



Челябинский государственный институт культуры

КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ОБРАЗОВАНИЕ

**материалы
45-й научно-практической конференции
научно-педагогических работников института**

Челябинск, 2 февраля 2024 г.



Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Челябинский государственный институт культуры»

КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ОБРАЗОВАНИЕ

материалы
45-й научно-практической конференции
научно-педагогических работников института

Челябинск, 2 февраля 2024 г.

Челябинск
Челябинский государственный институт культуры
2024

УДК 008.001:378
ББК 71.0+74.58
К90

Печатается по решению редакционно-издательского совета

Культура — искусство — образование : материалы
К90 45-й науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та, Челябинск, 2 февр. 2024 г. / Челяб. гос. ин-т культуры ; отв. за вып. Е. А. Селютина. — Челябинск : Челяб. гос. ин-т культуры, 2024. — 172 с.

ISBN 978-5-94839-854-9

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.

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

УДК 008.001:378
ББК 71.0+74.58

ISBN 978-5-94839-854-9

© Челябинский государственный
институт культуры, 2024

В статье рассматривается краткая история частного коллекционирования на Южном Урале, перечислены выдающиеся коллекционеры, даны основные характеристики частных коллекций. Изученные автором данные позволяют выделить в культурном пространстве г. Челябинска локальные трансформации общероссийских закономерностей, характерные для собирательства позднесоветского периода.

Частное коллекционирование историк И. В. Нарский определил как сферу альтернативного, частного обращения с прошлым [1, с. 743], автономная от специализированных институций и растворенная в повседневности частной жизни. Нередко наделенная статусом сакрализации, во многом анонимная или проявляющая себя только в приватном общении, она почти недоступна для системного наблюдения, источниковедческого анализа или массового опроса. Для воссоздания картины локальных особенностей частного коллекционирования в культурном пространстве Челябинска дореволюционного и советского периодов был проведен фактологический анализ региональных энциклопедий «Челябинск» и «Челябинская область» [4; 5]. В процессе их фронтального визуального просмотра удалось выявить немногим более 40 имен видных деятелей науки, производства, культуры, искусства, чье собирательство характеризуется по принципу дополнительности к корпусу профессиональных заслуг. Общим выводом стало отражение региональными справочными ресурсами характерной для XX в. недооценки личных практик коллекционирования.

3

примерами производственно обусловленного коллекционирования. Так, известна коллекция художественных моделей каслинского литья, произведений отечественных скульпторов, предметов фарфора и художественной бронзы Г. В. Васильева (1818–1889) и его сына В. Г. Васильева (1859–1936). С середины 1850-х гг. Васильевы представляли каслинскую ветвь организаторов производства на кыштымских заводах, придавали большое значение вопросам художественного литья, его презентации на всероссийских и всемирных выставках.

Традиционные для России научно-исследовательские инициативы, формирующие источниковую базу науки, связаны с именами Н. К. Минко — чиновника переселенческого ведомства, увлеченного археолога и нумизмата; уже упомянутого В. Г. Васильева, известного коллекцией старообрядческих рукописей и культового медного литья. Богата история библиофильства и личных библиотек. В числе известных книжников — общественные деятели и предприниматели братья Покровские, открывшие для публичного доступа свою библиотеку; священник, библиофил Д. Ф. Неаполитанов.

Период с 1920 по 1945 гг. отмечен приоритетом демократических видов коллекционирования (филателия, нумизматика, библиофилия), возникновением клубного движения, инициацией и обоснованием тематического подхода к составлению коллекций. Широкий резонанс и признание получила опубликованная журналом «Советский коллекционер» в 1925 г. «Златоустовская платформа» школьного кружка филателистов, организованного учителем М. Я. Сюзумовым. Основанный им на политико-идеологической доктрине тематический принцип коллекционирования был востребован практикой, а спустя десятилетия частично декларирован в уставе Всесоюзного общества филателистов. В это время начинают складываться филателистические и нумизматические коллекции Ю. П. Минеева, В. А. Гречанинова, А. Я. Резника, Е. И. Худых — в дальнейшем видных деятелей филателистических обществ и выставок. К середине 1930-х гг. формируется авторитетное библиофильское собрание краеведа В. П. Бирюкова, позже переданное в дар Челябинской областной публичной библиотеке и Свердловскому государственному архиву.

Региональная история коллекционирования в послевоенные десятилетия стала проекцией общероссийских тенденций. В 1958 г. был создан Челябинский городской клуб коллекционеров. Активизировалась коммуникация, участие во всероссийских выставках отмечалось знаками признательности в форме призовых дипломов и медалей.

Расцвет массового демократического коллекционирования приходится на 1960–1980-е гг. Элитарной коллекцией — явлением исключительного характера — стало потомственное собрание европейской классической гравюры XVI–XIX вв. инженера, строителя, ученого, знатока изобразительного искусства Г. Ф. Оттена — правнука академика В. Я. Струве и внука ученого-химика Г. В. Струве. Данный период отмечен редким для того времени фактом публикации этой уникальной коллекции в форме музейной выставки в Челябинском областном краеведческом музее (1979).

Широкая панорама коллекционирования данного периода позволяет выделить в культурном пространстве г. Челябинска локальные трансформации общероссийских закономерностей, характерные для собирательства позднесоветского периода. Коллекционирование развивается как компонент городской культуры крупного промышленного центра. Существенным фактором развития коллекционирования становится институционализация и динамичное развитие инфраструктуры: создание и деятельность региональных отделений добровольного общества книголюбов, филателистов и секций оригинальных направлений при них. Общества организовывали выставки, обеспечивали участие во всероссийских съездах. Деятельность челябинских коллекционеров в это время активно интегрирована в социокультурное пространство, характеризуется высоким социальным статусом субъектов (административные руководители, производственники, общественно-политические деятели), членством в органах ВООПИК (Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры), правлениях и жюри обществ коллекционеров и выставок разных уровней, регулярным представительством на съездах Всероссийского общества филателистов, инициацией школьных кружков, клубов коллекционеров.

В содержании коллекций прослеживается, с одной стороны, связь тематики с профилем профессиональной деятельности (например, в минералогических собраниях представителей геологических профессий), с другой, — феномен сублимации — коллекционирование как альтернативный род занятий и компенсаторный механизм. Развивается активная коммуникация и культуртрегерская деятельность: почтовая переписка, участие во всероссийских выставках (филателия, нумизматика, бонистика) с призовыми результатами; организация филателистических выставок под патронатом обществ, участие в городских мероприятиях; сотрудничество с музейными специалистами, реставраторами, привлечение к профессиональным экспертизам; инициация персональных тематических выставок; разработка авторских образовательных лекций и

курсов; консультативная помощь и участие в разработке проектов реставрации, создании брендовой продукции, просветительских проектов СМИ. Часть собраний в это время (бонистика И. М. Киселева; книжные памятники, иконы Ю. И. Аксентева; библиотека А. А. Шамова) была передана на постоянное хранение в государственные хранилища.

Медийным приоритетом и знаками социального признания была отмечена деятельность южноуральских книжников. В 1970–1980-е гг. на страницах газеты «Вечерний Челябинск» ежемесячно выходила тематическая полоса «Клуба библиофила». Библиофил Ю. И. Аксентев вел передачу «Клуб книголюбов» на местном ТВ. В Челябинске появились книжники В. А. Кислюк, Э. К. Красковский, Ю. М. Рязанов, А. Л. Казаков, Л. Н. Шадымова и др.; в 1984 г. был создан клуб любителей миниатюрных изданий «Жемчужина». В 1984–1989 гг. в трех издательствах — Пермском, Средне-Уральском и Южно-Уральском — вышли региональные сборники статей «Уральский библиофил» [6; 2; 3]. Широким и одновременно типичным для своего времени был диапазон библиофильских пристрастий: книжные памятники, книги с автографами, прижизненные и редкие издания русских писателей, книжная миниатюра. Уральские книжники демонстрируют интерес к малой графике: коллекционирование экслибрисов становится самостоятельным направлением.

Коллекционерский ландшафт данного периода формируется не без влияния альтернативной культуры. К 1980-м гг. относится интерес к русскому авангарду и художникам-нонконформистам В. Д. Новичкова. Он собрал коллекцию из 200 работ челябинских художников, которая в настоящее время хранится в Москве. Акцией спасения, отчасти данью моде и проявлением «бунтарства» выступило собирательство памятников древнерусского искусства (книги, иконы, медная литая и деревянная пластика). Были приняты первые попытки публикации предметов культа из личной коллекции С. А. Тимошенко на выставке «Древнерусское искусство (икона, рукописная и старопечатная книга, меднолитая пластика, деревянная скульптура)» (Челябинский областной краеведческий музей, 1980).

В 1990-е гг. началась активная перестройка коллекционерской инфраструктуры, приоритетов коллекционирования, фактически началось формирование антикварного рынка. На постсоветском пространстве общества коллекционеров, имеющие статус в государстве, ушли в прошлое, на смену их масштабным съездам и форумам пришли самодеятельные слеты; прежде официально поддерживаемые формы коммуникации коллекционеров с обществом перешли

в плоскость корпоративных отношений. Для всей страны начался новый этап развития практик частного коллекционирования.

Список литературы

1. Нарский, И. В. Незаметные истории, или Путешествие на блошиный рынок (Записки дилетантов) / И. В. Нарский. — Москва : Новое литературное обозрение, 2023. — 848 с.
2. Саверкина, И. В. История частного коллекционирования в России / И. В. Саверкина. — Санкт-Петербург, 2006. — 207 с.
3. Уральский библиофил : сборник / сост. Ю. А. Горбунов. — Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1984. — 192 с.
4. Уральский библиофил : сборник / ред.-сост. Ю. А. Горбунов. — Челябинск : Юж.-Урал. кн. изд-во, 1986. — 200 с.
5. Уральский библиофил : сборник / ред.-сост. Ю. А. Горбунов. — Пермь : Кн. изд-во, 1987. — 200 с.
6. Челябинск : энциклопедия / ред.-изд. совет: Е. А. Елисеев (пред.) и др. ; сост. В. С. Боже, В. А. Черноземцев. — Челябинск : Каменный пояс, 2001. — 1119 с.
7. Челябинская область : энциклопедия : в 7 т. / редкол.: К. Н. Бочкарев и др. — Челябинск : Каменный пояс, 2008.

концертмейстер Детской школы искусств
Челябинского государственного института культуры

В статье рассматриваются некоторые особенности работы концертмейстера в детской школе искусств в классе скрипки. Автор характеризует какими профессиональными и психологическими качествами должен обладать концертмейстер. Расшифровывает ключевые особенности необходимые для работы в классе скрипки: способы звукоизвлечения, штрихи, игра в ансамбле. Концертмейстер-пианист в творческом объединении с педагогом, прививает обучающим неподдельный интерес к музыкальному искусству, создает благотворную психологическую среду, которая вселяет в учеников уверенность и спокойствие.

