобщение детей к миру музыки.

Литература:

1. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – Москва, 1967. – 312 с.
2. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021. – 488 с.
3. Кабалевский, Д. Б. Воспитание ума и сердца. Книга для учителя / Д. Б. Кабалевский. – 2-е изд. – Москва : Просвещение, 1984. – 206 с.
4. Юдовина-Гальперина, Т. Б. За роялем без слез, или я – детский педагог / Т. Б. Юдовина-Гальперина. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2002. – 532 с.
5. Психология и педагогика / под ред. А. А. Радугина. – Москва : Центр, 1997. – 254 с.
6. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском образе / Л. С. Выготский. – Москва : Наука, 1991. – 93 с.

УДК 782

Попонин В. В.

концертмейстер ДШИ ЧГИК

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ

В данной статье описаны некоторые особенности работы в детской школе искусств из личного практического опыта. Искусство хореографии немислимо без музыкального сопровождения. Эти сферы искусства взаимодополняют друг друга, образуя новое сочетание в культуре, подобно смешению красок в живописи. Сочетание определенной музыки с определенным движением в хореографии могут вызывать различные эстетические оттенки. Для более полного и достоверного соответствия музыки и хореографического экзерсиса написано много трудов различных авторов [1–3]. Уроки классического танца состоят из 3 типов упражнений: «у станка», «на середине зала» и «allegro» (выполнение различных прыжков классического танца).

В данной статье хотелось бы подробнее рассмотреть работу концертмейстера именно в упражнениях «у станка».

Профессия концертмейстера в классе хореографии имеет свои специфические особенности, к которым не готовят в колледжах и вузах (в отличие от работы с вокалистами или инструменталистами). Классический танец – это фундаментальная основа хореографии. В искусстве танца, как и в музыке, есть собственная терминология и особенности исполнения каждого движения, которые необходимо знать концертмейстеру. Для достижения наиболее благотворных результатов нужно тщательно и желательно совместно с педагогом – подбирать репертуар для экзерсисов. Репертуар должен соответствовать характеру каждого хореографического элемента, помогать в развитии техники танца, формировать выразительность движений и умений. Передавать в пластике различные настроения и эмоциональные состояния. Концертмейстер должен точно понимать, какого характера, ритма, темпа должна быть музыка и каким конкретным творческим и техническим задачам служит.

Для подбора репертуара концертмейстеру необходимо знать основы танцевальной терминологии и особенности каждого движения. Музыкальные термины итальянского происхождения, а хореографические французского происхождения. Необходимо учитывать **возрастные особенности** детей [3]. В младших классах музыка должна быть простой по содержанию, более яркой, четкой, ровной. Фактура должна быть прозрачной, форма ясной. В средних и старших классах усложняется фактура, голосоведение становится более развитым. Дети к этому времени имеют музыкальный опыт, который помогает им ориентироваться в музыке. Исчезает необходимость подчеркивания, выделения каждой доли такта, как в младших классах.

Одной из характерных особенностей на уроках классического танца является **метричное и ритмичное** (в младших классах особенно) исполнение различных музыкальных произведений. Другой особенностью является то, что при выборе музыки необходимо учиты-

вать **«наличие квадратности»** построение музыкальной фразы, она состоит из 4, 8, 16 и т. д. тактов. «Неквадратность» большинства музыкальных произведений создает дополнительные сложности. При выборе репертуара всегда можно обращаться к многочисленным фортепианным и симфоническим произведениям русских и зарубежных композиторов **классической музыки**, жанровая природа музыки, которых соответствует природе классического танца. Можно и нужно для соответствия музыки и конкретного упражнения вычленять и менять некоторые элементы музыкального произведения (форму, фактуру, динамику, и многое другое). Однако не следует злоупотреблять слишком великими и известными произведениями, чтобы избежать несоответствия образа и содержания разучиваемых элементов и исполняемой музыки. В подборе репертуара не следует использовать популярную музыку в связи с несоответствием с определенным контекстом, что может эмоционально отвлекать учащихся от содержания элемента. Джазовая музыка тоже не используется на уроках классического танца в связи со стилевой направленностью.

Наиболее важной особенностью в работе с хореографами является **умение импровизировать** в различных жанрах, стилях, настроениях и т. д. Для этого необходимы элементарные знания композиции, гармонии, истории и стилевым особенностям каждой эпохи. При выборе музыки одного из прыжков можно наиграть вальс в различных стилях (в духе Шопена, Шуберта, Штрауса, Свиридова, Хачатуряна и т. д.). Это освобождает много времени при нахождении нужного музыкального колорита, настроения для воплощения общей идеи. Иногда если в музыке не прописано вступление или заключение, концертмейстер (на основе материала произведения) сам придумывает его. Для младших классов характерно более длительное вступление (4, иногда 8 тактов) в отличие от старших классов (2–4 такта). Иногда можно варьировать мелодию, в избежание повторяющегося однообразия. Подчинять ее элементу танцевального упражнения добавляя различные пассажи, украшения (трель или группетто хорошо подходит для вращения или разворотов).

Основные виды упражнений классического танца [1]:

Plie – в переводе с французского, означает приседание. В plie обычно используются медленная (*moderato*, *adagio*), плавная музыка. Для этого экзерсиса характерный размер 4/4, реже 3/4. Желательно наличие затакта. Нотные примеры: Возможны медленные части сонат Бетховена, Шуберта и т. д. Различные пьесы: фрагмент мазурки Ф. Шопена (a-moll); «Пробуждение флоры» Р. Дриго.; ария Жермона из оперы «Травиата» Дж. Верди и т. д.

Battements tendus (отведение и приведение ноги по полу) – характер музыки четкий, бодрый. Темп *allegro*, или *allegretto* размер 2/4. Большое значение имеет ритмический рисунок. Нотные примеры: Хорошо подходят различные польки Штрауса, Сметаны, экзерсисы Шуберта и многое другое. «Полька» С. В. Рахманинов, «Вариация» Д. Минкус.

Battements tendus jetes (фиксированный бросок ноги в точку на 25 градусов) – характерный размер 2/4. Темп *allegro*, или *allegretto* четкий по возможности синкопированный ритм, ударения на слабую долю. Нотные примеры: «Полька» В. Зощенко, «Норвежский танец» Э. Григ соч. 35, «Марш» Ц. Пуни.

Rond de jambe par terre (круговое движение ногой по полу) – размер 2/4, 4/4, реже 3/4. Характер плавный, темп *andante*. Нотные примеры: «Вальс» Л. Делиб. Канон Пахельбеля и т. д.

Battements fondues (мягкое, плавное, «тающее» движение) – размер 2/4, 4/4. Характер музыки плавный, темпы *adagio*, *largo*, *andante*. Ритмический рисунок не имеет значение. Возможен затакт. Нотные примеры «Экспромт» Ф. Шуберт, «Мелодия» А. Рубинштейн.

Battements frappes (ударяющие движения) – размер 2/4, темп *allegro*. Четкий мелкий ритм, ритмический рисунок желателен из мелких длительностей. Возможен затакт. Нотные примеры: «Экосез» Ф. Шуберт, «Фраппе» Л. Руднева.

Adagio – размер 4/4; характер музыки плавный, спокойный. Темп исполнения медленный. Это упражнение включается в экзерсис

на четвертом году обучения вместо *develloppe*. Квадратность не имеет решающего значения так же, как и ритмический рисунок. Наличие затакта возможно, но не обязательно. Метроритмическое разложение не требуется. Нотные примеры: *Adagio* Л. В. Руднева, «Адажио» Л. Минкус, «Адажио» Ф. Шопен (медленный раздел *Des – dur* из Фантазии-экспромт соч. 66).

Anler – размер 4/4, 2/4 характер музыки – плавный, темп – *adagio*. Ритмический рисунок не важен. Возможно наличие затакта. Разложение на более длинные длительности не требуются из-за медленного темпа исполнения движения. Нотные примеры: «Полька» И. Штраус, «Вальс» Р. Шуман.

Battements developpes – размер 4/4, 3/4; характер музыки – плавный, спокойный, темп *adagio*, *lento*. Так как это движение предшествует *adagio*, то для лучшего усвоения следует подбирать квадратные музыкальные фрагменты. Ритмический рисунок не имеет значения. Возможно начало движения с затакта. Метроритмическое разложение музыкального материала не требуются. Темп исполнения медленный. Нотные примеры: *Adagio* Л. Руднева, *Adagio* Л. Минкус.

Grant battements jetes – размер 2/4, характер музыкального фрагмента – бодрый, энергичный; темп от *allegretto* до *allegro moderato*. На начальном этапе необходим четкий квадрат. Ритмический рисунок играет немаловажную роль. Необходимы акценты на сильную долю. Нотные примеры: Марш из оперы «Фауст» Ш. Гуно, «Рыцарский танец» Ф. Бюргмюллер, «Марш» Ф. Шуберт. Соч. 27, № 3.

Литература:

1. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – Ленинград : Искусство, 1980. – 187 с.

2. Воротной, М. В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в вузе / М. В. Воротной // Проблемы музыкального воспитания и педагогики : сб. науч. тр. / науч. ред. Н. К. Терентьева. – Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 1999. – С. 66–70.

3. Олех, Ю. М. Музыкальное оформление уроков классического танца : метод. пособие : в 2 ч. / Ю. М. Олех. – 2000.

**ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
С. В. РАХМАНИНОВА В 4-РУЧНОМ ИЗЛОЖЕНИИ
НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС СБОРНИКА «ВЕТКА СИРЕНИ»**

Если смотреть с высоты на далекие прожитые годы, из дымки прожитого, возникают дом с колоннами, сад, кусты белой сирени, липовая аллея, онега...

Детские годы С. В. Рахманинова: поля, монастыри в окрестностях Новгорода, тепло бабушкиной руки...

Софья Александровна часто водила Сережу в Новгородский Кремль: Софийский белостенный собор, колокольня с часами, мощные башни, звонница в пять окон, зубчатые стены. И над всем этим колокольные перезвоны. С бабушкой маленький Сережа выстаивал в храме долгие часы, вслушиваясь в церковные песнопения [1, с. 10].

Знаменный распев и колокольный звон стали источниками влияний на творчество композитора, которые характерны только для Рахманинова, и только у него встречаются в такой концентрации.

Знаменный распев – древнерусское церковное пение, которое в основном движется поступенно, затрагивая соседние ноты.

Колокольный звон – звон в его музыке. Колокола, буквально, пронизывают каждый такт его партитур. Встречающиеся секунды в аккордах – это православные колокола, которые никогда не были настроены по чистым квинтам. Отсюда бесконечное ощущение движения.

С детства он впитал через свои руки всю фортепианную литературу. И прежде всего, Ф. Шопена и Ф. Листа, главных столпов эпохи романтизма.

Впитал, усвоил, переварил, и благодаря этому, музыка Рахманинова довольно удобна для пианиста, несмотря на то, что она технически внешне сложная при изучении.

После Шопена и Листа продолжает влияние П. И. Чайковский. Это безусловно русская народная песня, в атмосфере которой росли все русские композиторы того времени. «Воспитанник Московской консерватории, последователь Чайковского и Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова, Рахманинов продолжал и развивал традиции русской музыки, претворяя в своих произведениях характерные особенности народного искусства» [2, с. 137].

Что особенного внес Рахманинов в мелодизм после Чайковского?

Это колоссальная чувственность, гиперэмоциональность, безграничное развитие мелодии, которую невероятно обогащают эпикурейские гармонии эпохи романтизма и «рахманиновский аккорд» – «рахманиновская» субдоминанта.

Одна из пианистических особенностей Рахманинова – это феноменальная фактура. Всегда полифоничная, сложноустроенная, бесконечно дышащая. Она как будто не искусственно-созданная, а похожа на что-то природное, на воздух. Необыкновенно богатая, наполненная и при этом очень структурная. Фортепианная фактура Рахманинова устроена таким образом, что проникает в твое тело, имея терапевтический характер. Ею можно лечить и руки, и душу.

Рахманиновская ритмика уникальна. Она мужественная, мускульная, а иногда совершенно женственная, мягкая и неуловимая.

Форма произведений Рахманинова всегда направлена на восприятие, удобна для понимания исполнительского замысла. Кульминация – это чудо мировой музыки, которому нет равных. Обычно кульминация трактуется так: идем в гору, поднимаемся на вершину, поднимаем флаг и спускаемся. У Рахманинова: идем в гору, поднимаемся на вершину, ставим флаг и взлетаем наверх. Это умел делать только Рахманинов. И эти кульминации дарят людям действительно физиологическое наслаждение.

Композитор концентрирует в себе лучшие черты русского менталитета, черты русской культуры. Если есть какая-то квинтэссенция понятия русской души, выраженной в звуках то это С. В. Рахманинов.

Это ощущение счастья, которое настигает и при прослушивании и изучении, при глубоком погружении в его музыку, имея какую-то абсолютно физиологическую природу.

Сборники фортепианных пьес «Ветка Сирени» в 4-ручном изложении представлены семь пьес в переложении члена Союза композиторов России, профессора Т. Ю. Шкербиной [См.: 3].

Первая пьеса «Сирень», наполненная светом и одухотворенностью, с первых тактов погружает нас в поэтичную атмосферу и заставляет прочувствовать особую притягательность красоты весенней природы. Сирень для С. Рахманинова была символом его любимой родины, неизменно сопровождавшим гениального композитора всю жизнь: с юности, когда он впервые ощутил аромат этих цветов в деревне Ивановка, гастрольную жизнь в Америке и до самых последних дней. Вся музыкальная ткань композиции распевно льющимися фразами и выразительной кружевной фактурой отражают легкое колебание листвы, создавая ощущение умиротворенности и покоя.

Мягкая и меланхоличная «Баркарола». Волнообразное строение фраз различной протяженности рисует картины природы. Пьеса характеризуется умеренным темпом, с аккомпанементом, изображающим плеск волн за бортом гондолы.

Поэтичные мелодии *es-moll* и *g-moll* проникнуты тихим лирическим мечтательным настроением. Произведение отличается свежестью мелодических и гармонических оборотов с их чувствительной окрашенной певучестью.

В Вокализе, посвященном Антонине Неждановой, фактурно-гармонические изменения становятся более изысканными, и музыка приближается к инструментально-романсному жанру.

Прелюдия *g-moll* отличается не мелодически песенным началом, а по-рахманиновски четким, упругим и вместе с тем детально-разработанным ритмом.

«Итальянская полька» производит впечатление гармоническим колоритом, ритмической остротой и энергией, типично рахманиновскими нарастаниями.

Шедевры рахманиновской лирики изумительны по своей выразительности и возвышенности. Изучая эпохальные произведения С. В. Рахманинова, можно осознать понятие русской души. Если есть какая-то квинтэссенция понятия русской души, выраженной в звуках, то это Рахманинов и Чайковский. Каждый по-своему, каждый о разном.