Ключевые слова: концертмейстер-пианист, нетемпированный строй, игра в ансамбле, способы звукоизвлечения, штрихи, скрипичные аккорды, звуковой баланс.

В статье описаны некоторые особенности работы концертмейстера в классе скрипки в детской школе искусств из личного практического опыта. Концертмейстерство — это безграничная область деятельности музыканта-пианиста, одна из самых нужных, интересных и востребованных профессий.

Концертмейстер-пианист — универсальный музыкант, в совершенстве владеющий роялем, обладающий хорошим музыкальным слухом, превосходной памятью, навыком чтения с листа и быстрой реакцией. Это музыкант, имеющий волевой характер, эрудированный, артистичный, способный осуществить мысль автора в концертном исполнении, но все эти качества приходят постепенно, в результате плодотворной концертмейстерской деятельности.

Концертмейстеру нужно помнить главное правило игры в ансамбле — способность отстраниться от чувства «солирования». Необходимо непрерывно вырабатывать привычку слушать и слышать своего партнера. Ансамблевое исполнение отличается от сольного, преимущественно тем, что единая концепция и все подробности интерпретации считаются следствием размышлений и художествен-

ным воображением двух или более музыкантов, и создается все это общими усилиями.

В настоящее время крайне важна психологическая осведомленность концертмейстера. В конкретных случаях, например, подготовка к концертному выступлению, конкурсному прослушиванию и даже повседневной классной работе концертмейстер в полной мере претворяет функции психолога. Грамотный концертмейстер способен снять лишнее волнение солиста и правильно настроить перед выступлением. Ученик должен понимать, что рядом с ним его единомышленник. Значимость такого рода поддержки сложно переоценить, в частности при контакте с детьми, обладающими неокрепшей психикой.

Работая в классе скрипки, пианисту нужно знать некоторые особенности инструмента, а именно: строение скрипки и способы звукоизвлечения. Исключительно в этом случае результат совместных занятий будет носить эффективный характер. Цель концертмейстера — совместно с педагогом помочь учащемуся овладеть сочинением, подготовить его к концертному выступлению или конкурсному прослушиванию.

Важно учитывать, что скрипка — инструмент с нетемперированным строем. Например, если ребенок в процессе разбора произведения утрачивает контроль над интонацией, концертмейстер может подыграть звуки мелодии, то есть необходимо исполнять и партию солиста, и собственную партию.

Репертуар скрипачей, от младших до старших классов, построен на общем творческом союзе с концертмейстером. Поэтому скрипачи уже на ранних стадиях обучения привыкают к ансамблевой игре, вследствие чего у них формируется фактурное слышание. Одна из основных задач пианиста-концертмейстера — создание единой ансамблевой звучности и единого художественного образа с солистом. Достигается это с помощью общего темпа и динамических оттенков, а также единства штрихов и совместной фразировки. Например, при наличии вступления в сочинении пианисту необходимо взять точный темп, поэтому концертмейстер обязан обладать «темповой памятью». Концертмейстер в ансамбле с солистами предстает в образе дирижера, он ведет за собой, направляя общее движение. Принципиальное значение в ансамблевом исполнении, имеет работа над динамикой. Так как применение динамических оттенков способствует раскрытию общего характера музыки, а также позволяет продемонстрировать конструктивные стороны формы произведения. Важно отметить, что концертмейстер должен буквально следовать фразировке юного скрипача. Все нюансы солиста —

например, изменение темы на *crescendo* и *diminuendo*, исполнительские цезуры, моменты замедления при приближении кульминационной зоны — необходимо согласовывать с партией фортепиано.

Один из ключевых принципов работы концертмейстера-пианиста в классе скрипки — понимание специфических закономерностей данного инструмента, а именно способов звукоизвлечения. Отдельное положение в этом случае занимают штрихи. «*Detache*» в переводе с французского означает «отдельный» — один из существенных струнно-щипковых штрихов. Особенность данного штриха такова: на одно движение смычка по струне исполняется одна нота, исполнитель извлекает каждую ноту отдельным движением смычка, без отрыва от струны, меняя его направление. В нотном тексте в скрипичной партии нет специального обозначения, как принято, на него указывает отсутствие лиг над нотами. На рояле штрих «*detache*» похож на штрих «*non legato*». «*Legato*» — второй основной штрих, в переводе с итальянского «связно», «плавно». Его признаки заключаются в том, что на одно движение смычка исполняется несколько звуков. Легато используют тогда, когда музыка требует певучести и непрерывности. «*Staccato*» в переводе с итальянского означает «отрывисто». Средства для достижения разнохарактерного «*staccato*» на струнно-щипковых инструментах аналогичны фортепианному. Данный штрих применяется в подвижных фразах на слабых нюансах. Особенность исполнения «*staccato*» заключается в том, что на один смычок исполняется несколько звуков, коротким отрезком смычка. «*Pizzicato*» в переводе с итальянского означает «щипать», приём игры, когда звук извлекается щипком струны. Звуки «*pizzicato*» непременно будут тише. Пианист может воспользоваться левой педалью в данном случае; звук на рояле должен быть в разы легче, подражая этому щипковому приему.

Следует отметить такой прием звукоизвлечения, как флажолет — это своего рода высокий звук, который извлекается специальным образом. Данный прием требует определенного мастерства и занятий в достижении чистой интонации. В свою очередь, концертмейстеру во время игры солистом данного приема следует сбавить силу звука. Говоря еще о ключевых пунктах работы, необходимо упомянуть про скрипичные аккорды, которые при игре «ломаются» пополам, начало аккорда у солиста берется за счет предыдущей доли и соответствующие аккорды у пианиста должны приходиться на верхние звуки.

Зачастую юным скрипачам довольно сложно исполнять двойные ноты, поэтому темп в данном эпизоде замедляется, но, в частности, при исполнении пассажа мелкими длительностями на один смычок,

темп наоборот ускоряется. Эти моменты требуют особого внимания пианиста.

Затем важно назвать такую часть выступления, как совместное начало при отсутствии вступления. Этот момент наиболее значим при работе с маленькими музыкантами. Пианист в начале работы показывает «ауфтакт», но в дальнейшем ученик должен это выполнять самостоятельно.

Существенную роль в ансамблевом исполнении имеет звуковой баланс между солистом и пианистом. Надо помнить о физических навыках юного скрипача и особенностях его инструмента. Для искусного концертмейстера немаловажно технично направлять партнера, не подавляя его. Но и полностью убирать силу звука не имеет смысла, так как солист останется без поддержки.

Стоит отметить, что программа начинающих скрипачей состоит не только из произведений малой формы, а еще и из концертов. При работе над сочинениями крупной формы необходимо стараться «оркестровать рояль», иными словами концертмейстеру нужно воспроизвести звуки подобные оркестровым инструментам и тогда исполнение наполнится насыщенными красками.

Особой подготовки требуют концертные выступления. Рекомендуется выделить в каждом произведении «опорные точки» и отрепетировать до главного исполнения, чтобы пианист смог мгновенно среагировать и «поймать» солиста.

В настоящей статье мы упомянули наиболее существенные моменты, с которыми может встретиться концертмейстер при работе в классе скрипки. Это, естественно, неполный диапазон работы, так как не всё так легко и определено. Деятельность концертмейстера в школе искусств чрезвычайно значима и ответственна. Пианист в творческом объединении с педагогом прививает обучающим неподдельный интерес к музыкальному искусству, оживляет творческую деятельность, создает благотворную психологическую среду, которая вселяет в учеников решительность и спокойствие.

Список литературы

1. Бикташев, В. Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства / В. Н. Бикташев. — Санкт-Петербург : Союз художников, 2014. — 154 с.
2. Григорьев, В. Ю. Проблемы звукоизвлечения на скрипке: принципы и методы / В. Ю. Григорьев. — Москва : 1991. — 256 с.
3. Смирнов, М. А. О работе / М. А. Смирнов. — Москва : Музыка, 1974. — 161 с.

В статье исследована проблематика социокультурного капитала личности. Проанализирована структура социокультурного капитала, рассмотрены его компоненты, особенности формирования и проявления.

Ключевые слова: социокультурный капитал, личность, ценности, знания, опыт, культурные смыслы.

Исследования проблематики социокультурного капитала (далее — СК) представляют перспективное направление современного гуманитарного знания. Он, как и другие формы капиталов (финансовый, социальный, человеческий, культурный), обладает свойством гетерогенности и апроприативным характером. Как ресурс СК неисчерпаем, но для его воспроизводства требуется взаимонаправленная деятельность коллективных акторов и личности в процессе создания, сохранения и распространения культурных ценностей [2, с. 54].

Структура СК личности включает качества, образованные на личностном уровне. К ним можно отнести особенности психического развития, социальные свойства, интеллектуальные, творческие и физические способности, развивающиеся и проявляющиеся в культурной сфере, вкус, хорошие манеры, нормы поведения, кругозор, знания, мировоззрение, личный опыт. Стержневой основой СК являются ценностные установки личности. СК проявляется как отличительная характеристика, обуславливающая уникальность способностей личности — различие, которое связано с возможностями и участием индивидуума и коллективных субъектов в социально-культурных практиках. При этом данное различие должно быть актуализировано личностью и востребовано социальными группами и обществом, что позволяет генерироваться СК, а личности получать «дивиденды», не только его увеличивать, но и переводить в другие формы капитала.

Становление СК обычно начинается в детском возрасте. Для генерирования его индивиду следует потратить своё время (которое яв-

ляется невосполнимым ресурсом), кроме этого требуется вложение материальных и финансовых ресурсов семьи и организация социально-культурной сферы. Г. Беккер к капиталу, носителем которого является человек, относит ещё такие характеристики, как работоспособность и здоровье [1]. Профессиональную компетентность в качестве компонента СК обозначает Дж. Коулман [8].

В. В. Радеев обращает внимание на то, что способности, талант, опыт и знания должны иметь официальное признание в форме дипломов и сертификатов [5, с. 23–24], придавая тем самым легитимность СК.

В отличие от финансового и материального СК неисчерпаем, но если его не использовать, то он потеряет свои ценностные свойства. Таким образом, СК личности требует от неё усилий, систематического совершенствования врождённых и приобретённых способностей, их актуализации.

Компоненты СК личности обладают такими же свойствами, что и капитал вообще:

- в качестве ресурса его можно приумножить, накопить; он требует вложений — финансовых, материальных средств, интеллектуальных и физических усилий, затрат времени;
- в СК можно инвестировать; однако доход от инвестиций возможен в перспективе, т. е. сегодня развивая способности и таланты, получая образование, человек приобретёт доход по истечении определённого срока;
- генерирование СК приносит блага как экономического, так и социокультурного характера;

СК, с одной стороны, обуславливает уровень социального и культурного развития личности и общества; с другой стороны, СК сам зависит от того насколько им обладают и актуализируют его другие индивиды и как он представлен в коллективных субъектах и общества в целом;

СК в различных формах представляет общественное благо, активируясь от своего носителя, представляет определённую ценность, которая со временем может увеличивать свою значимость.

Свойства СК личности интегрированы в другие формы капитала. Например, Дж. Коулман пишет о том, что СК как социальный капитал обладает свойством продуктивности, помогает человеку достичь целей, что возможно только при включении в определённые общественные отношения, социальные связи. [4, с. 124]. В свою очередь, СК выступает в качестве ресурса, при этом с него можно получить материальные и социальные дивиденды. СК образует ресурс, который приносит материальную и социальную выгоду, способствует личностному развитию и актуализации.

П. Бурдье в теории социального капитала обосновывает социальные отношения, способствующие возникновению и формированию СК. Степень ценности СК связана с его сформированностью у каждого участника группы, с возможностью его генерирования. Однако высокий уровень развития СК отдельной личности может повысить его качественные характеристики у других участников социальных отношений. А делясь своими знаниями, опытом, индивид увеличивает свой СК. Этот процесс ещё можно обозначить как «обмен дарами», т. е. знания, опыт, способности одного человека положительно влияют на развитие подобных характеристик другого человека [7, с. 249].

Существенное значение имеет степень благоприятности условий микросреды, способствующих становлению и аккумуляции СК и как следствие его реализация, как в микро-, так и в макросфере. К таким условиям можно отнести социально-экономическое благополучие общества, стабильность, доверие населения к властным структурам, развитая инфраструктура социально-культурных учреждений, преемственность культурно-исторических традиций и др. Эти условия одновременно выступают в качестве источников СК, с которыми личность вступает в определенные отношения в целях генерирования и актуализации СК.

Генерирование СК личности напрямую зависит от благополучности человека, от соблюдения им норм этики, морали, закона, интериоризации общественных ценностей, соблюдения традиций, принятых в обществе. Несоответствие личностных и общественных установок может привести к конфликтным ситуациям, к изменению ценностно-нормативной системы, как на личностном, так и на социальном уровнях. Таким образом, благоприятной для развития СК считается та ситуация, в которой достижения цивилизации, культурное наследие принимаются личностью, сохраняются, и активизируется создание новых ценностей и развитие цивилизации [6, с. 213]. Возможность новых открытий, уникальное творчество человека получает выражение в оригинальном продукте, пользующимся спросом в обществе. Это талант, умноженный на труд и время. В этом случае СК личности объективируется, участвует в создании культурных благ, которые могут быть интерпретированы и как общественные блага.

СК связан с процессом и результатом творческой деятельности. Результат может отчуждаться от носителя (картина, литературное произведение, сценарий и т. п.) и быть не отчуждаемым (исполнение песни, музыкального или драматического произведения), а также прибывать во вторичной форме СК (музыкальные диски, аудио

и видео записи концертов, спектаклей, кинофильмы, публикации и т. п.). Таким образом, СК прибывает в материальных и не материальных формах, может быть инкорпорирован в теле человека (как голос, артистические или пластические способности, интеллектуальные способности и т. п.), наследоваться, быть объектом дарения.

В формировании СК задействованы ресурсы личности, социума и культуры, которые вступают во взаимодействие, порождая позитивные изменения. В данном контексте ресурсы культуры представляют богатство и разнообразие её форм и содержания, вложения коллективных и индивидуальных субъектов на всём протяжении развития цивилизации [3].

СК на индивидуальном плане проявляется в рождённых и приобретённых характеристиках человека, в том, какие знания и опыт он приобрёл, на какие культурные смыслы ориентируется, развиваясь и реализуясь как личность. Социальный уровень СК формируется через социальные связи (родственные, дружеские, деловые), выражается в социально-нормативных конвенциях, в преемственности, генерируется через культурные, научно-исследовательские, экономические, политические, социальные и др. технологии. На средовом уровне СК проявляется в различных произведениях духовной и материальной культуры, в объектах исторического и природного наследия, генерируется и формируется в поле социально-культурных практик. Основная ликвидность СК зависит от степени различия его свойств у его носителей, а генерироваться и формироваться СК может на протяжении всей сознательной жизни человека.

Список литературы

1. Беккер, Г. С. Человеческое поведение: экономический подход / Г. С. Беккер // Избранные труды по экономической теории : пер. с англ. — Москва : ГУ ВШЭ, 2003. — 672 с.
2. Богдан, С. В. Концептуальное содержание понятия «социокультурный капитал» / С. В. Богдан // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2012. — № 4 (32). — С. 50–56.
3. Драшкович, М. В. Эрозия социокультурно капитала в странах юго-восточной Европы / М. В. Драшкович, Р. М. Йолович, В. Д. Драшкович, Д. Стреимикиене // Социологические исследования. — 2017. — № 7. — С. 100–106.
4. Коулман, Дж. Капитал социальный и человеческий / Дж. Коулман // Общественные науки и современность. — 2001. — № 3. — С. 122–139.

5. Радеев, В. В. Понятие капитала, формы капитала и их конвертация / В. В. Радеев // Экономическая социология. — 2002. — Т. 3, № 4. — С. 20–32.

6. Шедяков, В. Е. Социокультурный капитал как условие активизации производительных сил общества / В. Е. Шедяков // Актуальні проблеми філософії та соціології. — 2015. — С. 212–215.

7. Bourdieu, P. The forms of capital / P. Bourdieu // Handbook of theory and research for sociology of Education / ed. by J. Richardson. — New York : Greenwood Press, 1986. — P. 24–258.

8. Coleman, J. Social Capital in the Creation of Human Capital / J. Coleman // American Journal of Sociology Supplement. — 1988. — P. 94–120.

Раскрывается основа гармонического движения, которую составляет ладотональная неустойчивость и устойчивость аккордов. Подчеркивается важность анализа любого ладотонального отклонения исполнителем произведения. В качестве примера представлены романс С. Василенко «Ты лети, мой сон, лети» на стихи М. Лохвицкой и романс С. В. Рахманинова «Вчера мы встретились» на стихи Я. П. Полонского.

Искусство пения предполагает полноценное раскрытия всех элементов произведения. Это выражение мелодии, ритма, тональности, гармонии, эмоциональных оттенков, как-то: мажор, минор. Все это составляет сложность в подачи исполнительских и технических задач исполняемого произведения. Для выполнения данных задач студенту необходимы теоретические знания в области теории музыки. Важное значение в развитии творческих способностей имеет изучение наследия великого режиссера музыкального и драматического театра К. С. Станиславского.

Практика показала, что студенты зачастую не замечают, что одна и та же повторяющаяся нота может звучать с разной интонацией, в зависимости от неожиданного перехода в другую тональность. И следовательно, одна и та же нота, спетая в мажорной тональности, при переходе в минорную тональность интонационно будет иметь другую краску.

Вокальная музыка сопровождается сочетанием аккордов, несущих в себе как линейное развитие, так и вертикальное звуко сочетание, сплетённое сложными взаимоотношениями. Исходя из этого,

создаётся внутренне напряжение, конфликтность гармонии. Каждый аккорд существует не сам по себе, а попадает в гармонический поток, который идёт то медленно, то быстро, то нагнетается, то затухает.

В основе гармонического движения лежит ладотональная неустойчивость и устойчивость аккордов, их функциональная зависимость и принадлежность. Опорой лада является тоническое трезвучие. В соответствующих мелодических, ритмических и метроритмических условиях оно выражает завершённость мысли и устойчивость, необходимую для окончания. Доминантовое и субдоминантовое трезвучие является самыми обычными представителями ладовой неустойчивости, создающей в определённых условиях незавершённость музыкальной мысли.

Одно из основных трезвучий лада может быть преобразовано в один из побочных аккордов соответствующей группы, который в этом случае как бы заменяет главное трезвучие. Любое трезвучие функциональной системы может быть превращено в септаккорд путем добавления септимы. Такое усложнение звучания не отражается на функциональных отношениях аккордов. Появление так называемого вводного септаккорда может значительно усилить напряжение.

Певцу нужно анализировать и ощущать любое ладотональное отклонение. Музыкальное построение может начинаться в одной тональности, а заканчиваться в другой. Иногда в одном музыкальном построении происходят отклонения в параллельную тональность с возвращением в первоначальную тональность. Это придает музыке особый колорит и отражается на общем настроении.

Особого внимания заслуживает романс С. Василенко «Ты лети, мой сон, лети» на стихи М. Лохвицкой. В романсе композитор периодически меняет гармонические краски, отклоняясь от основной тональности ля мажор в другую тональность, что требует от певца изменения окраски голоса.

Еще одним ярким примером ладотонального отклонения является романс С. В. Рахманинова «Вчера мы встретились» на слова Я. П. Полонского.

В заключение можно сказать, что исполнение вокального произведения требует от певца ряд разнообразных сценических воплощений. Одним из важных элементов раскрытия сущности вокального произведения является его гармоническое сопровождение, его детализация. К. С. Станиславский считал, «что в основе творческого процесса должна лежать развитая творческая способность возвращать музыке, застывшей в виде нотных знаков, её первородную художественную сущность». Исполнитель, воспринимающий музыкальный материал, должен пройти путь, обратный пути, совершё-

во - дя - ной.

più p

Ты ум - чись в не - му - ю высь,

f

ро - га ме - ся - ца кос - нись, чуть ды -

pp dolcissimo

- ша про - хла - дой, струй,

Фрагмент романса С. Василенко «Ты лети, мой сон, лети»

ному композитору. Осваивая музыкальную ткань произведения, вникая в смысл музыкальной формы, во все её детали, исполнитель проникает всё глубже к истокам, породившим эту музыку. Во время исполнения романса личность артиста полностью сливается со сценическим ликом или образом, заключённым в тексте романса.

М.С. и А.М. Керзанным

ВЧЕРА МЫ ВСТРЕТИЛИСЬ...



Слова Я. ПОДОНСКОГО

Соч. 26, №13

Moderato $\text{♩} = 56$

p

Вче-ра мы встре-ти-лись: о-на оста-но-ви-лась,

p

p

я так же... Мы в гла-за друг дру-гу посмот-ре-ли...

mf *p* *mf* *p*

poco più mosso *mf* *mf* *mf*

О бо-же! как о-на стех пор пере-ме-ни-лась, в гла-зах по-тух о-

cresc. *mf*

rit. tempo 1

гонь, и щеки по-блед-не-ли... И дол-го на не-

е гля-дел я молча, стро-го... Мне ру-купро-тя-нув, бед-

ниж-ка улыб-ну-лась, я гово-рить хо-тел, о-на же, ра-ди

бо-га, ве-ле-ла мне мол-чать, и тут же от-вер-ну-лась, и бро-ви

Романс С. В. Рахманинова «Вчера мы встретились»

Представленная статья способствует осмыслению значения пауз в музыкальном синтаксисе как исполнительской художественной ценности, раскрывает функциональное значение пауз. Обозначены семантическая шкала пауз молчания, коммуникативное значение пауз как выразительного средства музыки.