С. В. Рахманинов синтезировал различные тематические и стилистические направления, объединяя их под одним – Русским национальным стилем. Композитор вывел русскую фортепианную музыку на мировой уровень, стал одним из первых русских композиторов, чьи фортепианные произведения входят в репертуар всех пианистов мира.

Литература:

1. Федякин, С. Р. Рахманинов / С. Р. Федякин. – Москва : Молодая гвардия, 2014. – 478 с.

2. Деменко, Н. В. Развитие художественно-образного мышления учащихся-музыкантов в ходе освоения фортепианных прелюдий С. Рахманинова / Н. В. Деменко // Творчество С. В. Рахманинова в исполнительской подготовке педагога-музыканта. – Москва, 2018. – С. 136–140.

3. Синецкая, Т. М. Творчество композиторов Южного Урала второй половины XX в. / Т. М. Синецкая. – Челябинск, 2021. – 287 с.

**ДЕКОРИРОВАНИЕ КЕРАМИКИ
В СТИЛЕ ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛИ
(ДЛЯ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ И ОБУЧАЮЩИХСЯ
В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ)**

Всем известно, перегородчатая эмаль, техника нанесения эмали, при которой рисунок обозначается тонкими проволочками, напаянными на пластину, а затем образовавшиеся ячейки заполняются эмалями разных цветов, и изделие обжигают. Эмаль – это образовавшаяся посредством частичного или полного расплавления стекловидная застывшая масса, нанесенная на металлическую или керамическую основу [1, с. 9]

История использования эмали насчитывает не одну сотню лет. Искусство развивалось параллельно в разных странах, но суть технологии перекликалась, несмотря на местные особенности. Зародилась технология в Древнем Египте, затем через Византию получила широкое распространение в Европе и дошла до Древней Руси [2].

Техника требует терпения, пространственного мышления и художественного вкуса. Что, конечно, в какой-то мере относится и к студентам и ученикам ДШИ, которые занимаются декорированием в стиле перегородчатой эмали. Для этого предварительно делают эскизные наброски в выбранной технике, а затем приступают непосредственно к работе с материалом.

Это продолжение работы с глиняным пластом и жгутиком, но жгутик используется не для формирования стенки изделия, как было описано в работе [3, с. 376], а для декорирования плоскости тарелки, плакетки или сосуда. В данном случае жгутики используются, как и в перегородчатой эмали границами цветовых плоскостей или выступающим узором, например, в изразце (рис. 1), где композиция в квадрате строится линейно элементами растительного орнамента. Подобным образом можно организовать изразцовое поле любой сложности.

По-разному оформляя цветовое сочетание, можно добиться разной ассоциативной выразительности.

Подобной узорной технологией можно оформлять декоративную тарелку (рис. 2). Как разновидность рельефного декорирования, декорирование керамики в стиле перегородчатой эмали имеет свои преимущества. В отличие от перегородчатой эмали, где ограничительная проволока используется в виде перегородки. Жгутики могут играть более активную, экспрессивную роль, служа фактурой или элементами композиции, например, в декоративных натюрмортах (рис. 3, 4). Во втором случае меняют ширину и служат элементами рельефа, имея разную окраску, подчеркивают выразительность композиции.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

Возможности этого стиля в керамике широки и разнообразны. Приведу лишь некоторые примеры из коллекции студенческих работ. В изображении животных это может быть декоративно-силуэтное решение (рис. 5) или скульптурное, где фигуру полностью или частично лепят из пласта, дополнительным орнаментом из жгутиков, создавая законченную композицию (рис. 6). Это может быть и абстрактное изображение, типа «Ловец снов», где акцентом является фактурность (рис. 7). Данной технике важен не только рисунок, но и общее живописное решение, сочетание цвета черепка, поверхности керамического изделия и цвета ограничиваемых поверхностей. Для росписи можно использовать керамические краски: ангобы, глазури, эмали. Для занятий с учениками ДШИ можно применять «холодную» роспись, краски, не требующие дополнительного обжига: гуашь, темпера, акрил.



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8

Оригинально смотрится на плакетке фигуры животных и архитектурные элементы, возможны разнообразные варианты содержания: юмористическое (рис. 8) или под старину (рис. 9), соответственно разное решение формата и рамочного обрамления. Хорошо смотрятся пейзажные композиции, где красиво сочетаются стилизованные изображения растений и архитектуры (рис. 10). Популярны изображения человеческой фигуры в разных вариантах (рис. 11), а также портреты и автопортреты (рис. 12, 13).



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12

Все рассмотренные варианты позволяют придумать свою работу в данной технике, отвечающую нужной теме и ассоциации, где используются жгутики как перегородки и как активные элементы композиции (рис. 14, 15), естественно, учитывая законы композиции.

Данную технику полезно применять для оформления объемных керамических изделий декоративного характера, например, кашпо, вазы, светильники (рис. 16).



Рис. 13



Рис. 14



Рис. 15

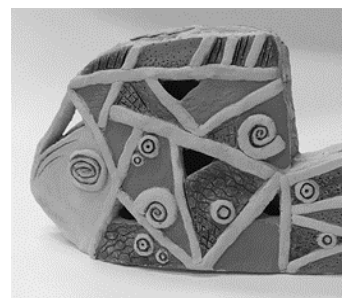


Рис. 16

В дальнейшем творчестве можно практиковать изготовление плакеток в стиле перегородчатой эмали с помощью отмина глиняного пласта на специальных гипсовых плитках. Где перегородки будут получаться при предварительном процарапывании рисунка на ровной гипсовой поверхности на нужную глубину. Естественно, что процарапывать нужно зеркальный рисунок.

В заключение можно сказать, что изготовления керамических изделий в технике перегородчатой эмали поможет развить у студентов и учеников ДШИ навыки, терпение, воображение и художественный вкус.

Литература:

1. Бреполь, Э. Художественное эмалирование : пер. с нем. / Э. Бреполь. – Ленинград : Машиностроение, 1986. – 127 с.
2. Большакова, А. Перегородчатая эмаль: история, техника, имитация / А. Большакова. – URL: <https://jewelryexpert.ru/interesno/peregorodchataya-ehmal.html> (дата обращения 28.12.2022).
3. Пурик, А. С. Жгутико-ленточное формование керамических изделий – (Детская школа искусств) / А. С. Пурик // Культура – искусство – образование : материалы XXXIX науч.-практ. конф. – Челябинск, 2018. – С. 375–378.

**ВОКАЛЬНАЯ РАБОТА В ДЕТСКОМ ХОРЕ:
ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ**

Хоровое пение оказывает объективно благоприятное воздействие на детей. Теперь о пении вообще (и хоровом, в особенности) как о средстве профилактики, а иногда даже и лечении многих заболеваний, в том числе и нервно-психических расстройств, говорят не только хормейстеры, но и медики, психологи, ученые-исследователи [1, с. 30].

При реализации хоровой деятельности важно учитывать проблемы и особенности работы с каждой возрастной группой. Рассмотрим работу с младшим хоровым коллективом, т. к. это начальная ступень, и основные проблемы, которые закладываются в этом возрасте, без их дальнейшего решения и устранения, могут усугубиться в будущем.

В связи с такими физическими возрастными особенностями как непропорциональность развития сердца и тела, непрочность произвольного внимания, не до конца развитые порог слышимости и острота слуха целесообразно выделить ряд рекомендаций по работе с младшим хором. Например, необходимо включать в занятие периоды отдыха, динамичной разминки для снятия напряжения. Полезно для легкости запоминания любое объяснение сопровождать показом, яркой картиной, слайдом, действием. Важно следить за своей речью: «не глотать окончания», произносить все звуки внятно, высказывание должно иметь конкретную эмоциональную окраску и быть доступным по темпу.

Дети в младшем школьном возрасте зачастую воспринимают слова взрослого буквально, затруднено понимание абстрактных слов и понятий. В работе с ними следует быть хорошо подготовленным, но

не давать готовые ответы на любой вопрос, создавать ситуацию исследования.

В силу эмоциональных особенностей, детям данного возраста важно помогать корректно оценивать себя, свои качества. Позвольте ребенку увидеть свои, пусть еще не реализованные, возможности путем создания подходящих условий. Будьте постоянными в своих требованиях. Ребенок должен знать, чего от него ждут – ведь, как правило, ему очень нравится быть «хорошим».

Обобщая все вышесказанное, можно сказать, что 7–8 лет – возраст активного формирования произвольности во всех сферах психической жизни ребенка [2, с. 59].

Что касается пения, то в 7 лет осуществляется формирование характерных качеств певческого голоса, в это время начинают закладываться все основные навыки голосообразования, которые получают свое развитие в дальнейшем. В этот период детям свойственна малая подвижность гортани, так как нервные разветвления, управляющие ею, только начинают образовываться. Укрепление нервной системы постепенно ведет к созданию прочных связей дыхательной, защитной и голосообразующей функций.

В процессе хорового пения решаются разного рода развивающие, воспитательные и образовательные задачи, связанные с формированием личности школьника. Важная особенность хорового пения – его массовость и доступность. Здесь воспитывается чувство коллективизма, взаимопомощи, детская инициатива.

С первых занятий внимание ребят обращается на выработку основных певческих свойств голоса – звонкости, полётности, являющихся главным источником красоты детского певческого звука. Детям разъясняется, что качество воспроизводимого звука зависит от умения владеть своим голосом, а это владение достигается планомерным обучением вокальному искусству [3, с. 21].

Первое, с чего начинается пение – певческая установка: необходимо сохранять ощущение постоянной внутренней и внешней подтя-

нутости. Полезно чередовать пение сидя и стоя. Веселая шутка, похвала также снимают усталость, поднимают настроение и работоспособность певцов.

Грудно-брюшное певческое дыхание наиболее целесообразное. При пении не поднимать плечи, для выработки глубокого дыхания приводить пример «вдохни с удовольствием, будто нюхаешь душистый красивый цветок». Нередко с детьми используется метод произнесения слов песни активным шепотом, с четкой артикуляцией, в ритме мелодии. Этот метод не только укрепляет дыхательные мышцы, способствует появлению ощущения опоры на дыхании, но и тренирует артикуляционный аппарат. Цепное дыхание базируется на воспитании чувства ансамбля у певцов.

Звук при атаке извлекается так же как и переход от звука к звуку – точно, сразу. Мягкая атака звука (сближение связок до состояния фонации одновременно с началом выдоха) встречается чаще. Твердую атаку применяют для раскрытия в произведениях художественной образности, а также активизации репетиционного процесса.

Основной критерий достижения хорошей дикции в хоре – это полноценное усвоение содержания, исполняемого произведения аудиторией.

В младшем школьном возрасте дети легко и быстро усваивают материал при регулярных занятиях с применением игрового метода. А центром развиваемой у детей музыкальности является способность эмоционально откликаться на музыку.

Среди методов и приемов вокальной деятельности с детьми весьма плодотворны: концентрический метод М. И. Глинки («...сперва усовершенствовать натуральные тоны, т. е. без всякого усилия берущиеся»), фонетический метод (непрерывно сочетается с вокальными упражнениями, большое значение для тембра голоса имеет манера артикуляции), метод сравнительного анализа (исполнение педагогом двух образцов одного и того же звука с последующим анализом услышанного, вводится с первых же уроков), метод мыслен-

ного пения (на основе внутрислухового представления), «Хоровое сольфеджио» Г. А. Струве (от конкретного к абстрактному, где рука – нотный стан), фонопедические упражнения В. Емельянова.

Среди известных методических приемов для развития слуха можно выделить несколько, ориентированных именно на работу с младшим хором. Например, подстраивание высоты своего голоса к звуку камертона, рояля, голосу учителя или группы детей с наиболее развитым слухом. Активизирует внимание пение по цепочке, графический показ для детей и детьми, отражение направления движения мелодии при помощи рисунка, схемы, графика, ручных знаков, нотной записи. Способствует выстраиванию унисона задержка звучания хора на отдельных звуках по руке дирижера. Специальные упражнения, основанные на особо трудных интонационных оборотах, и смена тональности с целью поиска наиболее удобной для детей – являются качественными способами разучивания произведения.

Подобные методы и приемы должны реализовываться путем стимулирования, прежде всего, слухового внимания и активности, сознательности и самостоятельности.

Благодаря учету вышеизложенных особенностей работы с младшим хором можно утверждать, что грамотно выстроенное педагогом музыкальное взаимодействие с детьми может стать залогом успешного творческого пути коллектива.

Литература:

1. Богданова, Т. Основы хороведения / Т. Богданова. – Минск, 2009. – 132 с.
2. Выготский, Л. С. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1: Педагогика / Л. С. Выготский. – Москва : Педагогика, 2009. – 196 с.
3. Струве, Г. А. Школьный хор : Книга для учителя / Г. А. Струве. – Москва, 1981. – 213 с.

**ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА
ФРАНЦУЗСКИХ ИМПРЕССИОНИСТОВ
В РЕПЕРТУАРЕ СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ**

Французская фортепианная музыка берет свое начало с творчества клавесинистов конца XVII – начала XVIII в. И представлена именами Л. Маршана, Ж. Ф. Дандрие, Л. Куперена.

Французская клавесинная музыка достигла высот благодаря двум выдающимся композиторам: Франсуа Куперена (1668–1733) и его младшего современника Жана Филиппа Рамо (1685–1764).

Наиболее ценную часть творческого наследия Куперена составляют 27 клавесинных сюит (около 250 пьес в четырех сборниках). Именно он установил французский тип сюиты, состоящий преимущественно из программных пьес.

Среди них есть и зарисовки природы («Бабочки», «Пчелы», «Тростники»), и жанровые сценки, танцевальные жанры – картины сельского быта («Жнецы», «Сборщицы винограда», «Вязальщицы»); но особенно много музыкальных портретов. Это портреты светских дам и простых юных девушек – («Любимая», «Единственная»). Излюбленной формой купереновских миниатюр было рондо. Музыка клавесинистов возникла в аристократической среде и предназначалась для нее. Она гармонировала с духом аристократической культуры, отсюда ее внешнее изящество и обилие орнаментики, представляющей самый характерный элемент аристократического стиля. Многообразие украшений неотделимо от клавесинных произведений вплоть до раннего Бетховена.

Фортепианному творчеству французских клавесинистов характерна программность. Программные произведения – это те, которые имеют определенный сюжет – «программу», ограничивающуюся одним заголовком. Однако оно может содержать и более полное пояснение.

В своем творчестве Куперен блестяще сочетал французские и итальянские влияния, так как его учителями были Жан Батист Люлли и Арканджело Корелли.

Клавесинной музыке Рамо свойственен, вразрез с камерными традициями жанра, крупный штрих. Он не склонен к тонкому выписыванию деталей. Его музыка отличается яркой характеристичностью, в ней сразу чувствуется почерк прирожденного театрального композитора. В более поздних пьесах Ж. Ф. Рамо просматривается желание выхода за пределы камерной созерцательности, усилить действенную динамику развития, применения в музыкальном письме более широких декоративных мазков, которые представлены в виде фоновых гармонических фигураций. Этим объясняется склонность к более умеренному применению украшений у Рамо.