Каждый исполнитель в процессе работы над произведением сталкивается с проблемой интерпретации пауз. Подобная трудность существует и в педагогической работе. Перед педагогом стоит задача научить понимать роль пауз в комплексе выразительных средств, наполнять их образно-смысловым содержанием.

Одно из ранних упоминаний о роли пауз в музыкальном синтаксисе встречается в Предисловии Ф. Куперена к клавиесинным пьесам. Новый этап осмысления пауз в построении художественного целого связан с интонационным учением Б. В. Асафьева. «Динамическая функция пауз в музыкальном становлении, — писал учёный, — крайне значительна. Пауза — знак молчания — отнюдь не прекращает музыкального движения, не выключает восприятия из круга звукосопряжений и поэтому является фактором музыкального восприятия» [4, с. 65].

Томас Клифтон рассматривает паузы в трёх аспектах — времени, пространства и движения. Пауза во времени — это прекращение

звучания во всех голосах многоголосного целого, т. е. генеральная пауза. Пауза в одном из голосов фуги — это пауза в пространстве. Паузами в движении Клифтон называет перерывы звучания внутри мелодических фраз, не нарушающие их единства [1, с. 65].

Е. Назайкинский считает, что «эта классификация весьма удобна, т. к. отвечает и более широкому толкованию названных категорий, а вместе с тем и разграничению трёх сторон произведения: фактуры, синтаксиса и композиции» [5, с. 233].

Большое внимание исследованию пауз уделяет М. Г. Арановский в своей книге «Синтаксическая структура мелодии». Он рассматривает паузу не только с точки зрения речевого функционирования, но и психологии восприятия слушателя. Арановский указывает на две функции пауз в мелодии: контекстуальные и грамматические. «Первые целиком связаны с индивидуализацией тематического образа мелодии, вторые — с выполнением грамматических норм» [3, с. 225].

Функциональное значение пауз

Рассмотрим функциональное значение пауз, основываясь на классификации в таблице. Данная классификация условна, т. к. в музыке наблюдается совмещение функций пауз.

Классификация функционального значения пауз

Формообразующая функция	Семантическая функция	Коммуникативная функция
1. Паузы, подчёркивающие особенности фактуры, включение и выключение голосов. 2. Синтаксические паузы. 3. Композиционные паузы (между крупными частями композиции: частями сонаты, вариациями, пьесами сюитного цикла)	Артикуляционные паузы: 1) речевые паузы; а) пауза-вздых (цезура); б) пауза в диалогах: («вопрос-ответ»); 2) риторические паузы: <i>suspiratio</i> <i>aposiopesis</i> <i>tmesis</i> 3) паузы, связанные с пластикой движения, танца	Смыкаются с формообразующими и семантическими паузами
Драматургические паузы (логика развития музыкальных образов рождает значение паузы)		

Многие паузы существенно влияют на драматургическое развитие музыкального произведения. Теоретики XVIII века выявили родственные черты между риторикой, ораторским искусством и музыкой. Немецкие теоретики А. Кирхер, И. Н. Форкель ввели новое понятие — музыкальная риторика. В музыкальной эстетике второй половины XVIII в. появляется термин «музыкальная драматургия». С. С. Скребков отмечает: «В самом термине «драматургия» отражается исконная природа музыки как искусства действенного, построенного на художественно многообразных явных и скрытых противоречиях, конфликтах, то есть в глубине своей — драматического» [2, с. 20].

Драматургическая пауза — символ тишины, впитавшей в себя множество значений-образов. Е. Назайкинский приводит несколько смысловых значений пауз. Н. Г. Коломаева расширяет классификацию Е. Назайкинского, представляя семантическую шкалу пауз молчания [4, с. 5].

Семантическая шкала пауз молчания:

- ожидание;
- «внезапная задумчивость»;
- немое удивление;
- благостное ощущение спокойя;
- прерывистое дыхание, вызванное радостными эмоциями;
- напряжённое размышление;
- оцепенение;
- «от наплыва эмоций»;
- замешательство;
- реакция на внезапное вторжение или озарение, прерывающее первоначальный ход мысли;
- пауза-испуг;
- пауза «при спотыканиях, запинках, при нащупывании пути в темноте и т. п.»;
- юмористическая пауза, передающая заблудившегося человека;
- тишина молчаливого восторга;
- тишина перед грозой;
- тишина после грозы;
- «жуткое безмолвие кладбищенской тишины»;
- «настороженная, таинственная тишина (*misterioso*), наполненная страхом ожидания бесовских событий»;
- зловещая тишина ожидания смерти;
- расслабленная, томная лень жаркого дня;
- вкрадчивая тишина;

- тишина холодная и враждебная;
- ночная тишина природы.

Существуют также и не выписанные драматургические паузы. Например, цезура между фразами совершенно необходима для «актёрского перевоплощения» исполнителя.

Коммуникативное значение пауз

Паузы, как и другие выразительные средства музыки, играют коммуникативную роль. Их коммуникативная функция проявляется весьма разнообразно: обеспечивает логичность и стройность произведения (формообразующая роль); привлекает внимание к важным композиционным моментам (драматургическая роль); служит оттеняющим фоном (чаще фактурными средствами); даёт слушателю необходимый отдых после эмоционального напряжения и т. д.

Пауза как один из элементов системы выразительных средств помогает установлению контакта между музыкой и слушательским сознанием. Наиболее сильный эффект производит генеральная пауза (во всех голосах). В диалогах пауза вызывает ожидание ответа или приглашения к ответному слову. Каждый педагог стремится к тому, чтобы его ученики понимали: тишина не менее важна для музыки, чем сам звук, пауза тоже «звучит». Следует отметить: главным для исполнителя является не технология, а глубокое проникновение в эмоциональный мир музыки. Существенная сторона художественного интонирования — комплексное взаимодействие средств и приёмов исполнительской выразительности, важным компонентом которого является пауза.

Список литературы:

1. Арановский, М. Г. Синтаксическая структура мелодии / М. Г. Арановский. — Москва, 1991. — 320 с.
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Ленинград, 1971. — 373 с.
3. Коломаева, Н. Г. Образно-смысловое значение пауз / Н. Г. Коломаева. — Магнитогорск, 2015.
4. Назайкинский, Е. Звуковой мир музыки. — Москва, 1988. — 254 с.
5. Clifton, Th. The poetics of musical silence / Th. Clifton // The musical quarterly. — 1976. — Vol. 62, no. 2. — P. 163–181.

Ваганова Маргарита Юрьевна

кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности

|||||

К вопросу формирования креативных компетенций будущего библиографа-краеведа (на примере студентов

Челябинского государственного института культуры)

В статье рассмотрен профессиональный стандарт Специалист по библиотечно-информационной деятельности от 14.09.2022 № 527н, раскрыто содержание компетенций будущего библиографа. На основании опроса проанализирован творческий потенциал студентов-библиографов ЧГИК.

Ключевые слова: библиограф, краевед, профессиональный стандарт, компетенция.

Библиограф-краевед относится к числу наиболее сложных библиотечных специальностей, высокие требования предъявляются к их знаниям, умениям в новом профессиональном стандарте. (Специалист по библиотечно-информационной деятельности от 14.09.2022 № 527н, который вступил в силу с 1 марта 2023 г. и будет действовать до 1 марта 2029 г.).

Цель профстандарта направлена не только на регулирование процессов развития кадрового потенциала отрасли, создание эффективного инструмента подбора и расстановки персонала на рабочих местах, формирование системы оценки уровня квалификации специалистов, но и на создание основы для обновления программ профессионального образования, ориентированных на решение экономических и социальных задач, стоящих перед государством.

Сформулированные в профстандарте трудовые функции, умения и знания составляют компетенции библиографа-краеведа. Под компетенциями в библиотековедческой литературе чаще всего понимают «совокупность взаимосвязанных качеств (знаний, навыков, освоенных способов деятельности, волевых характеристик), обеспечивающих возможность качественных и продуктивных действий в конкретных ситуациях, включая проблемные» [2, с. 35].

Стандарт ориентирован на высокий уровень развития познавательных (когнитивных), профессиональных, социально-психологических, творческих компетенций библиографа-краеведа. Состав компетенций построен таким образом, чтобы квалификация выпускника вуза соответствовала требованиям работодателей и регионального рынка труда и позволяла бы после недолгого адаптационного периода полноценно включиться в работу библиотеки на соответствующем уровне.

Анализ содержания компетенций позволяет констатировать, что в основе познавательных (когнитивных) компетенций находятся знания библиотекovedения, библиографоведения, документоведения, истории, филологии, языковедения, основы историографии, археологии, источниковедения, этнографии, музееведения, архивоведения), нормативные правовые акты по информационной безопасности, защите авторского права в цифровой среде. Особенно важны для будущего библиографа-краеведа способности самостоятельного приобретения знаний из различных источников информации, экспертного их анализа и отбора, критического оценивания степени достоверности и надежности, правильного осмысления событий, описания, объяснения.

Целый ряд профессиональных компетенций библиографа-краеведа связан с созданием и использованием баз данных, обеспечением различных целей краеведческого поиска: научного, производственного, познавательного, просветительского. Специалисты занимаются формированием, хранением и сохранностью фондов документов, в том числе редких, неопубликованных. Реализуют все виды современной краеведческой деятельности: архивные изыскания, аналитико-синтетическую обработку краеведческих документов и местных изданий, создание и ведение библиографических, фактографических, полнотекстовых краеведческих баз данных, библиографических пособий, энциклопедических и справочных краеведческих информационных продуктов.

Таким образом, в профессиональные компетенции библиографа-краеведа входит научно-исследовательская, организационно-управленческая, учебно-воспитательная деятельность.

Социально-психологические компетенции библиографа-краеведа соотносятся с нормами принятого в обществе социального поведения, пониманием мира как единого целого, эмоциональной культурой, поведенческой гибкостью, осознанием необходимости постоянного изменения, преобразования своего внутреннего мира.