Музыка французских клавесинистов являлась основой для развития классицизма, романтизма, вплоть до импрессионизма.

Импрессионизм появился во Франции в 60-х гг. XIX в. как направление в живописи, но позднее распространился и на музыку [1; 2]. Суть нового течения состояла в фиксации в произведении мимолетного впечатления. Вместо четкого рисунка, использовался широкий «небрежный» мазок.

Ярчайшими представителями данного направления являются: Эдуард Мане, Клод Моне, Огюст Ренуар, Эдгар Дега.

Своего высшего расцвета в музыке это течение достигло в искусстве Клода Дебюсси (1862–1918) и Мариса Равеля (1875–1937). Их творчество органично связано с традициями отечественных композиторов предшествующих поколений и открыло эпоху нового современного искусства.

Родоначальником и идеологом импрессионизма в музыке является К. Дебюсси.

К импрессионистскому стилю можно отнести большинство его фортепианных произведений. Характер музыки Дебюсси, ее строй и интонации, всегда национальны, слиты с глубокими истоками народ-

ной песни, танца и французской лирической поэзией. Наряду с этим у композитора ощущается большая свобода в использовании художественных средств.

Течение импрессионизма музыки имеет довольно определенные музыкальные тенденции. В области гармонии прослеживается ослабление функциональной зависимости между мелодией и гармонией, а аккорды выполняют в первую очередь колористическую роль. Выразительные средства очень разнообразны. В них включаются расширенные гармонические комплексы-нон-аккорды, шести, семизвучные вертикали, натуральные и пентатонные звукоряды, целатонная гамма, нечетные тактовые группы при свободной метрике. Форма в импрессионистской музыке свободна от симметрий и классических норм.

Искусство Дебюсси не только живописно, изобретательно, но в первую очередь эмоционально. Многообразие полутонов внутри одной краски достигается широким использованием артикуляционных приемов.

Столь излюбленная у Дебюсси черточка (-) над или под нотой, имеет различное значение: нажим, начало, интенсивность и т. д. всегда связано с требованием изменением характера звучности. Значительную роль в тембро-творчестве играет педаль, различные тончайшие приемы педализации, изучение которых сам композитор считал существенным (в частности, роль педали в создании дыхания). При помощи педали создается объемность, пространственность звучания. Детализированная звукопись, тонкая игра эмоциональных нюансов, мотивная и колоритная «вариантность» выдвигают требования тонкой фразировки, интонационной пластики, гибкости ритма (*rubato*), множественности «микротемпов».

Дебюсси тонко зафиксировал малейшие изменения темпа. Необходимость все заметить и услышать определило в целом умеренные темпы произведений, его излюбленное (*moderer*) умеренно, (*Assez modere*) весьма умеренно, (*moderement anime*) умеренно быстро, оживленно.

Характерная для композитора поэтичность и пластичность изложения, вызывает необходимость тщательно избегать звуковых и темповых преувеличений, особенно в пьесах подвижного характера.

Исполнение произведений Дебюсси доступно лишь на довольно высоких степенях профессионального обучения, так как в силу своей самобытности его музыка ставит перед исполнителем сложные технические задачи [3; 4].

Студенту института культуры, для которого курс фортепиано является общим, доступны лишь немногие произведения из его обширного фортепианного наследия. К ним относятся сюита «Детский уголок», а также маленькая сюита для фортепиано в четыре руки, но и в этих произведениях требуется овладеть техникой красок и звуков импрессионизма, принципиально отличающихся от техники иных художественных направлений.

Детский уголок – цикл из шести фортепианных пьес Клода Дебюсси, по авторскому обозначению – «маленькая сюита». Фортепианный цикл написан в 1906–1908 гг. – период музыкальной зрелости композитора, когда были созданы многие его значительные произведения. Композитор посвятил фортепианную сюиту своей дочери Клод-Эмме Дебюсси.

В цикле представлены следующие музыкальные жанры: токката, колыбельная песня, серенада, лирический танец, народная сцена, быстрый танец.

1. «Doctor Gradus ad Parnassum».
2. «Колыбельная Джимбо» (англ. Jimbo's Lullaby; фр. Berceuse des éléphants).
3. «Серенада кукле» (англ. Serenade for the Doll; фр. Sérénade à la poupée).
4. «Снег танцует» (англ. The Snow Is Dancing; фр. La neige danse).
5. «Маленький пастух» (англ. The Little Shepherd; фр. Le Petit Berger).

6. «Кукольный кэк-уок» (англ. Golliwog's Cake-Walk; фр. La Marche de la poupée de chiffon).

Doctor Gradus ad Parnassum

Название музыкального номера происходит от латинского крылатого выражения Gradus ad Parnassum, которое переводится как «шаг к Парнасу», «ступень на Парнас»). Номер создан с помощью сложной трехчастной формы. В нем использованы элементы рондо-сонатности в жанре токкаты. Номер основан на ровном и непрерывном движении шестнадцатых, которые на некоторое время сменяются плавным центральным эпизодом. «Doctor Gradus» непохож на другие части цикла, которые изображают кукольно-детские увлечения ребенка. В этом произведении, по всей видимости, находит отражение Дебюсси восприятия и понимания произведений начального учебного процесса преодоления технических трудностей во время игры на фортепиано. В самой пьесе прослеживается пародийная отсылка к учебным этюдам Муцио Клементи, автора известной трехтомной школы игры на фортепиано – «Gradus ad Parnassum» (1817–1826). Сложность исполнения данной пьесы заключается в разнообразии педализации. Педализация не должна быть слишком густой и требует большой дифференциации: полупедаль, полная педаль, глубокая педаль. Кроме того, необходимо строго следовать темповым и динамическим указаниям автора.

Колыбельная Джимбо

Укачивая свою любимую игрушку – плюшевого слоненка, девочка поет колыбельную, и сама под нее засыпает. Этот сюжет передается с помощью музыкальных средств. Нежная тема, воплощающая портрет ребенка, контрастирует со грубой темой, которая отражает портрет слоненка.

Трехчастная форма номера построена на мотиве французской народной колыбельной Do, do, l'enfant do («Спи, спи, малыш, спи»), а еще в ней можно узнать мотивы восточной музыки.

Серенада кукле

Как и в предыдущей пьесе, в «Серенаде кукле» представлены два персонажа – Девочка и Кукла; возможно, номер сюжетно является как бы логическим продолжением колыбельной. Пьеса написана в форме рондо, с кукольно-марионеточным колоритом и имитацией гитарных наигрышей в испанском духе. Композитор здесь имитирует щипковый детский инструмент (форшлаг) с его ограниченными звуковысотными возможностями, что теснит мелодию и аккомпанемент в диапазон в 1,5 октавы. Вся пьеса играется на левой педали, что придает специфическое звучание.

Снег танцует

Написана в жанре токкаты и считается, что это наиболее «взрослая» из частей цикла и единственная в миноре. Можно причислить к ряду так называемых пейзажных пьес в творчестве Дебюсси, а именно «Туманы», «Мертвые листья» и т. д. Средствами звукописи создана картина мерцающих, поблескивающих снежинок, искрящихся на фоне бескрайнего простора, что вызвано остигнутым ритмом легчайших шестнадцатых, прихотливо сменяющих направление движения.

Маленький пастух

Номер представляет собой идиллическую пасторальную картинку, где пианистическими средствами воспроизводятся наигрыши пастушка и ассоциируются со звучанием свирели (флейты). Здесь присутствует светлый, солнечный колорит в мажорной тональности, контрастно противопоставляемый «зимней» и сумеречной предыдущей пьесе. Авторская ремарка: «Очень нежно и с тонкой выразительностью» должна настроить исполнителя на особое чуткое пианистическое исполнение. Необходимо добиться звуковой ровности, присущей деревянным духовым инструментам. При ограниченном динамическом диапазоне требуется богатство оттенков основного нюанса /mf, p, pp, ppp/.

Кукольный кэк-уок

Дебюсси ранее других серьезных композиторов начал использовать в своем творчестве новые танцы и ритмы мюзик-холла. «Это одна из первых попыток воплотить в серьезном жанре заражающую стихию негритянской танцевально-бытовой музыки». Написан в стиле рэг-тайма – жанра джазового искусства. Вступление должно быть исполнено очень четко, напористо «пружинистыми пальцами» с острым ощущением первой сильной доли такта; шестнадцатая пауза на сильной доле в 3 и 4 тактах делает более динамичной вторую долю.

Маленькая сюита

Маленькая сюита, представляет собой сюиту для фортепиано в четыре руки Клода Дебюсси.

Сюита, написанная с 1886 по 1889 год, была впервые исполнена 2 февраля 1889 года Дебюсси и пианистом-издателем Жаком Дюраном в парижском салоне. Возможно, она была написана по просьбе (возможно, Дюрана) о пьесе, которая была бы доступна опытным любителям, поскольку ее простота резко контрастирует с модернистскими произведениями, которые Дебюсси писал в то время.

Пьеса «На лодке» выдержана в бледной колористической гамме и довольно бедна красками. Но в ней есть свои «изюминки», например, неожиданный поворот в минорную доминанту (такт 5) или целотонный эпизод перед репризой. К тому же, симптоматично само внимание Дебюсси к звукописи природы, которое с покоряющей силой даст себя знать позднее.

Пьеса «Шествие» своим четким ритмическим рисунком и легкой звонкостью говорит о традициях Бизе (особенно вспоминаются «Пертская красавица», «Арлезианка», «Игры детей», «Кармен»).

В среднем разделе исполнителем необходимо обратить внимание на синкопы, отмеченными ацентами и черточками, их нужно исполнять мягко, изящно как бы опаздывая на долю. Композитор использует ярчайшую динамику фортиссимо и эффекты звонов.

«Менуэт» шедевр французского изящества, возрождающий черты галантного стиля 18 столетия. Щипковая манера фортепианного звукоизвлечения напоминает арфу.

Пьеса «Балет» с ее бойким маршем в начале и вальсом в качестве второй темы, является одним из живых ранних претворений Дебюсси городской музыки кафе Парижа.

Игра в ансамбле с одной стороны облегчает задачу воспроизведения сложной фортепианной фактуры Дебюсси, а с другой стороны, перед солистами ставит задачи совместного музицирования.

Основываясь на фактуре произведения участники ансамбля должны очень ясно представлять себе роль и значение исполняемой партии в каждом конкретном эпизоде.

Процесс исполнения требует взаимной координации, ритмической согласованности, динамического равновесия, единства фразировки.

Для исполнения музыки импрессионистов необходимо следовать стилистическим особенностям произведений [5].

Фортепианные произведения Равеля еще более сложны для исполнения студентами. Для ознакомления с его творчеством можно рекомендовать «Сонатину для фортепиано», а для чтения с листа и игры в ансамбле «Сказки матушки гусыни» (четырёхручный цикл).

Дебюсси и Равель имели своих последователей в фортепианном искусстве. Можно рекомендовать следующих композиторов: А. Томази, Р. Казадезюс, Ж. Ривье, К. Манэн и другие.

Можно использовать сборники: «Пьесы современных французских композиторов» (1981), «Фортепианная музыка французских композиторов». (1990), «Французская фортепианная музыка для детей» (Вып. 1, 2, 3), а также воспользоваться возможностями Интернета.

Литература:

1. Филенко, Г. Французская музыка первой половины XX века / Г. Филенко – Ленинград : Музыка, 1983. – С. 56–57.

2. Шнеерсон, Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – Москва : Музыка, 1964. – С. 180.

3. Лонг, М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. – Москва : Советский композитор, 1985. – 163 с.

4. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси / сост. В. Быков // Дебюсси и музыка XX века : сб. ст. – Ленинград : Музыка, 1983. – С. 137–138.

5. Маргерит Лонг, Артур Рубинштейн, Дитрих Фишер-Дискау // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост. Я. Мильштейн. – Выпуск 9. – Москва : Музыка, 1981. – 248 с.

УДК 796.422

Рыков С. С.

ст. преподаватель

БЕГ НА ВЫНОСЛИВОСТЬ КАК ОДИН ИЗ ФАКТОРОВ АНТРОПОГЕНЕЗА

Бег по праву считается одним из древнейших физических упражнений в истории человечества. Умение быстро передвигаться было одним из базовых умений, которые требовались древнему человеку для его выживания наряду с проявлением физической силы и ловкости.

Выносливость, как физическое качество, необходимое человеку для выживания, стало актуальным гораздо позднее, когда продолжительный бег начал применяться в охоте. Это случилось благодаря тому, что древний человек обратил внимание на то, что даже те животные, которых принято ассоциировать с бегом (антилопы, зайцы, гепарды, волки и пр.) не являются выносливыми по сути. Они способны пробежать очень быстро короткий отрезок и потом вынуждены снижать скорость. То же можно сказать и о человеке – выносливость, в отличие от других физических качеств, не может сохраняться в организме долгое время и при отсутствии специальных тренировок возвращается на первоначальный уровень. Таким образом, учитывая, что до нашего времени дошли истории о древних способах охоты, когда человек «загоняет» оленя или другое животное и доводит его до изнеможения, можно сделать предположение о том, что такие охотники,

используя свою выносливость как средство добывания пищи, стали первыми людьми, кто целенаправленно пытался тренироваться как бегун-стайер. Подтверждает это предположение современный исследователь С. В. Канныкин, называя бег на выносливость одним из значимых факторов антропогенеза [1].

Почему именно выносливость стала той отличительной особенностью, которая выделила человека среди других биологических видов и сделало развитие этого качества уникальным в природе? Отвечая на этот вопрос, нужно отметить, что с точки зрения теории эволюции тренировка бегуна на длинные дистанции абсурдна, так как любой биологический вид стремится сохранять энергию, максимально ее экономить и тратить только на жизненно важные действия. С позиции этой теории тренировка стайера выглядит примерно так: драгоценные тысячи калорий, с большим трудом попавшие в организм, тратятся на длительные, многократно повторенные пробежки только для того, чтобы в организме произошли некоторые химические изменения в миофибриллах и крови (например, увеличилось содержание гемоглобина в крови и количество митохондрий в клетках). Все это к тому же характеризуется достаточно долгим по времени периодом развития данного качества в организме, что требует от занимающегося умения ставить перед собой долгосрочные цели. И это еще раз напоминает нам о том, что целенаправленное развитие выносливости возможно только у существ разумных. То есть является отличительной чертой антропогенеза. А то, что, в отличие от других физических качеств, выносливость не имеет накопительного эффекта и очень быстро «откатывается» на прежний уровень, подтверждает тот факт, что для эволюции вида оно никогда не рассматривалось как базовое.

Приведенные выше доводы дают еще один ответ на вопрос, почему именно в современном мире появился феномен любительского бега на длинные дистанции, когда на старт марафонских (и даже ультрамарафонских) забегов стали выходить непрофессиональные бегуны. Вероятно, ответ скрывается в том, что впервые в своей истории чело-

вещество не испытывает серьезных проблем с поддержанием энергетических ресурсов организма. Никогда еще за тысячи лет человек не имел в своем распоряжении такого количества легкодоступных быстрых углеводов. Конечно, проблема голода никуда не исчезла и продолжает быть на первом месте в ряде стран, но у подавляющего большинства жителей планеты вопрос стоит не в том, достаточно ли энергии, а скорее в том, как потратить излишки.

Еще каких-нибудь сто лет назад среднестатистическому жителю нашей страны было бы очень сложно объяснить, зачем нужна наука диетология, объясняющая людям, как не превысить суточный энергетический объем и зачем тысячи людей по всему миру регулярно и целенаправленно тратят эту «лишнюю» энергию не на поддержание домашнего хозяйства и обеспечение пропитания на ближайшее время, а на преодоление тысяч километров в год, тренируясь для предстоящих любительских забегов.

Как бы то ни было, в настоящее время фиксируется бум бегового движения, вопросы выносливости и ее развития актуальны как никогда, и самый неэффективный (с точки зрения эволюции) вид физической активности, вопреки логике природы, снова работает как инструмент дальнейшего формирования человека разумного.

Литература:

1. Канныкин, С. В. Бег в мифе / С. В. Канныкин // Культура и искусство. – 2021. – № 3. – С. 10–22.

Солдаткин В. Е.декан факультета театра, кино и телевидения,
кандидат культурологии, доцент

**ВОЗМОЖНОСТИ СТЕНОШНЫХ БОЕВ
КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫХ ПРАЗДНИКОВ
КАК УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ГЕНДЕРНЫХ СТРАТ**

Кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры в рамках учебного процесса при реализации Рабочих программ дисциплин «История и теория праздничной культуры», «Режиссура театрализованных представлений и праздников» занимается изучением и восстановлением народных традиций, бытовавших в Урало-Сибирском регионе. Студенты, изучая знаковый мир, предметы, обрядово-ритуальные и игровые действия, характерные для тех или иных праздников, погружаются в культуру своего народа, обретают нравственные ориентиры и ценностные установки, так необходимые в современных условиях стремительно изменяющегося мира. В том числе в их сознании закрепляются представления гендерной идентичности, свойственные традиционной народной культуре.

В данной статье речь пойдет о стеношных боях, вводимых нами в реконструкцию традиционных славянских праздников, в частности Вождение Стрелы и Кузьминки. Первый символизирует проводы весны и встречу лета. Второй – проводы осени и встречу зимы. Расскажем об одном. Действенной основой праздника «Вождение Стрелы» является борьба мифологических героев – Громовника Перуна и покровителя скота змеевидного Велеса. В нашей реконструкции театрализация этого противостояния изначально включала в себя лишь символические перемещения главных персонажей и их дружин в кругу, использование поэтизированного текста и взаимодействие с предметами, имеющими ритуальное значение. Однако сама природа культо-

вого обряда подталкивала нас к более эффективному действию, собственному народному празднику. Этим действием и стала стенка.

О популярности именно стеношной формы кулачного боя, так называемых боях «стенка на стенку», свидетельствуют воспоминания очевидцев – А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, П. П. Бажова, В. А. Гиляровского, изыскания первых русских этнографов, описателей народной жизни – И. Е. Забелина, А. Н. Сахарова, скупые строки полицейских протоколов и государственных указов (например, указ Екатерины II, регламентирующий проведение стеношных боев в Санкт-Петербурге). Эти свидетельства дают исчерпывающее представление о правилах и формах данного состязания.

Обычай стеношного боя зародился в древности. Первые письменные упоминания датируются XII – XIII вв., они говорят о существовании таких боев по всей Древней Руси. Кулачный бой был своеобразной подготовкой воинов, а стеношные построения имеют прямые аналогии с построениями древнерусской рати. В русском кулачном бою выражалась вся философия традиционной русской общины – «мы» важнее «я». В нем отрабатывались в основном совместные действия, чувство локтя, взаимовыручка. Все подчинялось единой цели – сам погибай, а товарища выручай. Навыки, приобретенные в таких состязаниях, развивали не только физическую, но и нравственную силу. Во многом эти навыки позволяли русским людям в тяжелые для Родины дни показывать чудеса сплоченности, подниматься на врага «всем миром».

Кулачные схватки проводились в праздничные дни, иногда каждое воскресенье, самые массовые – на Масленицу. Правила были одинаковыми практически везде: удары наносятся только руками, бить в лицо, со спины, ниже пояса и упавших запрещалось. Так происходит и сейчас. Стороны бойцов выстраиваются в плотную линию, иногда из нескольких рядов, в зависимости от количества участников, и идут сплошной стеной на «противника». Линейные построения диктуются задачей состязания – вытеснить противоположную партию с площад-

ки, либо сломать ее строй. Отступивший противник перегруппировывается, собирает новые силы и после передышки снова вступает в бой. Помимо общих сходов, обычно до трех побед с одной стороны, проводятся и отдельные схватки.

В стеношном бою могут принимать участие все совершеннолетние лица мужского пола. Хотя в истории есть одиночные примеры бойцов-женщин, это, скорее, исключение из правил. Стенка, как в давние времена, так и сейчас, позволяет показать себя, свою удаль молодецкую. Маскулинность современных молодых людей часто вызывает вопросы. Парни, рискнувшие встать в стенку, доказывают и себе, и другим, свою состоятельность. Для девушек это хороший способ убедиться, что их избранник – настоящий мужчина, такой и защитит, и любить будет крепко.

Для участников стеношный бой – это тренировка, проверка на стойкость, для наблюдающих – зрелище. Также присутствие зрителей, внимательно следящих за игрой, не дает возможности смошенничать, воспитывает честность, справедливость, уважение к противнику. Кроме того, эти игры являются хорошим средством изменения эмоционального настроения подростков и молодежи, позволяют найти правильный выход подростковой агрессивности, «дурной силе».

На сегодняшний день популярность стеношных боев, входящих в программу народных праздников, возрастает. Более того, стенка обретает статус международного вида спорта. Первый чемпионат прошел в Москве в 2016 г.

Изучение и применение на практике традиций стеношных боев в календарно-обрядовых праздниках, народных гуляниях, театрализованных представлениях позволяет обратиться к истокам народной культуры, к нравственным ориентирам и ценностным установкам, необходимым для возрождения и укрепления не только гендерной идентичности, но и чувства патриотизма, что особенно важно в современных реалиях.

ПОЛИЛОГИЧНОСТЬ КАК ОДНА ИЗ СУЩНОСТНЫХ ЧЕРТ ДЖАЗА

Изучению джаза посвящено большое количество работ разной направленности и тематики. Для нас интересен культурологический ракурс исследования джаза: обнаружение своеобразных интерференций, взаимодействия и взаимовлияния с другими, немзыкальными областями социокультурного пространства. Постановка вопроса о том, как джаз влияет на различные виды искусства, под которыми понимаются исторически сложившиеся формы творческой деятельности, обладающие способностью художественной реализации жизненного содержания и различающиеся по способам ее материального воплощения (слово в литературе, звук в музыке, пластические и колористические материалы в изобразительном искусстве и т. д.) на сегодняшний день нам видится весьма актуальным. Нам известны примеры тематизации джаза в немзыкальных видах искусств. В изобразительном искусстве джаз представлен серией работ художников, как современников появления джаза, так и в более позднем периоде: А. Матис, П. Мондриан, А. Дж. Мотли, Ж. Мочадо и др. В визуальных искусствах стиль ар-деко впитал настроение джаза через его сущностные черты, в частности, в ар-деко африканский орнамент является визуальным переосмыслением непредсказуемости импровизаций с экспрессивной джазовой ритмикой, и с музыкой связан не меньше, чем с изобразительным искусством.

В нашей работе об интермедиальных проекциях джаза в изобразительное искусство подчеркивается влияние яркости, экспрессивности и содержательности джаза, приводящее к тому, что, по словам американского исследователя профессора Роберта О'Милли, он становится частью «сверхмощного культурного континуума, в котором художники, скульпторы, фотографы, поэты, романисты и эссеисты

творили (и играли), чтобы запечатлеть своими перьями и кистями, в дереве и на бумаге, а также через цвет невыразимые, казалось бы, ноты и причудливый танец музыки» [1]. Далее констатируется, что в таких работах джазовые мелодики вдохновляют художников на создание полотен, передающих атмосферу, настроения, присущие определенным социокультурным контекстам, созвучным этой музыке. В картинах изображаются ситуации, выходящие за пределы собственно музыкальной сферы, в которых джаз не столько «видится», сколько «чувствуется». Тем не менее даже в такой опосредованной форме джазовая ритмика и мелодические особенности улавливаются вполне отчетливо [2, с. 270].

Джаз как сфера постоянного творческого эксперимента, безусловно, одно из самых динамичных и меняющихся в условиях современности течение музыкального искусства. Он сегодня способен выступать как область, содержащая и значительный креативный потенциал. Вообще совокупность джазовых текстов: музыкальных – ноты и аудиозаписи; письменных – научные исследования джаза, статьи о джазе; художественные произведения в джазовой манере, модные тенденции, сложившиеся под влиянием джаза, а также охват джазом широкой аудитории как на концертных площадках, так и в виде цифрового контента в интернете, создала своеобразное пространство для коммуникаций со своей системой оценок и достижений. Учитывая взаимодействие с другими явлениями культурной жизни, это пространство можно охарактеризовать как своеобразную субкультуру, следовательно, мы можем говорить о **джазовой культуре**. Эта культура имеет в своей основе такие генетически заложенные сущностные черты, которые коммуницируют в социокультурном пространстве, взаимодействуют и способствуют витальности джаза, его жизнеспособности. Они составляют суть джаза, способны укрепить связь с историческим прошлым и сохранить культурное наследие. Сущностные черты джаза, оказывающие влияние на семиотическую сферу других искусств, весьма разнообразны, но именно в джазе мы видим их в

синкретизме, олицетворяющим своеобразную полифоническую природу искусства. Зрелищность, карнавальность, импровизационность, игровая природа джаза – эти черты мы обнаруживаем при первом знакомстве с ним. Также джаз обладает гетеротопностью – «разноместностью» (по М. Фуко), пребывая и на улицах, и в данс-холлах, в концертных залах, на празднествах и даже на негритянских похоронах; он – джаз, есть музыка и народная, и музыка элиты; джаз понятен и снобу, и обычному булочнику. Повсеместно джаз способен найти свою аудиторию и поддержку, а значит, – условия для бытования и развития. Одним из важнейших свойств джаза выступает открытость (тематическая, стилевая), как специфичное энергетическое поле для экспериментов, которые могут реализоваться и восприниматься достаточно легко самой разнообразной публикой [3, с. 159].

Еще одной сущностной чертой джаза является его полилогичность – вовлечение в диалог третьей стороны. Тема полилога активно разрабатывается в сфере филологии. Одним из авторов работ по данной тематике является филолог Э. Б. Яковлева. В статье «Полилог – третья форма речи?», она рассматривает полилог как самостоятельное понятие, с индивидуальными характеристиками, отличиями и многофакторными коммуникационными функциями. Термин «полилог» нашел словарное отражение лишь в последних изданиях «Большого энциклопедического словаря», где это понятие выделено в отдельную статью [4]. До недавнего времени диалог трактовался как «форма устной речи, разговор двух или нескольких лиц» [5, с. 388]. Вопрос, считать ли полилог самостоятельным понятием, был поставлен недавно. Сегодня мы встречаем многосторонние виды коммуникации и явление полилога широко распространено, причем в самых разнообразных его проявлениях: в телевизионных передачах где участники высказывают свои мнения и оценки (круглые столы, ток-шоу, телемосты и т. п.), в интернет-пространстве (разнообразные сетевые конференции), а также дискуссионные жанры на страницах газет и журналов (интервью с группой экспертов) [6, с. 82].

В джазе полилог реализуется через коммуникацию не только исполнителей на сцене, но и вовлечение в круг общения публики, которая в свою очередь не ограничена определенными рамками поведения в сравнении с классическим концертом, а может выступать его полноправным участником, создавая таким образом полилог.

Основания считать полилог самостоятельным явлением Э. Б. Яковлева видит в принципе политематизма в полилоге и диалоге, констатируя, что «политематичность в диалоге задается лишь коммуникантами и, следовательно, зиждется на ментальной репрезентации лишь двух индивидов, в то время как в полилоге тематическое многообразие представлено ментальностью нескольких личностей, что в значительно большей степени расширяет его тематическое пространство, обогащает общение, делает его разнообразнее» [6, с. 84]. Эту же картину мы наблюдаем и в джазе. Во время музыкального коммуникативного акта между участниками ансамбля на исполненную фразу одного звучит ответ от другого, а третий и другие участники формирующегося полилога имеют возможность поддержки каждого посредством своих музыкальных высказываний, накладывающихся на диалог между первыми двумя и усиленных вовлечением публики в процесс полилога.

Э. Б. Яковлева выделяет несколько критериев самостоятельности понятия полилог. Наряду с другими, полилог имеет свойственную только ему дейктику – совокупность смысловых единиц, обозначающих контекстуальные параметры полилогического общения. Поскольку в нем меняется набор коммуникативных ролей, меняются нормы и варианты вступления во взаимодействие. В процессе полилогического общения группе свойственен распад на коалиции, в связи с этим меняется дейксис лица: наряду с «я», «ты», появляются «вы», «он», «она», «они». Схожие процессы мы наблюдаем в джазовом коллективе, когда солиста поддерживают другие музыканты своими репликами – музыкальными фразами. Но иногда участники музицирования обособляются и нарочито могут выбиваться из общего звучания, тем са-

мым создавая новую коалицию как внутри группы, так и вовлекая в процесс коммуникации зал, зрителей, слушателей.

Э. Б. Яковлева уточняет различия между диалогом и полилогом, что более конкретизирует понимание последнего: «для описания вербальных взаимодействий нескольких людей нельзя полностью применять традиционные методы описания взаимодействий в диаде, т.к. добавление к двум общающимся хотя бы одного собеседника существенным образом модифицирует коммуникативные стратегии и, следовательно, речевые характеристики собеседников. Попытки трансформировать полилог в диалог с минимальными деформациями приводят к кардинальным модификациям семантического характера» [6, с. 87]. В результате применения сравнительных оценочных критериев, автор подводит итог в виде емких формул каждого понятия. «Монолог – это форма общения, в которой выражается одна смысловая позиция, в диалоге – две смысловые позиции двух участников. В полилоге реализуется несколько смысловых позиций в силу мультиперсонализма» [6, с. 88]. Мы, в свою очередь, также можем однозначно констатировать тот факт, что именно мультиперсонализм как условие реализации акта коммуникации присущ джазовой культуре, подтверждая тем самым тезис об отнесении полилога к сущностным чертам джаза, которыми он наделен и благодаря которым джазовая культура предстает как совершенно универсальная среда с высокой степенью витальности в социокультурном пространстве. Ярким примером выступает джем-сейшн. То есть музицирование всех желающих сыграть свою импровизацию, вступая в диалоги с разными музыкантами, создавая тем самым «многодиалоговость» и «многосмысловость» благодаря мультиперсонализму. Полилог в джазе реализовался, опережая эту тему в филологии и за долго до исследовательских идей о многогранности коммуникационных систем и концепций, их влиянии на социум, которые разрабатываются сегодня. Таким образом мы можем говорить о полилоге (полилогичности), как своеобразной проекции того, что возникло еще в импровизационном джазовом музицировании.