В XXI в. важнейшей компетентностью для библиографа-краеведа является творческая (креативная) компетенция. Исследователи А. И. Попова и Н. П. Пучков связывают понятие «креативная ком-

петенция» с процессом внедрения инноваций в профессиональную деятельность. По их мнению «креативная компетентность» — это «готовность к эффективному инновационному поведению в современных социально-экономических условиях и выполнению конкретной работы в соответствии с установленными требованиями» [1, с. 39]. Инновационное поведение соотносят с систематическим освоением новых способов деятельности, созданием новых объектов материальной и духовной культур.

Креативная компетентность направлена на освоение методологии и методики локального исследования, на формирование умений планировать и организовывать научный поиск, составлять программу опытно-экспериментальной работы, реализовывать ее в краеведческую действительность, анализировать и обобщать опыт изучения региона, вскрывая тенденции краеведческого процесса и определяя пути его совершенствования.

Исходя из современных реалий и требований нашего общества, ведущей задачей профессиональной подготовки будущих библиографов-краеведов следует считать формирование и развитие креативно-компетентного профессионала, осуществляющего творческую деятельность, обладающего творческой индивидуальностью, творческим потенциалом.

В 2023 г. было проведено пилотажное исследование уровня творческого потенциала студентов Челябинского института культуры 3–4 курсов, обучающихся по специальности «Библиотечно-информационной деятельности» (30 человек). Уровень творческого потенциала студентов был изучен на основе опросника «Каков ваш творческий потенциал?», который состоял из 17 вопросов.

По результатам опросника можно сделать вывод, что 39 % (12 человек) студентов имеют значительный творческий потенциал. У них богатый выбор творческих возможностей, им доступны самые разные формы творчества. Большинство 52 % студентов (15 человек) обладают теми качествами, которые позволяют творить, но у них есть некоторые трудности, тормозящие процесс творчества. При этом 9 % (3 студента) студентов не вполне четко представляли себе значимость данного качества для будущей профессиональной деятельности, имеют невысокий творческий потенциал.

Творческое развитие студентов — актуальная, сложная, многогранная проблема, качественное решение которой во многом определяет системный подход, при котором важно использовать в учебном процессе различные методы, формы активного обучения: дискуссии, тренинги, игры, в частности, организационно-деятельностные игры, обыгрывания профессиональных ситуаций при

решении которых необходимо проявлять креативность, творческое мышление. Работа по формированию творческой личности будущего специалиста осуществляется во время лекций, практических и лабораторных занятий, решаются учебно-познавательные задачи, которые способствуют проникновению в суть важнейших вопросов будущей профессиональной деятельности.

Большое значение для формирования творческой личности будущего специалиста имеет привлечение его к научно-исследовательской работе: участие в конференциях, конкурсах, проектах, работа с курсовыми и дипломными. Стимулирующими факторами развития творческих способностей студентов являются субъект-субъектные взаимоотношения преподавателя и студента, создание здорового морально-психологического климата в группе, институте, обстановка свободного сотрудничества и уважения.

Творческие компетенции будущих библиографов-краеведов формируются не только на дисциплинах краеведческой направленности 51.03.06 «Библиотечно-библиографическое краеведение» (профиль: библиотечно-информационное обслуживание), 51.03.06 «Документационное обеспечение краеведческой деятельности (профиль информационно-аналитические технологии). Эффективное краеведческое образование сегодня разумно и грамотно структурируется в содержание других дисциплин, что в конечном итоге способно оптимизировать краеведческо-библиографическую подготовку специалистов.

Таким образом, основной путь профессионально-творческого развития личности будущего специалиста в вузе — это формирование у него опыта профессиональной творческой деятельности, который включает, во-первых, обучение творчеству, во-вторых, научение творчеству, в-третьих, формирование у специалиста потребности к постоянному профессиональному саморазвитию и самосовершенствованию.

Список литературы

1. Артемьева, Е. В. Творческие компетенции библиотечных специалистов как условие реализации инноваций в профессиональной деятельности / Е. В. Артемьева, И. В. Домбровская ; науч. ред. Г. М. Вихрева ; Гос. публич. науч.-техн. б-ка Сибирского отд-ния Рос. акад. наук. — Новосибирск, 2016. — С. 39.
2. Библиотечно-информационное образование: новые концепции и технологии развития / И. С. Пилко, Л. Г. Тараненко, М. Г. Ли, О. В. Абалакова. — Москва : Литера, 2014. — С. 17–18.



Ключевые аспекты проблемного обучения в педагогической практике скрипачей в вузе

В данной статье рассмотрены существующие работы по теме. Проблемный метод обучения исследуется на практике как наиболее продуктивный. Автор решает задачу преобразования теоретических идей в практической деятельности.

Ключевые слова: педагогическая практика, музыкальная педагогика, музыкант-исполнитель.

Цель исследования — определить, на каких принципах базируется проблемное обучение, какие новые наработки появились в современной музыкальной педагогике, каким образом данный тип обучения проявляется на практике.

По данной теме в настоящее время написано большое количество статей, монографий и учебных пособий, она является актуальной и востребованной. Перечислим существующие в настоящее время научные статьи в области музыкального образования на данную тему: О. Ю. Дюмина «Проблемные методы как форма развития творческих умений и навыков исполнителей-пианистов», Л. Ф. Ивонина «Когнитивное пространство исполнительского искусства как проблемное поле инструментальной педагогики». Близкие к теме работы: статья Г. В. Байбиковой «Психолого-педагогические аспекты развития аналитических способностей музыканта исполнителя»; учебные пособия: Л. К. Погорелова «Профессия — Ансамблист. Сонатная форма жизни», В. Л. Сигова «Развитие креативности будущих учителей музыки через ситуации выбора в учебной деятельности» и др.

В педагогической науке свою нишу среди прочих занимает «модель проблемного обучения». «Данная модель ставит своей целью обучение путем решения какой-либо проблемной ситуации». «Основные функции этого вида обучения: 1) усвоение системы знаний, навыков и умений; 2) развитие познавательной деятельности, творческих способностей; 3) формирование и накопление опыта творческой деятельности; 4) воспитание навыков творческого усвоения

и применения знаний, умения решать проблемы». В процессе обучения «учащиеся учатся искать» [7, с. 43–44] — такое определение мы находим в одной из книг по общей педагогике.

Для общеразвивающих предметов в классе специального инструмента в музыкальных школах, в музыкальных вузах методы построения проблемной ситуации имеют свою специфику.

К. Г. Мострас писал в своей работе «Система домашних занятий скрипача»: «Наиболее сложная и ответственная задача в работе педагога заключается в умении стимулировать проявление музыкальной инициативы у учащегося, который зачастую лишь выполняет различные задания, указания и в исполнении показывает главным образом то, чему и как научил его педагог. Это может быть либо следствием недостатка музыкальной инициативы у данного учащегося, либо система данного педагога не способствует развитию инициативы в процессе обучения» [4, с. 29]

В действительности, как показывает практика, метод передачи знаний без подключения самостоятельного анализа проблемы учеником является малоэффективным. Знания усваиваются поверхностно, из них запоминается лишь малая часть и многое приходится повторять неоднократно из урока в урок.

Автор учебного пособия «Профессия — Ансамблист. Сонатная форма жизни» Л. К. Погорелова указывает на типичные недостатки педагогического процесса, подавляющие инициативу и самостоятельность мышления, такие как: нежелание педагога дослушивать исполняемое учеником произведение до конца, авторитарный способ ведения урока, отсутствие диалога в решении технологических и художественных задач [5, с. 124].

В настоящее время в широком доступе трансляции мастер-классов учеников М. С. Глезаровой: М. И. Кессельман, Ю. Сахаровой, Л. Гурджия которые раскрывают перед слушателями мастерство ведения продуктивного диалога между учителем и учеником. Мария Иосифовна Кессельман часто использует фразу «Давай подумаем», а Юлия Сахарова — «Попробуй, но я лишь предлагаю».

Рассмотрим некоторые варианты создания условий для активизации самостоятельности мышления обучающегося; сравнение нескольких различных интерпретаций, запись собственного исполнения, с последующим анализом, наводящие на правильный ответ вопросы в процессе урока, создание творческого пространства среди учеников класса одного педагога (совместное музицирование, организация концертов класса).

Особое место в развитии аналитических способностей ученика занимает умение анализировать процесс самостоятельных занятий,

исходя из их результативности. Известно высказывание Н. А. Бернштейна: «Повторения осваиваемого вида движения или действия нужны для того, чтобы раз за разом (и каждый раз всё удачнее) решать поставленную перед собою двигательную задачу и этим путём доискиваться до наилучших способов этого решения» [3, с. 149]. На практике достаточно сложно искоренить привычку автоматического бездумного повторения. Для этого, на наш взгляд, следует усвоить новый способ работы, основанный на самостоятельной постановке задач — повторение различными метроритмическими вариантами, в разных темпах, при этом удерживая во внимании конечную художественную цель: «Скорость оперативного мышления должна приближаться к исполнительской как можно быстрее. Отдельные мелкие движения должны как можно быстрее собираться в обобщающие, складываться в окончательную пластику ритма. В медленном темпе не освоить скачков, как не научиться плавать без движения», — анализирует проблему доцент кафедры фортепиано Нижегородской консерватории Н. Б. Грибков [2, с. 52].

Большой проблемой является работа развития такой способности как музыкальность. Не все ученики ею обладают в полной мере. Формирование музыкальных образов является для них непростой задачей. В данном случае необходимо развивать ассоциативное мышление, умение сопереживать в музыке. «Интонирование на всех без исключения музыкальных инструментах должно быть тонко прочувствовано и глубоко осмыслено исполнителем» [1, с. 100] — читаем в монографии Л. В. Вахтель.

Доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории (до 2012 г.) Ю. Н. Рагс процесс работы исполнителя над музыкальным произведением разделяет на несколько этапов: музыкальное ознакомление с материалом (проигрывание пьесы, прослушивание ее в исполнении разных музыкантов и в разных записях); детальное теоретическое изучение нотного текста; выяснение подтекста пьесы» И далее делает вывод, что «музыканты-исполнители по такой схеме не работают». Исходя из размышлений Ю. Н. Рагса, в классе по специальности происходит работа над тончайшими деталями; «музыкант выходит за пределы нотного текста, ищет необходимые качества каждого отдельного звука, устанавливает связи между ними (громкостные, звуковысотные, ритмические, тембровые и др.), на этой основе фразирует, то есть создает своего рода микродраматургию» [7, с. 134]. Делаем вывод, что для исполнителя на первом месте — звучание и эмоционально-образное содержание.

Рассмотрим работу и постановку проблемных ситуаций в работе над музыкальными образами.

Пример:

Концерт А. Дворжака. 1 часть

Задание № 1 для самостоятельной работы: прослушать несколько аудиозаписей. Например, Д. Ойстраха, Х. Ханн, Джошуа Белл. Проанализировать интерпретации. Определить какая ближе всего к собственным представлениям о трактовке, самостоятельно выверить темпы, играть в соответствии с ними. Продумать распределение смычка в импровизационных эпизодах. Отметить какие лиги можно собрать, а где наоборот следовало бы расширить.