Литература:

1. O'Meally, R. Seeing Jazz: Introduction. Seeing Jazz: Artists and Writers on Jazz / R. O'Meally, ed. Elizabeth Goldson. – Washington, D.C.: Chronicle Books, Smithsonian Institute Publ., 1997, – P. 1–6. – URL: [https:// www.jazzstudiesonline.org/files/jso/resources/pdf/Seeing%20Jazz%20Intro.pdf](https://www.jazzstudiesonline.org/files/jso/resources/pdf/Seeing%20Jazz%20Intro.pdf) (accessed: 08.12.2021).
2. Сокоиков, С. С. Джаз в пространстве изобразительной культуры: вариации интермедийных проекций / С. С. Сокоиков, Д. А. Спирёв // Художественная культура. – 2022. – № 2 (41). – С. 250–279.
3. Спирёв, Д. А. Джаз в контексте игровой культуры / Д. А. Спирёв // Х Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: игровой универсум традиций»: сб. материалов всерос. науч. конф. с междунар. участием. Челябинск, 25–26 февр., 12–13 марта 2022 г. / сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск: ЧГИК, 2022. – 318 с.
4. Большой энциклопедический словарь. Языкознание. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
5. Большой энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – Т. I. – 863 с.
6. Яковлева, Э. Б. Полилог – третья форма речи? / Э. Б. Яковлева // Известия вузов. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2007. – № 1. – С. 82–89.

УДК 78:378

Стрельцова Л. Н.

доцент

НЕКОТОРЫЕ ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В АКАДЕМИЧЕСКОМ ВОКАЛЕ И ИХ РЕШЕНИЯ

Очень многие начинающие академические певцы и даже профессиональные встречаются с некоторыми основными проблемами в академическом вокале, с которыми приходится сталкиваться во время работы на занятиях по вокальной подготовке или выступлениях. Такие проблемы могут привести к серьезным проблемам, связанных с потерей или изнашиванию голоса, вплоть до недолговечности певческой карьеры.

Одна из первых и важных проблем у академического певца – это дыхание. Вопрос о правильном певческом дыхании особенно остро стоит перед малоопытными начинающими певцами и певицами. Прежде всего нужно научиться правильно пользоваться дыханием. Это – важный и основной момент в пении. Часто встречаешься с такими случаями, когда певцу не хватает воздуха, чтобы закончить певческую фразу, не точная интонация, напряженный или сиплый звук в голосе. Все это указывает на то, что возможно у певца неправильно поставлено певческое дыхание. Для этого помогает певцу грудно-диафрагматическое дыхание (расширенные нижние ребра, но плечи должны оставаться без движения). Правильная работа диафрагмы – удерживать нижнюю часть живота, при этом совершая спокойный, бесшумный вздох вниз, взятый через нос. Дыхание должно быть дозировано и сконцентрировано. Чем плавнее и спокойнее вытекает дыхание, тем лучше качество звука и тем дольше он будет звучать. Красота голоса и выразительные качества тембра голоса определяются качеством фонационного выдоха. Певческое дыхание невозможно развить без звука. Начинать развитие голоса следует с чистых гласных, прививая мягкую, но четкую атаку звука сверху. Шея и все мышцы горла должны быть свободны, без зажимов. Мягкое нёбо в пении должно быть хорошо поднято. Для правильного извлечения звука свободно и естественно открыть рот, оголяя верхние зубы, челюсть не откидывать сильно и не зажимать. Еще одной проблемой для академического певца может быть не правильное положение языка в гортани. Это проблема заглубленного корня языка, который мешает течению дыхания. От этого звук становится странным. Как не допустить заваливание корня языка в гортани? Держать кончик языка у нижних зубов. Язык должен быть в горизонтальном и расслабленном положении. Так называемого «классического» положения языка лучше всего добиваться приемом зевка. По мере освоения этого приема, корень языка опускается и язык постепенно укладывается. При соблюдении таких приемов в работе голосового аппарата правильный певческий

звук удастся выработать достаточно легко. На этом правильном певческом тоне выявляется естественный индивидуальный тембр голоса. Следует бороться с «ленивым» поднятием мягкого нёба и требовать активной его работы у академических певцов. В том случае, когда мягкое нёбо недостаточно поднято, приспущено, звук имеет гнусавый оттенок в голосе, он зачатую бывает у начинающих певцов и бороться с ним не просто. Носовой призвук в голосе – это еще одна проблема, решение которой возможно при продолжительной работы педагога с певцом не один год. Здесь помогут распевания на определенные слоги (КИ, КЮ, ВЪЕ, ВЪИ и т. д.). При этом держать гортань на высокой позиции- не заглублять корень языка в гортани, расслабляя челюсть. Работа с мышцами, которых мы не видим, пожалуй, самая трудная работа. Тут поможет певцу пение перед зеркалом, в отражении которого можно проконтролировать весь процесс.

Еще одна часто встречающаяся проблема для академического певца – это неправильное определение голоса. Для того, чтобы правильно определить тип голоса, на это влияет множество факторов. Лучше всего собрать все факторы во единой комплекции тела, толщина и длинна связок, носоглоточная полость, тембр голоса, сила звучания на том или ином диапазоне.

Как не ошибиться с определением голоса? Тип голоса дан природой от рождения. Тип голоса может менять свои характеристики со временем. Чаще всего определяют тип голоса исходя из его природного тембра, но лучше всего определять голос по переходным нотам певца. Натуральные два регистра разговорной манеры пения: грудной и головной, – регистры не поставленных голосов; они очень индивидуальны, как и переходные ноты. Бывает так, что разговорный тембр голоса говорит за один тип голоса, а диапазон ему не соответствует. Правильное решение вопроса о типе голоса может подсказать также способность певца выдержать тесситуру, свойственному данному типу голоса. Под тесситурой (от слова *tissu* – ткань) понимается средняя звуковысотная нагрузка на голос, имеющаяся в произведении, исполняемого певцом.

Таким образом, понятие тесситуры отражает тот участок диапазона, где голос чаще всего должен держаться при пении данного произведения. Для каждого вокалиста очень важно знать свой диапазон голоса – это определенное количество нот, которое он способен охватить в верхней и нижней тесситуре. Вокальный диапазон всегда можно развить и расширить. Для развития диапазона голоса может помочь гласная «У» при правильном ее использовании. Можно смещать грудной и головной резонатор и пройти достаточно легко через переходные ноты и выйти в верхний регистр. К расширению диапазона вверх и мужских, и женских голосов понятие прикрытия звука является основным приемом классического пения. Диапазон у певческих голосов от 2 до 3 октав. Но были исключения в 4 октавы, значит в природе может быть и такое. Единственный эффективный и безопасный способ расширить диапазон вверх – это укрепить «золотую» середину голоса.

Кроме всего перечисленного, для вокального режима певца очень важно соблюдать гигиену голоса. Академическое пение является для организма человека в целом существенной нагрузкой.

Пение – комплексный физиологический процесс, в котором задействованы многие системы организма человека. Артист-певец должен беречь свой голосовой аппарат, тем самым, сохранять красоту своего голоса и продлевать певческую карьеру.

УДК 378:821

Тихомирова Л. Н.

кандидат филологических наук, доцент

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ В РАБОТЕ СО СТУДЕНТАМИ ВУЗА КУЛЬТУРЫ

Как известно, русская культура литературоцентрична. Литература – центральный элемент культуры, создающий связи с другими культурными продуктами (в том числе цифровыми медиа, кино, изо-

бразительным и хореографическим искусством), формирующий ценностные ориентиры и национальную идентичность человека и всего общества. Небольшой курс литературы, который студент проходит в течение первого-второго года обучения на некоторых факультетах (точнее, ряде специальностей) нашего института, является базовым. Это значит, что он наряду с историей, философией, русским языком, психологией должен способствовать развитию общей культуры студента, расширению его кругозора, росту гражданственности, социальной коммуникативности, а главное – давать определенные знания общеобразовательного характера, необходимые для формирования академической базы – фундамента успешного овладения будущим работником культуры выбранной профессией.

К сожалению, сегодня филологические знания у большинства студентов слабые: многие не умеют анализировать художественный текст, часто его просто не понимают, не способны выразить собственную мысль устно, а тем более письменно, орфографически и пунктуационно безграмотны. С каждым годом в студенческой среде все больше утрачивается культура чтения как составляющая часть престижа. Не читать в молодежной среде уже не стыдно. Студенты не хотят вникать в сложные тексты, даже те небольшие произведения, которые вынесены на семинарские занятия, часто прочитываются в сокращенном варианте. Однако, заметим, именно чтение в наибольшей степени способствует формированию элитарных качеств специалистов-интеллигентов, людей, которые в недалеком будущем начнут руководить другими людьми, отвечать за развитие культуры в нашем регионе, а может быть, и за его пределами.

В поисках способа приобщения студентов к чтению преподаватели факультета документальных коммуникаций ЧГИК используют разные формы работы. На наш взгляд, интерес к чтению мог бы стимулировать прагматический подход к изучению произведений литературы, заключающийся в постановке таких задач перед студентом, решение которых не вызывало бы у него отвержения, поскольку он ви-

дел бы в этом практическую пользу для своего профессионального развития, поэтому несколько лет назад на кафедре (тогда еще литературы и русского языка) была создана лаборатория, исследующая поэтический текст как инструмент диалогичности (выражения в речи ряда смысловых позиций с целью достижения эффективности коммуникации) [1]. Выбор современной поэзии в качестве материала исследования и интерпретации оказался не случаен, ведь, как известно, основная функция литературы познавательная, ведь «специфическим для искусства и литературы остается рассмотрение всех аспектов человеческой жизни в нерасчлененном единстве. <...> Литературе жизнь открывается в ее естественном течении; при этом литературу весьма интересуется та конкретная повседневность человеческого существования, в которой перемешано большое и малое, закономерное и случайное. <...> В отличие от науки искусство и литература познают жизнь, как правило, не рассуждая о ней, а воспроизводя ее – иначе и невозможно осмыслить действительность в ее синкретичности и конкретности» [2, с. 8–9]. Поэзия же, всегда сигнализирует о том, что тема разговора стала слишком значительной, чтобы говорить о ней обычной речью. Кроме того, обращение к законченному тексту, небольшому по объему, не слишком обременительно для студента, но позволяет понять, чем в наше время живет и о чем думает соотечественник, актуализировать в сознании самого читающего значимые для него ценности и обеспечить таким образом разговор с автором.

В мае 2022 г. в рамках XX Славянского научного Собора «Урал. Православие. Культура» на втором курсе культурологического факультета ЧГИК прошла лаборатория «Лирический герой современной поэзии XXI в.: в поисках разрешения конфликтов». Целью лаборатории стало изучение опыта личности, находящейся в контексте острой социальной драмы: пандемия, межэтнические конфликты, нарастание социальных контрастов и др. Материалом для лабораторной работы послужили публикации современных поэтов из журналов конца 2021 – начала 2022 г. Организаторы мероприятия (доц. Л. Н. Тихоми-

рова и доц. О. С. Прокофьева) намеревались показать студентам-культурологам, как им в их будущей профессии сможет помочь чтение современной поэзии. Для этого перед учащимися были поставлены следующие задачи: 1) в ходе чтения стихов наблюдать, какие реалии становятся темой художественного воплощения (чувства, окружающая среда, события в ней); 2) найти, в чем видится противоречивость или гармоничность этих реалий; 3) обратить внимание на то, какие внутренние состояния (гуманность, ирония, агрессия и т. д.) лирического героя преобладают в поэтических текстах? При подготовке к лаборатории студентам предлагалось выбрать по 2–3 стихотворения: которые бы понравились, и которые не понравились бы категорически (вызывали чувство недоумения, отторжения и т. д.). Свой выбор необходимо было обосновать, написав небольшое эссе по каждому из выбранных стихотворений. В выборе стихотворений студенты не ограничивались. Для обсуждения работы в аудитории необходимо было обобщить написанное ранее, создав на основе трех предыдущих эссе новый текст, в котором предлагалось дать оценку современным поэтическим произведениям с точки зрения «своей» науки: что я, как культуролог, могу сказать о состоянии современной культуры исходя из прочитанных текстов? Для того, чтобы студенту было легче понять состояние сегодняшнего общества (и мира в целом) были даны образцы анализа поэтического текста и теоретические источники в адаптированном варианте.

Следует отметить, что, несмотря на не очень сложный формат работы, не все учащиеся выполнили работу качественно. Для большей части студентов сам процесс написания текста эссе оказался довольно простым, поэтому их тексты не отличались глубиной выводов, грешили ничем не значащими фразами и в какой-то степени напоминали клишированные сочинения Единого экзамена. Однако были и те, кого поставленные проблемы глубоко заинтересовали и для кого они явились поводом к серьезным размышлениям и, надеемся, дальнейшей научной работы.