Результат: знаний обучающегося недостаточно, чтобы самому выстроить произведение по форме, самостоятельно справиться с техническими трудностями. В процессе выполнения задания получены общие сведения о характере произведения, в отдельных эпизодах рассмотрены несколько вариантов штрихов. К сожалению, результатов в музыкально-образной сфере достигнуто не было. Произведение было исполнено формально и мало эмоционально.

Задание № 2. Прослушать другие произведения А. Дворжака, например: «Славянские танцы» ор. 46 № 1,8, Чешская сюита, Славянская рапсодия, Симфония № 6.

Задание № 3. Дать словесную характеристику эмоционального настроения каждого эпизода, отметив эпизоды с ярко выраженными национальными чертами.

Все задания даются параллельно с отработкой технических навыков.

Данный метод исследовался на практике в области решения одной конкретной педагогической проблемы — развитие музыкально-образной сферы. Результат показал, что процесс работы над произведением стал более осмысленным и эффективным.

Итак, мы проанализировали арсенал различных педагогических средств передачи навыков и умений ученику. По итогам анализа отмечена высокая креативная составляющую проблемного метода, которая является стимулом к дальнейшим поискам в области инструментальной педагогики.

Список литературы

1. Вахтель, Л. В. Педагогика и психология высшего музыкального образования : монография / Л. В. Вахтель. — Воронеж : ВГПУ, 2022. — 216 с.
2. Грибков, Н. Б. Несвоевременные мысли вокруг музыки / Н. Б. Грибков ; под ред. Р. А. Ульяновой. — Нижний Новгород : ННГК им. М. И. Глинки, 2016. — 96 с.

3. Ивонина, Л. Ф. Избранные статьи (музыкальное исполнительство) : учеб. пособие / Л. Ф. Ивонина. — Пермь : ПГИК, 2021. — 96 с.
4. Мострас, К. Г. Система домашних занятий скрипача / К. Г. Мострас. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2023. — 73 с.
5. Погорелова, Л. К. Профессия — ансамблист. Сонатная форма жизни / Л. К. Погорелова. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2024. — 260 с.
6. Рагс, Ю. Н. Анализ музыкального произведения: на пути к слушателю. Очерки / Ю. Н. Рагс. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2022. — 256 с.
7. Хаматнурова, Е. Н. Методика профессионального обучения: вводный курс / Е. Н. Хаматнурова. — Санкт-Петербург : Лань, 2023. — 80 с.

Популяризация проектов, посвященных сохранению и увековечиванию памяти о событиях Великой Отечественной войны, сегодня необходима как никогда. Участие во Всероссийском фестивале по кинопедагогике «Лента памяти» дает возможность не только соприкоснуться лично с данной темой, прочувствовать ее глубину и масштаб, но и заметить новые перспективы в области педагогики и патриотического воспитания.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, Всероссийский фестиваль по кинопедагогике «Лента памяти», кинопедагогика, методическая разработка.

Актуальность проектов, связанных с сохранением и увековечиванием памяти о событиях Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. возрастает с каждым годом. Такие мероприятия сегодня развиваются и поддерживаются на государственном уровне, ведь они являются высоконравственным ориентиром, источником воспитания патриотизма и чувства любви к Родине, верности воинскому и гражданскому долгу, той силой, которая ведет к Победе.

«Без срока давности» — масштабный просветительский проект, направленный на сохранение у современников памяти о Великой Отечественной войне. В рамках проекта рассекречиваются архивные документы, ведутся полевые работы, проходят просветительские акции, научные конференции и фестивали [2].

План мероприятий по реализации проекта «Без срока давности» разработан Министерством просвещения Российской Федерации. Организационное, научное и методическое сопровождение проекта осуществляет Московский педагогический государственный университет (МПГУ) [Там же].

В рамках проекта проводятся Всероссийский конкурс сочинений «Без срока давности», Всероссийский конкурс исследовательских проектов «Без срока давности», Всероссийский фестиваль музеев образовательных организаций «Без срока давности» и др. [Там же].

Мы получили возможность поучаствовать во Всероссийском фестивале методических разработок по кинопедагогике «Лента памяти» для педагогических работников общеобразовательных организаций, образовательных организаций среднего профессионального и высшего образования в 2023 г., который также проходил в рамках выше представленного просветительского проекта.

Обратим внимание на то, что кинопедагогика — это актуализированное направление в современном образовании (в частности медиаобразовании), связанное с закономерностями, формами и методами воспитания человека экранными искусствами. Основной целью, по мнению теоретиков и практиков, работающих с данным понятием, является развитие медиаобразовательных навыков современного поколения людей и формирование их духовных ценностей и устойчивых жизненных ориентиров на примере определенных кинофрагментов [1].

Главными задачами Фестиваля по кинопедагогике «Лента памяти» являются совершенствование профессиональных компетенций педагогических проектов и методов кинопедагогики к изучению трагических событий геноцида мирного населения в период Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. в сфере патриотического воспитания и привлечение подрастающего поколения к участию в мероприятиях по сохранению и увековечиванию исторической памяти об этих событиях [3].

Мы представили методическую разработку одного из эпизодов театрализованного интерактивного проекта «Искусство — грозное оружие» — «Кино — оружие наступательное», проведенного нами в стенах Челябинского государственного института культуры совместно с группой студентов заочного обучения кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников [4].

Общий замысел нашего проекта состоит в том, чтобы рассказать о Великой Отечественной войне через выразительные средства искусства, а также пробудить интерес к искусству военной поры, в данном случае к кинематографу.

Целью данного мероприятия стало привлечение внимания, во-первых, к художественному пласту киноискусства периода Великой Отечественной войны, а во-вторых, к поколению вернувшихся с фронтов Великой Отечественной, к тем, кто создал послевоенные киношедевры.

Задачи:

- знакомство с известными деятелями кино (фронтовиками);
- создание образа гитлеровцев — карикатурных болванов;
- демонстрация художественных фильмов о Великой Отечественной войне.

Реализация эпизода «Кино — оружие наступательное» осуществлялась через игровые методы организации материала. Эпизод включал 4 игровых момента:

- 1) вербальная активизация со зрительным залом «Снимается кино» позволила ввести зрителя в предлагаемые обстоятельства;
- 2) викторина «Деятели кино — ветераны ВОВ» носила просветительский характер и позволила нам продемонстрировать, что кинохудожники знали цену настоящего искусства. Они вынесли это знание из огня войны;
- 3) художественная активизация с участниками на сцене — игра-экспромт «Немое кино “Глубоко в немецком тылу”» отразила сатирическую направленность кинематографа;
- 4) кино-викторина «Кинофильмы о войне» была нацелена на демонстрацию художественных шедевров киноискусства и знакомство зрителей и участников с историей создания этих фильмов.

При создании программы мы использовали следующие материалы: кинохронику периода Великой Отечественной войны, фотографии деятелей кино (участников Великой Отечественной войны); биографические сведения режиссеров и актеров (фронтовиков); документальные факты о создании художественных фильмов; фрагменты из художественных фильмов о Великой Отечественной войне

По окончании работы жюри, в которое вошли специалисты в области воспитания, педагогики, психологии и кинематографии, представители органов государственной власти и местного самоуправления, общественных и профессиональных объединений/движений, образовательных и научных организаций, творческих союзов и центров, был составлен список победителей, призеров и победителей в номинациях.

Из более чем 200 заявок было отобрано 35 разработок, создатели которых были из таких городов, как Москва, Санкт-Петербург, Луганск, Челябинск, Владивосток... Авторы данных проектов были приглашены на награждение финалистов Фестиваля по кинопедагогике в Москву.

Челябинский государственный институт культуры в лице доцентов Олеси Витальевны Гришаниной-Мошкиной и Инны Влади-

мировны Степановой стал обладателем диплома второй степени в тематическом направлении «Кинопедагогика в вузах, реализующих образовательные программы педагогического образования». Необходимо отметить, что первое и третье место заняли участники из Москвы (Московский городской педагогический университет) и Санкт-Петербурга (Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена).

Программа финальных мероприятий Фестиваля по кинопедагогике «Лента памяти» включала помимо церемонии награждения ряд тематических выставок: (выставка плакатов и афиш советского кино «1930–1970-х гг.; выставка киноплакатов «Навстречу жизни», посвященная учительству; книжная выставка, посвященная кино), презентацию Центра кинопедагогики и медиакультуры МПГУ, самопрезентацию двух кино клубов МПГУ. Студенты вуза пригласили нас в свою творческую лабораторию «Физика и кино», где продемонстрировали различные опыты и эксперименты. В конце дня велась работа экспертных, лекционных площадок, проводились мастер-классы (мастер-класс по кинопедагогике от финалистов Фестиваля; проектная сессия «Кинопроекты «Без срока давности» как инструмент гражданско-патриотического воспитания»; презентация «Реализация образовательно-просветительских мероприятий проекта «Без срока давности» на основе использования кино и медиа-ресурсов).

Финалисты, призеры и победители фестиваля по кинопедагогике были приглашены на просмотр и обсуждение художественного фильма «Часы для Веры» (режиссер М. Горяинов) [5], а также посетили киностудию им. М. Горького в качестве дополнительного и приятного подарка.

Также по итогам работы Фестиваля по кинопедагогике будет составлен сборник методических разработок финалистов Фестиваля по кинопедагогике «Лента памяти».

Мы, как участники и победители данного фестиваля, благодарим всех организаторов проекта за их нелегкий труд, уникальную проектную деятельность, высокие организационные навыки и сердечную доброжелательность, теплоту ко всем участникам проекта. Мы желаем им дальнейшего благотворного развития, неиссякаемых возможностей роста и популяризации проекта, ведь сегодня такие направления необходимы и обязательны в аспекте воспитания и обучения как никогда. И дай нам Бог побед больших и маленьких.

Список литературы

1. Без срока давности : федер. проект. — URL: безсрокадавности.рф (дата обращения: 27.12.2023).
2. Актуальные ресурсы кинопедагогтики: воспитание и образование : материалы всерос. круглого стола (с международным участием) / Уральский государственный педагогический университет ; под науч. ред. Н. А. Симбирцевой, А. К. Бернатоните. — Екатеринбург, 2022. — 180 с.
3. Всероссийский фестиваль методических разработок по кинопедагогике «Лента памяти» // Кинопедагогика. — URL: https://кинопедагогика.рф/lenta_ramyati (дата обращения: 27.12.2023).
4. Искусство — грозное оружие : темат. сб. — Челябинск : Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2015. — 156 с.
5. Часы для Веры : [кинофильм]. — URL: <https://часыдляверы.рф> (дата обращения 25.12.2023).