Думается, что сама тема лаборатории для студентов-

второкурсников в силу возраста и небольшого жизненного опыта оказалась сложной, тем не менее в ходе ее работы учащимися были сделаны правильные выводы. Озвучим их, приведя в подтверждение цитаты из студенческих работ (лексика и грамматика сохранены): 1. Современная русская поэзия свидетельствует о недостатке гуманизма в обществе, в основе своей она негативна: чаще фиксирует неустойчивость, нестабильность человека в мире, чем надежду на лучшее, осмысленность существования («Люди культивируют смерть, издеательства над живыми существами», «Они <...> теряют связь с прошлым, они одиноки и не нужны никому, именно поэтому замыкаются в себе. Их так же, как и лирического героя, продувает ветер, ветер прошлого, где ценилась жизнь, стремление познать самого себя. Свое одиночество они прячут за новыми тенденциями и верами»). 2. Сегодня между автором и читателем большая дистанция. Поэты пишут, самовыражаясь в стихах, но оказываются не близки читателям, так как часто говорят о том, что волнует лично их, а другим не интересно. Иногда художник уходит в нарциссизм, третирует своего адресата, откровенно насмехается над ним, что тоже вызывает отторжение. («Хочется сказать, что данное стихотворение, мягко говоря, спорное, мне показалось, что автор, если так можно выразиться, жалуется на нелегкую жизнь через свои строки, ударяясь при этом в слишком жесткие крайности, во многом я с ним не согласен, но тем не менее, это его выбор». 3) Не все стихи обладают высоким эстетическим качеством, неумелые эксперименты с формой также раздражают читателя: «Читая, я чувствовала дискомфорт: на первый план выходит не процесс создания произведения искусства, а беспорядочная обстановка (облезший потолок, треснутое кресло, стук по батареям). Царящий беспорядок разбивает мои представления о волшебном, наполненном вдохновением процессе создания стихотворения», — пишет одна из участниц лаборатории. «Стихотворение по форме и рифме напоминает детский стишок, используются просторечия («ничё»), в нем нет ни заглавных букв, ни знаков препинания, что его сильно упрощает и да-

же обесценивает в глазах читателя», – сообщает другая. Трудно не согласиться. Заметим, что не все произведения в силу возраста и недостаточной литературоведческой компетентности студенты смогли понять и правильно интерпретировать, и все-таки, как и два года назад, культурологи сделали вывод о том, что современный человек, живя в неустойчивом и опасном мире, где люди перестают слышать и понимать друг друга, преодолевая ежедневные испытания, сталкиваясь с ложью, предательством, обманом, ищет жизненные опоры в том, в чем их всегда искал герой русской классической литературы: в любви, в творчестве, в религии, в поддержке живущих рядом людей («Каждый хочет быть счастливым и любимым в этом мире», «Лирический герой верит во что-то хорошее, в то, что жизнь повернется к нему и вознаградит за все страдания»). Можно сделать вывод о том, что современная поэзия за последние два года не сильно изменилась, и сегодня, какой бы странной, пессимистичной и противоречивой она ни была, в массе своей она сообщает о том, как важно человеку противостоять равнодушию и злу.

Литература:

1. Тихомирова, Л. Н. Новейшая русская поэзия как материал изучения студентами-нефилологами / Л. Н. Тихомирова // Литература в контексте современности : сб. материалов XIII Всерос. науч.-метод. конф. с междунар. участием (Челябинск, 10 дек. 2021 г.) / отв. ред. Т. Н. Маркова. – Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2021. – С. 166–172.

2. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – Москва : Флинта : Наука, 2010. – 248 с.

РУССКИЙ ЯЗЫК КАК ОСНОВА МЕЖНАЦИОНАЛЬНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ ПЕДАГОГА

«В знак высочайшей общественной значимости профессии учителя 2023 год, год 200-летия со дня рождения одного из основателей российской педагогики Константина Дмитриевича Ушинского, посвящен в Российской Федерации педагогам и наставникам, это Год учителя, это Год педагога», – отметил глава государства на встрече с лауреатами и финалистами конкурса «Учитель года России» [1].

27 июня 2022 г. Президент России Владимир Путин подписал соответствующий указ. Год педагога и наставника проводится с целью признания особого статуса представителей профессии и провозглашен с целью развития творческого и профессионального потенциала педагогов, повышения социального престижа профессии.

Обращаясь к Словарю русского языка С. И. Ожегова, отмечаем, **педагог** – это лицо, занимающееся преподавательской и воспитательной работой [2, с. 401], а **наставник** – это учитель, руководитель, воспитатель [2, с. 316].

Номинативное значение слова «педагог» – общий термин для обозначения лиц, занимающихся различными видами образовательной деятельности [3, с. 344], предполагает объединение общепринятых терминов «педагог/наставник», людей, посвятивших себя воспитанию и обучению детей, молодежи.

Русский язык, являясь одним из «рабочих» языков ООН, входит в количество самых распространенных языков мира: около 250 млн человек на нем говорят. Русский язык в нынешнем социуме по уровню распространенности занимает пятое место в мире [4, с. 17].

При этом русский язык используют в общении не только те люди, для которых это их родной язык. Как сказано в 68-й статье Конституции Российской Федерации, Государственным языком Россий-

ской Федерации на всей ее территории является русский язык как язык государствообразующего народа, входящего в многонациональный союз равноправных народов Российской Федерации [5].

В национальных языках, как отмечают современные диалектологи Р. И. Аванесов, С. В. Бромлей, Л. Н. Булатова, Л. П. Жуковская, И. Б. Кузьмина, Е. В. Немченко, В. Г. Орлова [6], могут иметь место территориальные и социальные диалекты.

Под территориальным диалектом понимается разновидность языка, которая используется лицами, проживающими на определенной территории, и обладающая обусловленными чертами, противопоставленными особенностями других диалектов. Под социальным диалектом (жаргон, сленг, арг) имеется ввиду разновидность данного языка, используемая лицами, принадлежащими к одной социальной или профессиональной группе [7, с. 5–6]. Социальные диалекты различаются обычно только специфической лексикой. В России, исторически сформировавшиеся дворянский, купеческий жаргоны или жаргоны различных групп кустарей-ремесленников нашли воспроизведение в классической литературе. В настоящее время речь идет о молодежном жаргоне (студенческом и школьном).

Различают несколько социальных форм конкретных языков: *индивидуальный язык*, присущий тому или иному человеку независимо от его общественного положения; *говор*, представляющий множество близких по структуре индивидуальных языков, которые обслуживают одну локально ограниченную, замкнутую группу людей, имеющих местные различия; *диалект*, образуемый множеством говоров, которые характеризуются внутривидовым единством; *язык, включающий ряд диалектов*, между которыми могут быть некоторые различия в фонетике, лексике, грамматике, но они незначительны по сравнению с имеющейся общностью [7, с. 6]. На определенном этапе национального и социального развития социума общенародный язык приобретает форму литературного языка.

Примером реализации данной языковой категории является востребованность русского языка как иностранного при обучении студентов, приезжающих получить высшее образование в Челябинский государственный институт культуры.

Русский язык, выполняя специфические функции, и в настоящее время остается востребованной межнациональной профессиональной коммуникацией педагога/наставника.

Литература:

1. Указ Президента об объявлении 2023 года – годом педагога и наставника // Копилка премудростей : [блог]. – URL: <https://clck.ru/33JhJe> (дата обращения: 16.01.2023).
2. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / под ред. чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой. – 19-е изд., испр. – Москва : Рус.яз., 1987. – 750 с.
3. Спутник исследователя по педагогике / авт.-сост.: А. М. Баскаков, Ю. Г. Соколова ; под общ. ред. А. М. Баскакова. – Челябинск : Полиграф-Мастер, 2008. – 600 с.
4. Федосюк, М. Ю. Русский язык для студентов-нефилологов : учеб. пособие / М. Ю. Федосюк, Т. А. Ладыженская, О. А. Михайлова, Н. А. Николина. – Москва : Флинта, 1997. – 256 с.
5. Конституция Российской Федерации : принята всенародным голосованием 12.12.1993, с изм., одобренными в ходе общерос. голосования 01.07.2020 // КонсультантПлюс : [сайт]. – URL: <https://login.consultant.ru/link/?req=doc&demo=2&base=LAW&n=2875&dst=1000000001&date=19.01.2023> (дата обращения: 19.01.2023).
6. Диалектологический атлас русского языка. Его теоретические основы // Русская диалектология / под ред. Л. Л. Касаткина. – Москва, 2005. – URL: <https://www.textologia.ru/russkiy/russkaya-dialektologia/lingvistich-geografiya/dialektologicheskij-atlas-russkogo-yazika-ego-teoreticheskie-osnovi/2620/?q=463&n=2620> (дата обращения: 19.01.2023).
7. Русская диалектология : учеб. для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений / С. В. Бромлей, Л. Н. Булатова, О. Г. Гецова и др.; под ред. Л. Л. Касаткина. – Москва : Академия, 2005. – 288 с.

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

Особенно важными предметами на кафедре эстрадно-оркестрового творчества Челябинского государственного института культуры являются «Анализ музыкальных произведений» и «Анализ джазовых произведений». Толковый словарь русского языка следующим образом трактует понятие *анализ*.

1. Метод исследования путем рассмотрения отдельных сторон, свойств, составных частей чего-нибудь.
2. Всесторонний разбор, рассмотрение.
3. Определение состава [1].

Цель и назначение этих учебных предметов заключается в том, чтобы способствовать развитию у студента определенных навыков анализа музыкального произведения с точки зрения его смысла и содержания.

Студент при помощи такого анализа получает возможность разобратся во всех нюансах музыкального языка произведения, проанализировать средства музыкальной выразительности, их взаимодействие в рамках конкретного произведения. Именно обладание такими знаниями, как показывает практика, играет ключевую роль для студента в процессе руководства эстрадной вокальной группой или при проведении индивидуального занятия по эстраднему пению. И все же, любая деятельность требует от человека обладания специальными качествами.

Чаще всего, не разобравшись в содержании произведения, не вникнув в его смысл, студент являет собой беспомощную, растерянную фигуру перед коллективом или учеником.

Эта проблема возникает по ряду причин. Первым фактором выступает слабая довузовская подготовка студентов, в том числе по музыкально-теоретическим дисциплинам и фортепиано. Второй фактор – это

изначально неверная ориентация на сольное вокальное исполнительство. При таких обстоятельствах возникает риск восприятия студентом таких дисциплин, как «Анализ музыкальных произведений» и «Анализ джазовых произведений», как нечто второстепенное и не очень нужное. Студент, таким образом сосредоточившись на очень узкой сфере знаний, забывает, что для реализации компетенций руководителя эстрадного вокального коллектива, необходимы знания из самых разных сфер, включая углубленное понимание специальных дисциплин.

Впрочем, данная проблема даже усложняется, если помнить о том, что предметы «Анализ музыкальных произведений» и «Анализ джазовых произведений» не в полной мере учитывают особенности синтетической природы эстрадной песни при анализе. Необходимо отметить, что эстрадная песня в своем звучании несет черты влияния различных музыкальных стилей и жанров, что и накладывает соответствующий отпечаток на характер звучания. Весь этот арсенал выразительных средств является обязательным атрибутом современной эстрадной песни. Конечно, студент для постижения этого разнообразия музыкальной выразительности должен свободно в ней ориентироваться. Руководитель-педагог многократно возвращается к анализу песни, каждый раз раскрывая ее новые, ранее неизвестные грани. И то обстоятельство, что «Анализ эстрадной песни» как предмет отсутствует в учебных планах и программах, и является причиной для его тщательного анализа.

Поэтому нами была предпринята попытка обобщения различных источников по теории понятий *эстрады*, *популярной песни* и пр. Также была проанализирована связь теории эстрадной песни с гуманитарными науками (психология, педагогика и пр.). По результатам анализа источников был сделан вывод о том, что научно-методическая литература, которая была бы посвящена анализу эстрадной песни, практически отсутствует. В существующих работах это понятие размыто различными определениями (популярная песня, шлягер, сонг, хит, попса и др.), которые не отражают всей глубины и масштабности

данного явления. Поэтому мы предлагаем свой вариант определения понятия эстрадной песни.

Эстрадная песня – это вид профессионального сольного и ансамблевого песенного творчества, возникший на базе биг-бэндов в США в 30-е гг. XX столетия и тесно с ними сотрудничавший. Подтверждение этому мы находим в работах Дж. Саймона, У. Сарджента, В. Кузнецова, А. Баташева, а также в практике современных биг-бэндов – А. Кролла, И. Бутмана и др. В процессе своего развития эстрадная песня приобрела большую степень музыкальной выразительности и неповторимую манеру исполнения. При анализе эстрадной песни важно учитывать именно обстоятельства, повлиявшие на зарождение и развитие эстрадной песни.

В арсенал выразительных средств эстрадной песни от джаза перешли такие средства, как принципы аранжировки и оркестровки, импровизационные элементы и пр. Рассмотрение данных аспектов представлено в работах Ю. Кинуса, Г. Гараняна, Е. Барбана, О. Королева, И. Бриля, В. Симоненко, О. Степурко, Л. Эванса, У. Сарджента, Ю. Чугунова, В. Кузнецова, Д. Саймона, А. Баташева и др.

Вопросам музыкального анализа в музыковедении уделено большое внимание. В фундаментальных и основополагающих трудах таких выдающихся ученых, как Е. Назайкинский, В. Цуккерман, Б. Асафьев, Ю. Тюлин, Л. Мазель, И. Способин и др. рассматриваются различные аспекты музыкального анализа.

Как известно, процесс анализа музыкального произведения – сложное многоуровневое и многоаспектное явление, и один из его важнейших аспектов – *педагогический*. Анализ эстрадной песни является частью *урока* и, естественно, должен соответствовать всем нормам и принципам педагогической науки и практики.

Не менее важен в процессе анализа эстрадной песни и *психологический аспект*. Поскольку анализ музыкального произведения связан с активной тратой психических ресурсов человека, то немаловажным будет познакомиться с новейшими сведениями о сознании, его

структуре и возможностях в трудах ученых Виталия и Татьяны Тихоплав. Механизмы этих процессов изложены в трудах музыкальных психологов Е. Назайкинского, Б. Теплова, Д. Кирнарской, В. Петрушина и др.

Как уже говорилось, любой музыкальный анализ, в частности анализ эстрадной песни, является комплексным психофизическим процессом, который требует от человека энергетических затрат.

На *физическом* – игра на фортепиано, пение, произнесение текста.

На *духовном* (мыслительном, интеллектуальном) – восприятие и осмысление получаемой информации посредством слуховых и визуальных ощущений с последующей оценкой, классификацией информации и пр.

На *душевно* (эмоционально-чувственном) уровне вся полученная информация для ее прочного усвоения и запоминания должна быть, как говорят музыканты, «пропущена через сердце», т. е. воздействие должно происходить на эмоционально уровне. Ценность и значимость музыкального произведения во многом определяется теми чувствами, что анализирующий испытывает по отношению к нему.

Эстрадная песня, как и любой другой вокальный жанр, представляет собой синтез слова и музыки: «Именно в синтезе слова и музыки проявляется *интонационная* природа искусства» [2].

Лучшие образцы эстрадной песни показывают, что она является сложным симбиозом наиболее значимых музыкальных открытий, выработанных искусством. В контексте нашей работы мы рассматриваем, прежде всего, *средства музыкальной выразительности*. В результате изучения источников мы пришли к выводу, что жанр эстрадной песни формировался под непосредственным влиянием и, конечно, в результате переосмысления многих факторов. Назовем наиболее важные:

1. *Народное художественное творчество*. Можно сказать, что отдельные образцы таких жанров, как фольклор, городской романс и др., становились популярными эстрадными песнями благодаря мастерскому исполнению, а также задействию в них многих совре-

менных средств музыкальной выразительности. Эти тенденции ярко выражены в творчестве ансамблей «Русская песня», «Скоморохи», «Ариэль», «Золотое кольцо», «Орэра», «Песняры», «Гая», «Верасы», «Сябры» и др.

2. *Академическое вокально-хоровое искусство.* Отдельные принципы хорового письма, полифонии можно наблюдать в звучании высокопрофессиональных ансамблей, таких как «Хор Турецкого», «Les Swingle Singers», «Buio 66», «Swingles II», «The Singers Unlimited», «Квадро», «Хор и оркестр Дж. Ласта», «Хор и оркестр Р. Конниффа», «Мелодия» и др.

Приемы симфонического письма мы наблюдаем в песенных оркестровках композиторов-классиков Д. Гершвина, И. Берлина, Дж. Керна, Р. Роджерса, И. Дунаевского, М. Блантера, Т. Хренникова, Д. Тухманова, А. Бабаджаняна и др.

3. *Джаз* оказал большое влияние и стал основным и решающим импульсом, который во многом преобразил и изменил эстрадную песню. В основе его лежит мощная энергия ритмов афроамериканского фольклора. Подтверждается афоризм гениального пианиста и дирижера Ганса фон Бюлова: *«В начале был ритм»*. А Карл Орф продолжил и уточнил эту мысль: *«В начале был барабан»*. В дальнейшем эта ритмическая энергия-импульс соединилась с национальными искусствами всех континентов и дала убедительные результаты. В начале это было искусство *джаза* с его многочисленными стилями и направлениями. Затем появился *рок* в его различных проявлениях, в том числе и в исполнении вокально-инструментальных ансамблей (ВИА). И что не менее важно, этот ритмический импульс дал толчок бурному развитию народного бытового музыкального творчества. Наиболее ярко это выразилось и проявилось в странах Латинской Америки (Куба, Венесуэла, Чили, Бразилия, Аргентина). Многими исследователями отмечается, что под влиянием афроамериканского фольклора и джаза сформировались многие популярные песни и танцы в ритмах босса-новы, самбы, танго, румбы и др.

Широко известны опыты соединения латиноамериканских ритмов с джазом на высоком профессиональном уровне. Например, Х. Тизол и Д. Эллингтон, М. Сандавал и Д. Гиллеспи. Танец и песня всегда рядом, и с появлением новых танцевальных ритмов палитра выразительных средств эстрадной песни несоизмеримо расширилась.

4. Также немаловажным фактором, оказавшим влияние на формирование эстрадной песни, является *поэтическое творчество* (В. Харитонов, А. Вознесенский, Р. Рождественский, Б. Пастернак и др.). Влияние данного явления согласуется с традицией русской песенности, когда в основу песни ложились стихи великих русских поэтов, например, А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, А. Фета, С. Есенина и др.

Мы перечислили лишь основные факторы наиболее сложного аспекта анализа эстрадной песни – *музыкально-теоретического анализа*. Главные его принципы подробно разработаны в трудах В. Цуккермана, Б. Асафьева, Л. Мазеля, М. Ройтерштейна, Е. Назайкинского, а также в работах музыковедов и исследователей – В. Бычкова, Л. Кадцына, Г. Гараняна, Е. Барбана, В. Конен, А. Медведева, О. Далецкого, Н. Хедгоффа и Н. Шапиро, Д. Коллиера, У. Сарджента и др. Наша задача состоит в том, чтобы обобщить накопленный теоретический опыт по данной проблеме и применить на практике, учитывая особенности эстрадной песни.

Особенную важность эстрадная песня приобретает как значимый компонент в нравственном воспитании молодежи, формировании духовного мира человека. Как сказал Г. Ибсен, «Владеющий чарами песен, владеет и душами людей», поэтому можно сказать, что морально-нравственная атмосфера формируется в зависимости от того, какими путями музыка ведет слушателя за собой. И, как сказала героиня фильма Т. Абуладзе «Покаяние», «А зачем нужна та дорога, которая не ведет к Храму?» К сожалению, на сегодняшний день, огромное количество эстрадно-песенной продукции не приносит значительных новых смыслов в жизнь слушателя. Еще один из аспектов проблемы

анализа эстрадной песни – *возрастной*. Поскольку дети в самом младшем возрасте воспринимают музыку сквозь призму эмоций, то очень важным становится чуткое внимание к переходу от сугубо эмоционального восприятия к рациональному. Искреннее восприятие и выражение ребенком своих чувств не может сравниться по силе и глубине воздействия ни с какой игрой даже самого великого актера. Но с возрастом меняется духовный мир человека, проявляется, «подключается» сознание. Сохранить гармонию взаимодействия чувств и сознания – задача и проблема педагогов и воспитателей, имеет судьбоносное значение. «Можно сказать, что педагогический подход профессора Э. Вирсаладзе воплощает в себе такой синтез: воспитание чувств обучающегося помогает ему проникаться духом эпохи, в рамках которой было создано музыкальное произведение, работа же сознания, разума позволяет структурировать эти впечатления, увидеть их в авторском замысле, чтобы реализовать его с большой чуткостью» [3].

В процессе работы мною были изучены материалы по развитию вокального голоса, знание которых, на наш взгляд, является важнейшим условием для глубокого и всестороннего анализа эстрадной песни. Среди них исследования О. Далецкого, И. Исаевой, Л. Маркоут, Е. Пекарской, Л. Боровик, Г. Денисовой и В. Курочкина. Работа О. Далецкого «Искусство обучения пению», а также пособие «Поем вместе с Эллой Фитцджеральд», где даны практические рекомендации по освоению стиля произведения, средств вокальной выразительности, специфических приемов, конкретные советы по технике исполнения, особенно рекомендуются к ознакомлению. И, что очень важно, к теоретическому материалу прилагается нотный сборник анализируемых песен.

Литература:

1. Хабибулин, Р. Г. Теоретические и методические основы изучения эстрадной вокальной музыки» (для студентов направления «Эстрадно-джазовое пение», преподавателей ДМШ, ДШИ и детских эстрадных студий): метод. рекомендации / Р. Г. Хабибулин. – Челябинск: ЧГИК, 2017. – 64 с.

2. Костарев, В. П. Вокальные произведения как синтез искусств: учеб. пособие / В. П. Костарев. – Екатеринбург, 2005. – 310 с.

3. Каприн, Д. А. О педагогике Э. К. Вирсаладзе / Д. А. Каприн // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 73-2. – С. 74–78.

УДК 796.8

Харитонов А. В.

аспирант

ВЛИЯНИЕ ВОСТОЧНЫХ ЕДИНОБОРСТВ НА ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ЗДОРОВЬЕ ШКОЛЬНИКА

В современном обществе психологическое здоровье становится важнейшим понятием в плане создания комфортной школьной среды, свободной от психологического насилия, профилактики возникновения негативных эмоциональных переживаний ребенка в учебном процессе. Эмоциональное состояние участников образовательного процесса вызывает сегодня серьезную тревогу. Дети младшего школьного возраста находятся в особой ситуации риска: именно им необходимо быстро адаптироваться к сложным условиям школьной жизни при физически незрелом организме [1]. Учебные нагрузки, несоответствие внешних требований психофизическим возможностям учащихся, низкий уровень психологической готовности к школе. У детей отмечается высокая тревожность, часты проявления общей апатии или, напротив, повышения раздражительности или агрессивности. Все это приводит к тому, что на сегодняшний момент необходимо искать новые средства психолого-педагогической поддержки предупреждения негативных эмоций у участников образовательного процесса [2].

Физическая активность и упражнения могут иметь воздействие и на психическое благополучие школьника. Доказано, что целенаправленная физическая тренировка приводит к расширению функциональных возможностей центральной нервной системы. «Физиче-

ская нагрузка делает нервную систему человека менее возбудимой, его движения становятся более точными и уверенными» [3]. В ходе интенсивных физических нагрузок в головной мозг выделяются эндорфины. Это приводит к временному чувству счастья, что для детей школьного возраста важно. Особенно с чувством тревожности помогают бороться физические нагрузки и тренировки. Это связано не только с положительными свойствами эндорфина, но и с расслаблением организма, снятием мышечного напряжения, а также, психологической разгрузки. Ведь занятия спортом абстрагирует от забот и помогает забыть переживания. Ученые совместно с врачами выяснили, что после занятий физическими упражнениями, уровень тревожности снижается и не оказывает воздействие на человека на протяжении пяти-шести часов.

Систематические занятия спортом оказывают положительное влияние на общее состояние нервной системы на протяжении всех ее уровней от коры головного мозга до нервно-мышечного аппарата, что приводит к глубокой реорганизации ее функций [4, с. 157]. Физические упражнения благотворно влияют на нервную деятельность – силу и подвижность этих процессов, уравновешенность. Человек, постоянно занимающийся спортом способен силой воли активировать резервные активы организма для достижения цели.

Во всех традиционных восточных единоборствах исторически сложилась практика обязательной углубленной психологической подготовки занимающихся. Это объясняется тем, что для успешного осуществления такого сложного и специфического вида деятельности, как ведение поединка, психологические особенности бойца являются не менее важными, чем его физические особенности. Необходимость выполнения сложнокоординированных действий при активном противодействии соперника, в условиях неопределенности и высокой цены ошибки, на фоне усталости и боли.

В боевых единоборствах, применяемые приемы выступают в роли защитных механизмов, которые позволяют выжить как, собственно, в

бою, так и после него. Данные защитные механизмы имеют направленность на контроль эмоционально-волевой сферы: борьбу со стрессом, болью и страхом. В восточных единоборствах понимание стресса отличается: то, что для других видов деятельности является невыполнимым и сложным, здесь подразумевается как норма. Само понятие сложного и опасного, стрессогенного фактора смещается в сторону смертельной опасности. Основным источником стресса – это прямой контакт с противником, то есть бой. По средствам тренировок у спортсмена повышается уровень разумного стресса. Его умения становятся больше, чем у человека, не занимающегося боевым искусством.

Для борьбы со стрессом в восточных единоборствах применяются различные техники, с помощью которых тренируется эмоционально-волевая устойчивость. Приобретаются такие качества, как настойчивость, выдержка, решительность, ответственность, дисциплинированность, самоорганизованность. Важное место в этой подготовке отводится борьбе со страхом.

Можно сделать вывод, что занятия восточными единоборствами помогает младшим школьникам сформировать стрессоустойчивость к трудной школьной программе, повышается концентрация на учебном процессе. Воспитывается здоровое отношение между учеником и учителем, грамотное отношение к негативной или раздражающей ситуации. Повышается вера в себя и свои силы, угасает чувство страха неправильного ответа. Восточные единоборства способствуют формированию благоприятной эмоциональной сферы школьников в условиях детского коллектива, понижается конфликтность и раздражительность.

Литература:

1. Платонова, З. Н. Особенности психологического благополучия детей младшего школьного возраста / З. Н. Платонова // Общество: социология, психология, педагогика. – 2017. – № 12. – С. 72–75.
2. Писарева, А. Н. Образ жизни и поведенческие факторы риска формирования здоровья школьников / А. Н. Писарева // Медицинский альманах. – 2017. – № 2 (47). – С. 49–52.

3. Амиралиева, Е. А. Польза физической культуры для общего развития ребенка / Е. А. Амиралиева // Международный журнал экспериментального образования. – 2014. – № 7-2. – С. 72.

4. Николаев, П. П. Психологические аспекты спортивной подготовки / П. П. Николаев, И. В. Николаева // Безопасность жизнедеятельности и здоровьесбережение на современном этапе: перспективы развития : сб. науч. тр. – 2012. – С. 156–157.

УДК 78.09:37.042

Ширяева О. Ф.

кандидат искусствоведения, доцент

ТВОРЧЕСКИЕ ВСТРЕЧИ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Музыкальная литература является одним из важнейших предметов в системе предпрофессионального образования в рамках ДШИ. На уроках учащиеся знакомятся с различными жанрами, стилями музыкального искусства, изучают биографии выдающихся композиторов разных стран и разных эпох, впитывая богатейшие традиции мировой культуры от древности до наших дней.

Важнейшим компонентом предмета «Музыкальная литература» является анализ музыкальных произведений, включающий следующие параметры: история создания, драматургия, композиция, средства музыкальной выразительности (особенности мелодики, гармонический язык, тональный план и т. д.). Ребята учатся понимать, почему тот или иной композитор создает шедевры в рамках авторского стиля, опираясь на опыт предыдущих авторов.

И если анализ музыкального наследия композиторов уже ушедших веков возможен лишь при обращении к нотному тексту, а также при прослушивании аудио или видеоматериалов (в интерпретации разных исполнителей), то непосредственное общение с «живым классиком» дает больше возможностей учащимся познать глубину музыкального искусства, сопоставить в нем традиционное и современное

начала. Дети могут сами задать композитору ряд вопросов, например:

- В каких условиях создавалось то или иное произведение?
- Что послужило толчком для начала работы?
- Какие эмоции испытывал автор в процессе создания музыкального полотна?

В нашем городе, благодаря существованию такого подразделения как Челябинское отделение Союза композиторов России, учащимся предоставлен шанс – осуществить диалог с творческой профессиональной личностью. В ДШИ ЧГИК за последние 2 года прошли творческие встречи с такими композиторами, как:

- Шкербина Татьяна Юрьевна (профессор кафедры истории и теории музыки ЧГИК, Председатель Челябинского отделения Союза композиторов России);

- Полина Геннадьевна Сергиенко (доцент ЮУрГИИ, канд.педагогических наук, член Союза композиторов России).

Встречи с Татьяной Шкербиной состоялись как на уроках младших школьников, так и старших. Ведь в творческом портфеле данного композитора есть музыка как для взрослых, так и для детей [1, с. 73–74]. На мероприятии был представлен фильм о деятельности Челябинского отделения Союза композиторов России. Затем Татьяна Шкербина рассказала о себе, сделав акцент на том, что конкретно привело ее к данной профессии, когда она была еще учащейся ДШИ. А затем в форме свободного диалога с учащимися раскрыла некоторые секреты композиторского мастерства. Каждый мог задать вопрос музыканту о его жизни, а его музыке. Отвечая, Татьяна Шкербина познакомила ребят со своими хоровыми и фортепианными сочинениями для детей, с крупным жанром – детской оперой «Дюймовочка» по сказке Х. К. Андерсена. Для детей более старшего возраста была представлена хореографическая притча «Аркаим». Эти два сценических произведения написаны на либретто челябинского поэта Константина Рубинского.

Творческая встреча с Полиной Сергиенко так же включала в себя показ произведений разных жанров [1, с. 253–266]. Помимо «серь-

езных жанров» сонаты, концерта, – этот композитор с увлечением работает в жанре песни. Ее песни для детей уже прочно вошли в репертуар хоровых коллективов Челябинска и их часто можно услышать в разных концертных программах, в частности, на ежегодном концерте «Композиторы Челябинска – детям!».

Немаловажным моментов было знакомство учащихся с сочинениями композитора, в которых он отражает свое пристальное внимание к фольклору. П. Корниенко является одним из тех авторов, которые бережно относятся к традициям своей страны. Ребята с удовольствием послушали ее «Частушки», фрагменты из детской хоровой оперы «Сказка о попе и работнике его Балде».

Последним достижением Полины Сергиенко стал балет «Алые паруса». Его создание удивительным образом совпало со 100-летием этого литературного шедевра, так любившегося читателям многих поколений. «Алые паруса» А. Грина входят в программы по литературе в общеобразовательной школе.