кандидат культурологии, доцент,
доцент кафедры культурологии и социологии

В материале статьи проблематизируется визуализация как тотальная тенденция современной жизни, диктующая правила организации социокультурной реальности, в том числе и такой ее специализированной сферы, как разделение труда в контексте получения высшего культурологического образования.

Визуализация современной социокультурной реальности, где перманентно актуализирован призыв «Лучше один раз увидеть», становится все более определяющим и необходимым условием организации процессов жизни и деятельности. Современный человек полностью «виджетизирован»: он смотрит видео-пособия буквально для решения любой задачи: от приготовления еды до покупки автомобиля или обучения игре на музыкальном инструменте. Образование, рекреация, социальные взаимодействия, освоение новых видов деятельности, межличностные коммуникации, самопрезентация в социокультурном поле, — все эти фундаментальные потребности сегодня тотально визуализированы в различных медиа-ресурсах. Не нужно ничего придумывать, не нужно фантазировать и что-то изучать, достаточно посмотреть, повторить или даже просто посмотреть и удивиться, узнать, присвоить, интегрировать увиденное в свою картину мира.

40

опосредуется визуальными образами во всей их совокупности и лоскутной разорванности... Пространство визуального расширяется, образное конструирует повседневность, оказывая огромное влияние на социализацию индивидов и их комфортное существование в визуально перегруженной реальности» [1, с. 9].

Но иногда и создает новое изображение, и чаще всего он вновь делает это на экране. Экран становится необходимым условием синтетизирования, сохранения и распространения информации, которая, в свою очередь, имеет визуальный характер выражения. Экранная культура как один из синонимов, которыми именуется современная тотально-визуализированная социокультурная реальность, определяет, фундирует и конституирует весь современный социокультурный контекст человеческой жизни. «В настоящее время экранная культура знаменует социально-культурный прогресс, поскольку она подразумевает принципиально новый способ коммуникации и трансляции социального опыта общества», — констатируют исследователи [2, с. 55].

Актуальный социокультурный опыт людей представляется преимущественно не в традиционных текстах, созданных посредством «вербальных знаковых систем, которые образуют семиотический базис культуры» [3, с. 121] и выступают в качестве первичной моделирующей системы культуры, но, как минимум, в креолизованных текстах, либо полностью невербальны и существуют в картинках, рисунках и иных изображениях.

Готовые визуальные образы тотально «задают» границы социокультурной реальности в её повседневном измерении [4], начиная с архитектурной и природной среды мест обитания человека, заканчивая обликом, «луком» самого человека, его невербальным имиджем: фигура, одежда, причёска, лицо. Визуальный образ, картинка/фото в интернете — знаковые тотемы современности, ее инструменты и свидетельства. Встречаясь, люди общаются по поводу того, что они видели, какой сериал или чье выступление, интервью, канал, лекцию смотрели. Формат осмысления жизни — интернет-мем.

Модели функционирования повседневной культуры скорее тяготеют к префигуративным форматам, где роль молодежи весьма значительна в процессе обучения представителей старшего поколения жить и быть эффективными в условиях глобальной виджетизации. Молодые вообще предпочитает общение через экран как первичную, надежную и безопасную форму межличностной коммуникации, выбирая ее из прочих доступных. Таким образом, вышесказанное позволяет констатировать, что при доминировании информационно-коммуникативного функционала культуры и его

тотально-визуализированного характера, невозможно игнорировать необходимость трансформации и второго уровня социокультурной реальности, задающегося процессами общественного разделения труда и профессионализацией [4].

Далее речь пойдет о технологиях и инструментах вузовского профессионального образования в современных реалиях тотальной визуализации и цифровизации (хотя, на наш взгляд, скорее здесь более уместен термин «интернетизация», подразумевающий несколько иные и более примитивные процессы, нежели «цифровизация»).

И начнем с того, что высшее образование и его социогуманитарное направление всегда и прежде всего направлено на развитие абстрактного мышления как основного способа познания и объяснения мира в его социальном и культурном выражении, реализацию способности мыслить абстрактно-логически, использовать понятия, которые имеют исключительно умозрительную природу и категориально-логический аппарат осмысления как практически единственный способ существования в поле знания, специфическую форму представления социокультурного опыта, освоения и создания «второй реальности» [5]. Исходя из этого, целесообразность формата классического «чтения лекций», когда студенты «включаются» в процесс восприятия учебного материала на уровне активизации абстрактно-теоретического мышления, оперирования понятиями, осмысления идей, проектирования и прогнозирования событий и ситуаций, выстраивая логику и анализируя причинно-следственные отношения и связи, представляется оправданным и необходимым условием успешного обучения. В то время как обилие картинок, рисунков и иных продуктов современной дизайн-деятельности [6, с. 87] способно значительным образом снижать эффективность обработки информации за счет необходимости выхода на уровень наглядно-образного мышления, постоянного отвлечения внимания от сути изучаемого материала, переключаясь на оценку его формально-динамических характеристик: цвет, форму, композицию, шрифт и т. п.

В таких условиях харизма, увлеченность, глубина знаний, эрудиция и ораторские способности лектора, профессора или доцента, на наш взгляд, приоритетнее визуально-стимульного материала, используемого в лекции. Кроме того, проблематизация визуализации еще и в том, что «потонув» в бесконечном потоке создания зачетно-экзаменационных презентаций, которых уже в готовом виде в интернете существует огромное множество по практически всем транслируемым в рамках высшего образования ключевым темам.

Студенты не развивают навыков самостоятельной работы с научными текстами, не способны грамотно составить опорный конспект статьи, зато с легкостью умеют находить красивые картинки и мемы в интернете, и делать фото презентаций лекции на телефон...

Таким образом, использование визуального материала в процессе преподавания цикла культурологических дисциплин, с одной стороны решается обоснованным и необходимым его количеством в качестве стимульного материала, с другой видится нам в акцентировании внимания на работе с визуальными текстами медиа и арт-коммуникаций как исследовательским материалом, чтение и анализ данных текстов с точки зрения их содержания, эвристическое размышление о смыслах, ценностях, знаках и символах культуры, в них представленных. Не от текста к визуальности, а от визуального образа к традиционному тексту: эссе, сочинению, дайджесту, резюме. Тогда, на наш взгляд, образовательный процесс в вузе приобретает новые, актуальные ракурсы в контексте обретения профессии и способности смотреть на мир «широко открытыми глазами».

Список литературы

1. Визуализация в арт-коммуникациях и журналистике : учеб. пособие / В. В. Антропова, М. В. Загидуллина, С. И. Симакова ; под ред. С. И. Симаковой. — Челябинск : Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2019. — 131 с.
2. Епифанова, А. Г. Функционал и дискурсивность дизайна виртуальной среды в формате культурологической интерпретации / А. Г. Епифанова, Н. В. Долдо // Человек. Культура. Образование. — 2021. — № 2 (40). — С. 87–95.
3. Культурология : учебник / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. — Москва : Юрайт-Издат, 2005. — 566 с.
4. Орлова, Э. А. Социокультурная реальность: к определению понятия / Э. А. Орлова // Культура культуры. — 2024. — № 1. — URL: <http://www.cult-cult.ru/sociocultural-reality-towards-the-definition-of-the-concept/?ysclid=lr9zxnpkt38777504> (дата обращения: 12.01.2024).
5. Флиер А. Я. Социальный опыт человека и его важная составляющая «вторая реальность» / А. Я. Флиер // Культура культуры. — 2024. — № 1. — URL: <http://www.cult-cult.ru/human-social-experience-and-its-important-component-second-reality> (дата обращения: 12.01.2024).
6. Шигапова И. И. Экранная культура: традиции и современные проблемы / И. И. Шигапова // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2014. — № 3. — С. 55–57.

профессор, заслуженный работник культуры
Российской Федерации,
профессор кафедры хорового дирижирования
и сольного пения

В годы Великой Отечественной войны хор был вывезен в Среднюю Азию, а по возвращении был переведен в Москву и отдан в руки А. В. Свешникова. Здесь Владимир Николаевич оказался в одном классе с А. А. Юрловым – тоже ленинградцем. Годы учебы пролетели быстро, а затем Владимир Минин был направлен

в Молдавскую капеллу (Дойна), а его однокурсник Саша Юрлов был направлен в Баку (Азербайджан) поднимать русское хоровое искусство. Вообще, А. В. Свешников так поступал с наиболее талантливыми учениками, а сам почти до последних дней был ректором Московской консерватории.

Но, по воспоминаниям самого Владимира Николаевича, у него «выросли крылья», он почувствовал вкус к хорошему звучанию и утвердился в своей профессии. А далее был Новосибирск (учебный хор консерватории), Ленинград (капелла), где ему не удалось закрепиться, и, наконец, возвращение в Москву. Здесь, по словам Владимира Николаевича, ему помог в трудоустройстве А. А. Юрлов. Он порекомендовал Минина в государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (ныне РАМ им. Гнесиных) ректором вуза. С этого момента начинается значительный этап в жизни Владимира Николаевича. По словам самого Минина, внутренний голос нашептал ему: «Ректор, создай собственный камерный хор... начни с чистого листа... реализуй себя». «Моя предшествующая жизнь уже была готова к созданию собственного хора».

Среди студентов (не только хоровиков) кинули клич о создании камерного хора, принимали всех желающих, в дальнейшем его состав пополняли придирчиво отбираемые художественным руководителем зрелые профессионалы.

И вот первый концерт. Он состоялся 23 апреля 1972 г. в Зале Дома ученых. По воспоминаниям Народного артиста СССР, профессора Владислава Соколова, «дебют нового коллектива можно считать весьма удачным. Почти вся программа была исполнена с верным ощущением стиля и характера каждой хоровой миниатюры».

В 70-е годы в противовес большим хорам: Ленинградская хоровая капелла, хор имени А. В. Свешникова, в которых количественный состав исполнителей доходил от 80 до 100 певцов, создаются камерные хоры, поют они, в основном, музыку эпохи Возрождения, западную музыку, в основе звуковедения — сглаживание индивидуальных тембров, отсутствие ярких голосов, и такое звучание считалось эталонным.

Иной подход к звучанию хора у В. Н. Минина. «Человеческий голос — основа хорового искусства, самый трепетный и нежный, самый властный и всемогущий инструмент, когда сливаются вместе много голосов, сливаются не только звуковые волны — сливаются души, помыслы» (В. Гаврилин). Звучание хора Минина не перепутать ни с одним из хоров мира. Тембровая окрашенность голосов и степень вибрато певцов — артистов непосредственно зависели от

стилистики исполняемой музыки Г. Свиридов, В. Рубина, В. Гаврилина, иной подход в исполнении западной классики: Моцарта, Шуберта. Более строгое звучание, а фактура становится более прозрачной и полетной.