Премьера хореографического спектакля «Алые паруса» П. Сергиенко состоялась 18 мая текущего года во Дворце культуры железнодорожников. Спектакль был поставлен на базе образцового коллектива, лауреата конкурсов, – хореографической студии «Фантазия». Коллектив включает в себя 250 человек. Художественный руководитель, режиссер, балетмейстер – Евгения Павлова (она является автором идеи, последовательности номеров, их содержания, общей драматургии и композиции). Благодаря усилиям всех участников проекта учащиеся всех школ города и области могут теперь непосредственно постигать всю красоту этой чудесной истории, озвученную челябинским композитором. 24 июня в Челябинской государственной филармонии состоялось живое исполнение Южно-Уральским государственным оркестром под управлением Михаила Перевалова – фрагментов спектакля (и на этом концерте также присутствовали учащиеся ДШИ ЧГИК). Финалом творческой встречи с П. Сергиенко стал показ фрагментов из спектакля «Алые паруса». И, конечно, композитор пригласил учащихся на представление.

Итак, творческие встречи будущих профессиональных музыкантов с композиторами дают сильный стимул к творчеству, к ответственной учебе, способствует непрерывной связи традиций, их передаче от поколения к поколению. После знакомства с новыми произведениями челябинских композиторов у ребят возникает желание самим их исполнять, исследовать, писать научные работы, участвовать в конкурсах и олимпиадах, – пополняя ряды профессиональных музыкантов страны. Творческие встречи с композиторами дополняют ту важную, живую среду, в которой и может полноценно и качественно формироваться новое поколение челябинских музыкантов. Данный вид работы необходимо сделать системным с тенденцией к расширению географии.

Литература:

1. Синецкая, Т. М. Творчество композиторов Южного Урала первой четверти XXI века / Т. М. Синецкая ; М-во культуры Чел. обл. – Челябинск, 2021. – 352 с.

УДК 37

Щипунова Н. Г.

преподаватель ДШИ

ИНТЕГРИРОВАННОЕ ОБУЧЕНИЕ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Все науки настолько связаны между собою, что легче изучать их все сразу, нежели какую-либо одну из них в отдельности от всех прочих.

Рене Декарт

В современной педагогике вопрос о необходимости включения интегрированного обучения в систему образования очень актуален [1]. Ведь главной целью образовательного процесса является формирование у учащихся целостного представления о мире, развитие способности видеть проблемы и находить способы их решения, что несомненно сказывается на развитии и саморазвитии личности ребенка.

В педагогической литературе интегрированное обучение рассматривается и как цель, и как способ обучения [2; 3]. Интеграция, как цель обучения, направлена на целостное восприятие протекающих процессов и явлений. Интеграция как способ обучения является инструментом формирования непосредственно конкретных знаний, умений и навыков.

Одна из функций интеграции – образовательная, которая формирует системность, связность отдельных частей, формирует комплексный подход к учебным предметам, таким образом повышая качество знаний обучающихся.

В педагогической литературе выделяют три уровня интеграции: внутрипредметная, межпредметная и транспредметная.

На занятиях дополнительной предпрофессиональной программы «Хоровое пение» ДШИ ЧГИК применяется внутрипредметная и межпредметная интеграция. При помощи внутрипредметной интеграции структурируется материал по блокам тем. А применение межпредметной интеграции устанавливает фактические связи между одним и тем же понятием в разных предметах.

Рассмотрим уровень внутрипредметной интеграции на уроке сольфеджио на примере создания блоков тем.

Тема «Нотная запись». Для создания целостного представления о возникновении системы нотной записи, данный блок тем должен включать исторические сведения о происхождении нотной записи, причинах ее появления, системе записи музыки, которая существовала до появления современной нотации – буквенное обозначение музыкальных звуков, которое сохранилось до сих пор, а также невмы, крюки и знамена. Таким образом дается представление о возникновении нотной записи в исторической перспективе. Дополнить эту информацию необходимо характеристикой эпох, в которые появилась запись музыки – Древняя Греция, Средневековье и Возрождение.

Тема «Отклонение. Модуляция». В данный блок необходимо включить не только объяснение понятий «отклонение» и «модуля-

ция», данные о степенях родства, но и сведения о музыкальной форме, так как отклонение и модуляция отличаются друг от друга именно местоположением в музыкальной форме. Здесь необходимо дать не только представление о мотиве, фразе, предложении, периоде, как основы всех форм, но и о музыкальном синтаксисе, который является основой формообразования. Очень хорошо провести параллель о принципах формообразования в различных видах искусства – пространственных, к которым относится музыка и литература, и временных, к которым относится живопись, архитектура и скульптура. Создание таких блоков тем и будет формировать системность образования и создавать целостную картину понятий, явлений и т. д.

Принцип межпредметной интеграции должен объединять все учебные предметы образовательной программы. Например, межпредметные связи «как цель» в хоровом классе могут быть реализованы с сольфеджио, ритмикой, слушанием музыки, музыкальной литературой, фортепиано, вокальным ансамблем, постановкой голоса, теорией музыки.

В первую очередь должны быть определены и реализованы в процессе обучения единые требования к анализу и поэтапному изучению нотного текста музыкального произведения на хоре, вокальном ансамбле, постановке голоса, фортепиано и сольфеджио:

1. Анализ и работа над усвоением метроритмической стороны мелодии – размер, длительности, метроритмические трудности (ритмические группы, лиги, паузы, затакт);

2. Анализ тонального плана – определение основной тональности по ключевым знакам, анализ случайных знаков (виды мажора и минора, ладовая альтерация, модуляционная альтерация);

3. Анализ формы музыкального произведения – определение границ периодов, как основы музыкальной формы, характеристика периода (делимый на предложения/сквозной, однотональный/модулирующий, повторного/ неповторного строения), масштабно-тематические структуры, которые образуются в результате деления предложения на мотивы и фразы (периодичность, дробление, дробле-

ние с замыканием, суммирование), виды каденций (половинная, полная совершенная), повторы (точный, варьированный, секвентный, ритмический), особенности мелодического движения (поступенное, скачок и его заполнение, по звукам аккордов);

4. Анализ жанра инструментальной, хоровой или вокальной музыки;

5. Краткие сведения о композиторе изучаемого произведения;

6. Краткая характеристика особенностей эпохи и художественного направления (классицизм, романтизм, импрессионизм и т. д.).

Исходя из сказанного выше, можно прийти к выводу:

1. Использование межпредметных связей на уроках меняет характер объяснения преподавателем изучаемого материала, помогает учащимся глубже понять его благодаря знаниям из других смежных дисциплин.

2. Межпредметные связи активизируют повторение и закрепление материала других предметов программы; углубляют понятия вновь изучаемой темы; способствуют всестороннему рассмотрению предметов и явлений реальной действительности.

Литература:

1. Воронина, Т. П. Образование в эпоху новых информационных технологий / Т. П. Воронина. – Москва : АМО, 2008. – 147 с.

2. Браже, Т. Г. Интеграция предметов в современной школе / Т. Г. Браже // Литература в школе. – 1996. – № 5. – С. 150–154.

3. Иванова, М. А. Межпредметные связи на уроках информатики / М. А. Иванова, И. Л. Карева // Информатика и образование. – 2005. – № 5. – С. 17–20.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Александрова Наталья Олеговна, доцент кафедры истории, музеологии и документоведения Челябинского государственного института культуры, кандидат исторических наук, доцент.

E-mail: anataasha77@yandex.ru

Богдан Светлана Владимировна, доцент кафедры социально-культурной деятельности Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: bogdansveta@gmail.com

Боровик Людмила Григорьевна, профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры, профессор.

E-mail: kaf-hd@chgaki.ru

Брюховецкая Анна Вячеславовна, старший преподаватель кафедры физической культуры Челябинского государственного института культуры.

E-mail: kaf-fiz@chgaki.ru

Бутко Светлана Николаевна, заместитель директора по учебно-методической работе, преподаватель высшей категории Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

E-mail: svetlana-butko16@yandex.ru

Власова Ирина Александровна, доцент кафедры физической культуры Челябинского государственного института культуры, доцент.

E-mail: kaf-fiz@chgaki.ru

Гришанина-Мошкина Олеся Витальевна, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры, кандидат культурологии, доцент.

E-mail: olesja_moshkina@rambler.ru

Едакина Алиса Сергеевна, преподаватель Прокопьевского колледжа искусств.

E-mail: silberfuchs13@rambler.ru

Ерёмина Людмила Васильевна, доцент кафедры физической культуры Челябинского государственного института культуры, доцент.

E-mail: kaf-fiz@chgaki.ru

Еремин Леонид Иванович, профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор.

E-mail: kaf-hd@chgaki.ru

Еремина Наталья Григорьевна, профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор.

E-mail: kaf-hd@chgaki.ru

Ерхова Ирина Николаевна, доцент кафедры специального фортепиано Челябинского государственного института культуры, доцент.

E-mail: irina@yerkhova.ru

Жидков Александр Иванович, преподаватель по классу духовых инструментов Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

E-mail: alexandr.z77@mail.ru

Жук Ирина Васильевна, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: irina_zhuk@list.ru

Запекина Наталья Михайловна, декан факультета документальных коммуникаций и туризма Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: fdk5@chgaki.ru

Заплатаина Василиса Алексеевна, концертмейстер Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

E-mail: vasilisa.zaplatina@yandex.ru

Игнатьев Игорь Алексеевич, зав. кафедрой народного хорового пения Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогиче-

ских наук, профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации.

E-mail: kaf-nh@yandex.ru

Килина Татьяна Валерьевна, доцент кафедры специального фортепиано Челябинского государственного института культуры.

E-mail: kilinatv@mail.ru

Кочекон Владимир Федорович, доцент кафедры музыкального образования Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: v_kochekov@mail.ru

Кравчук Василий Иванович, зав. кафедрой физической культуры Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, профессор.

E-mail: baitukvi@yandex.ru

Лушникова Алла Вячеславовна, доцент кафедры истории, музеологии и документоведения Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: lusha-9494@mail.ru

Мантурова Наталья Сергеевна, доцент кафедры истории, музеологии и документоведения, зав. отделом аспирантуры и докторантуры Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: manturovans@mail.ru

Медведева Арина Ринатовна, ведущий научный сотрудник Челябинского государственного института культуры, кандидат филологических наук.

E-mail: larizy1695@yandex.ru

Мосейчук Олеся Валерьевна, преподаватель кафедры физической культуры Челябинского государственного института культуры.

E-mail: kaf-fiz@chgaki.ru

Мудряков Ярослав Дмитриевич, преподаватель кафедры философии и культурологии Челябинского государственного института культуры.

E-mail: ymudryakov@mail.ru

Мулюкина Мария Юрьевна, старший преподаватель кафедры дизайна и компьютерных технологий Челябинского государственного института культуры.

E-mail: mulyukina@internet.ru

Наумова Наталья Михайловна, доцент кафедры специального фортепиано Челябинского государственного института культуры, доцент.

E-mail: lisochka042007@yandex.ru

Павловских Анна Олеговна, доцент кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры.

E-mail: pavlovskih@mail.ru

Пирожкова Марина Анатольевна, зам. декана по заочному обучению, старший преподаватель кафедры социально-культурной деятельности Челябинского государственного института культуры.

E-mail: pirozhkova.m@mail.ru

Плотникова Татьяна Андреевна, преподаватель Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

E-mail: unimaginaire-existence@yandex.ru

Попонин Вадим Витальевич, концертмейстер Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

E-mail: vad1m.poponin@mail.ru

Прудникова Оксана Анатольевна, доцент кафедры специального фортепиано, преподаватель первой категории Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры, доцент.

E-mail: prudnikova71@bk.ru

Пурик Александр Степанович, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, преподаватель первой категории Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры, доцент.

E-mail: purikas@mail.ru

Пшеницина Юлия Анатольевна, преподаватель Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

E-mail: pshenitsina00@mail.ru

Ретнева Татьяна Петровна, доцент кафедры специального фортепиано Челябинского государственного института культуры, доцент.

E-mail: if6@chgaki.ru

Рыков Сергей Сергеевич, старший преподаватель кафедры физической культуры Челябинского государственного института культуры.

E-mail: kaf-fiz@chgaki.ru

Селютина Елена Александровна, проректор по научной и творческой работе Челябинского государственного института культуры, кандидат филологических наук, доцент.

E-mail: l22502@yandex.ru

Солдаткин Владимир Евгеньевич, декан факультета театра, кино и телевидения Челябинского государственного института культуры, кандидат культурологии, доцент.

E-mail: ves1972@mail.ru

Спирёв Дмитрий Анатольевич, доцент кафедры эстрадно-оркестрового творчества Челябинского государственного института культуры.

E-mail: spirev2020@mail.ru

Степанова Инна Владимировна, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: inna7778@bk.ru

Стрельцова Любовь Николаевна, доцент кафедры хорового дирижирования Челябинского государственного института культуры.

E-mail: lyub-strelcova@mail.ru

Тихомирова Людмила Николаевна, доцент кафедры литературы, русского и иностранных языков Челябинского государственного института культуры, кандидат филологических наук, доцент.

E-mail: luniti@yandex.ru

Усанова Ольга Григорьевна, доцент кафедры литературы, русского и иностранных языков, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: ogu@mail.ru

Хабибулин Рулан Генятович, профессор кафедры эстрадно-оркестрового творчества Челябинского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств России, профессор.

E-mail: kaf-jazz@chgaki.ru

Харитонов Александр Викторович, аспирант кафедры педагогики и этнокультурного образования Челябинского государственного института культуры.

E-mail: hariton7374@mail.ru

Шамаева Римма Миннегалиевна, доцент кафедры музыкального образования, директор Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры, кандидат культурологии, доцент.

E-mail: shamaeva_rm@mail.ru

Ширяева Ольга Федоровна, зав. кафедрой истории и теории музыки Челябинского государственного института культуры, кандидат искусствоведения, доцент.

E-mail: shiryaeva_olga72@mail.ru

Шутова Лира Ивановна, профессор кафедры народного хорового пения Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, профессор.

E-mail: mpf2@chgaki.ru

Щедрин Иван Иванович, профессор кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования Челябинского государственного института культуры, кандидат философских наук, профессор.

E-mail: shedrini@mail.ru

Щипунова Наталья Георгиевна, преподаватель высшей категории Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

E-mail: nata-shipunova55@mail.ru

Научное издание

КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ОБРАЗОВАНИЕ
Материалы 44-й научно-практической конференции
научно-педагогических работников института

Челябинск, 3 февраля 2023 г.

Ответственный за выпуск
Елена Александровна **Селютина**

Научный редактор, составитель
Арина Ринатовна **Медведева**

Подготовка к изданию: В. А. Макарычева, Е. В. Боже

Сдано 30.01.2023. Формат 60×84 1/16

Подписано в печать 02.02.2023. Объем 12,3 п. л. Тираж 150 экз.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры. Ризограф
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а