Слушателей всегда покоряло качество звуковедения «Пойте, как будто скользите по маслу», — одно из любимых выражений Маэстро.

Искусство переживания — добиться отклика душевных струн каждого певца, чтобы эта энергия передалась публике. Чуткое отношение к слову. Работа над звучащим словом, над его интонационным и образным смыслом — основополагающий принцип работы с хором Владимира Николаевича.

Хор — это коллектив единомышленников, который послушный воле дирижера, не просто озвучивает партитуру, а творит Музыку.

Этим словами завершается первая часть исследования великого мастера — Владимира Николаевича Минина. Но автор продолжает свое исследование, планируя рассмотреть репертуарную политику, сотворчество с композиторами (Г. Свиридовым, В. Гаврилиным, Р. Щедриным и др.), исполнение русской духовной музыки и многое другое.

Список литературы

1. Котлярский, Э. Во имя. Исповедь для Московского камерного хора / Э. Котлярский. — Москва : Информполиграф, [б. г.]. — 416 с.
2. Минин-хор. Первые полвека / авт-сост. Н. Кузякова. — Москва, 2022.

Оценки физический подготовленности
студентов консерваторского факультета
Челябинского государственного
института культуры

Целью исследования стала оценка уровня физической подготовленности студентов консерваторского факультета в динамике показателей выполнения тестов за семестр и учебный год. А также определение нормативных ориентиров для повышения уровня развития физических качеств и корректировки критериев дифференцированной оценки результатов. Результаты мониторинга физической подготовленности могут помочь в определении эффективных средств и методов повышения физической подготовленности студентов.

Ключевые слова: студенты, консерваторский факультет, физическая подготовленность, тестирование.

Стремительный рост объема научной информации, компьютеризация, интенсификация учебного процесса увеличили учебную нагрузку студентов, вызывая переутомление, снижение двигательной активности, тем самым нанося вред здоровью. Поэтому важно знать, насколько соответствует уровень физической подготовленности, определяющей работоспособность, заданным нормативным требованиям.

Для ее оценки используются различные критерии, начиная от выполнения конкретных упражнений по общефизической подготовке и завершая оценкой теоретических знаний [1].

Повышение работоспособности студентов во многом обуславливается уровнем физической подготовленности, которая определяет уровень их здоровья.

Показатели тестирования уровня физической подготовленности студентов, характеризующие основные физические качества человека, являются основой для построения тренировочного процесса по физическому воспитанию в вузе.

Для оценки физической подготовленности студентов был применен комплекс тестов, разработанный кафедрой физической культуры Челябинского государственного института культуры, используемый на занятиях по физической культуре в вузе.

Занимаясь любым видом спортивной деятельности, необходимо оценить эффективность занятий.

Проблема оценки спортивных результатов студентов-музыкантов сводится к решению трех задач:

- 1) сопоставление результатов разного уровня (1 курс и 3 курс);
- 2) сопоставление результатов различных спортивных дисциплин;
- 3) сравнение результатов студентов РФ и иностранных студентов (в данном случае студентов из Анголы).

Исследование проводилось с целью оценки и сравнения показателей студентов и рекомендаций по организации учебного процесса.

Работа проводилась в течение трех лет с 2021 по 2023 г., в тестировании приняли участие студенты консерваторского факультета (юноши и девушки с 1 по 3-й курсы).

Для определения физической подготовленности студентов использовался комплекс тестов по семи видам: гибкость, упражнение на мышцы брюшного пресса (опускание-поднимание туловища за 1 минуту), подтягивание, «планка», прыжок в длину с места, отжимание, скоростно-силовой тест (упор присев — упор лежа за 30 секунд).

Было протестировано 85 студентов консерваторского факультета, из них 16 иностранных студентов.

Принимая за исходные данные результаты студентов 1-го курса, можно отметить, что:

1. Самые низкие результаты показаны в тесте на пресс (3,2 балла);

С трудом дается девушкам отжимание от пола (3 балла), в то время как юношей, не умеющих подтягиваться, всего 2–3 % и средний балл у них составляет 3,5.

2. Лучшие исходные данные были показаны в прыжках в длину с места (3,4 балла).

При сравнении результатов студентов (юноши и девушки 1 и 3-го курсов консерваторского факультета) были получены следующие данные: 1) средний балл по общефизической подготовке на первом курсе 3,9 балла, на 3-м курсе 4,1 балл, т. е. уровень физической подготовленности вырос незначительно, на 0,2 балла; 2) больше всего показатели выросли в упражнениях на мышцы брюшного пресса (на 0,5 балла), улучшилась гибкость (на 0,4 балла), незначительно улучшились результаты в подтягивании у мужчин и отжимании у девушек (на 0,1 балл).

На прежнем уровне остались результаты в скоростно-силовом тесте и статических упражнениях (средний балл 3,6).

Сравнивая результаты наших и иностранных студентов, можно сказать следующее: общий средний балл выше у наших студентов всего на 0,2 балла. Сильные стороны наших студентов: пресс и скоростно-силовые упражнения. У студентов из Анголы: подтягивание (больше на 0,4 балла), планка (больше на 0,5 балла).

Следует отметить, что в этом соревновании учитывались только результаты юношей, т. к. только 30 % ангольских девушек справляются со всеми тестами. Это можно объяснить тем, что они в школе не занимались физической культурой, потребность в занятиях физическими упражнениями не сформирована, интереса к спорту не проявляют.

Таким образом, предлагаемый метод тестирования позволяет оценить исходные и текущие результаты в динамике, и на их основе определить перспективы повышения индивидуального уровня физической подготовки студентов.

Полученные данные дают возможность конкретизировать планирование учебно-тренировочных занятий в различных видах двигательной активности студентов вуза, тем самым повышая эффективность учебного процесса [2].

Преподавателям вуза при разработке учебных программ следует обращать внимание на исходный уровень физической подготовленности студентов 1-го курса. Исходя из анализа полученных данных, необходимо выстраивать индивидуальный вектор совершенствования физических качеств студентов в учебном процессе.

Список литературы

1. Пономарев, В. В. Физкультурно-спортивная деятельность студентов в вузе: теоретические и практические основы: монография / В. В. Пономарев, А. А. Мельничук. — Красноярск : СибГТУ, 2013.
2. Бароненко, В. А. Здоровье и физическая культура студента / В. А. Бароненко. — Москва : Альфа, 2006.

В данной статье автор представляет в качестве проблемы визуализацию как тотальная тенденция современной жизни, диктующая правила организации социокультурной реальности, в том числе и такой ее специализированной сферы, как разделение труда в контексте получения высшего культурологического образования.

В начале XXI в. в понятие учебный процесс стали включать два компонента: преподавание и учение. Преподавание — работа преподавателя по организации познавательной деятельности учащегося. Учение — работа учащегося по освоению учебного материала. Двусторонний характер обучения — совместная деятельность преподавателя и ученика. Управление этой деятельностью находится в руках педагога. Образовательная траектория учащегося — это индивидуальный путь обучения, выбранный педагогом для каждого учащегося при освоении духовного инструмента, то есть, развитие творческих способностей учащегося посредством игры на духовом инструменте. Специфика образовательной траектории учащегося-духовика заключается в том, что в результате ее реализации будет достигнута цель: через индивидуальное обучение учащийся готовится к коллективным формам музицирования. Если путь развития выбран правильно, итогом становятся эффективные результаты в обучении будущего ансамблиста и оркестранта.

50

и понятным. Интерес к обучению является фундаментом для последующих успехов учащегося.

Структуру исполнительских навыков учащегося-духовика составляют: постановка исполнительского аппарата; правильное исполнительское дыхание (короткий вдох, медленный выдох); работа мускулатуры губных и лицевых мышц, скоординированная с дыханием и пальцевой техникой; специфическое движение языка (штрихи) и непрерывный слуховой контроль.

Вторая задача — правильно оценить индивидуальные физиологические и психологические данные ребенка и поставить промежуточные и конечную цели в учебном процессе. Обучение идет от простого к сложному. Как только элементарные приемы игры на духовом инструменте освоены учеником, педагог постепенно повышает свои требования к учащемуся и усложняет задачи. Формируются знания, умения и навыки в определенной последовательности: закрепляется правильная постановка игрового аппарата, совершенствуются технические приемы игры, идет работа над развитием красивого звука, воспитываются навыки художественного исполнения музыки. Задания дифференцируются в зависимости от способностей, уровня подготовки и успехов учащегося.

Третья задача педагога: с первых шагов обучения на инструменте прививать учащемуся необходимые в дальнейшем обучении качества ансамблиста и оркестранта. Умение играть с партнерами составляет одну из важнейших сторон воспитания профессиональных качеств учащегося-духовика. К ансамблевым умениям и навыкам относятся: достижение единства в раскрытии художественного замысла музыкального произведения; интонационная, штриховая, ритмическая, динамическая согласованность звучания; понимание роли своей партии как части ансамбля. Задача преподавателя при работе с учащимся над ансамблевой или оркестровой партией помочь преодолеть возможные трудности, связанные с достижением единства в звучании ансамбля или оркестра.

Включенные в вариативную часть нового стандарта федеральных государственных требований учебные предметы «Оркестровый класс», «Коллективное музицирование», «История развития духовых и ударных инструментов» четко определяют профессиональную направленность образовательной программы «Духовые и ударные инструменты». Напомним, что указанные дисциплины впервые появлялись в среднем звене профессионального музыкального образования — училище, колледже и т. д., готовивших преподавате-

лей игры на духовых и ударных инструментах, исполнителей-оркестрантов и ансамблистов. С введением перечисленных предметов в начальное звено, в Детские школы искусств, сложилась реальная возможность усилить предпрофессиональную ориентацию и подготовку одаренных учащихся к дальнейшему профессиональному образованию.

В ДШИ Челябинского государственного института культуры, в соответствии с требованиями ФГТ, были составлены программы по указанным выше предметам: «Коллективное музицирование» (младшие классы), «Оркестровый класс» и «История развития духовых и ударных инструментов» (старшие классы). Программы составлены для учащихся со сроком обучения 8 лет.

Цель учебного предмета «Оркестровый класс» — приобретение учащимися основополагающих знаний, умений и навыков игры в духовом оркестре. Содержанием предмета являются знания о классификации духовых инструментов, подразделении ударных инструментов; различных составах духовых оркестров; о строе духовых инструментов (разделение на транспонирующие и не транспонирующие инструменты); об основах настройки оркестра. Практические задачи включают: совместное разыгрывание упражнений и гамм, метроритмические упражнения, работу над произведениями из репертуара оркестра (мелодией и фразировкой, штрихами и артикуляцией, динамическими оттенками), выстраивание баланса соотношения различных оркестровых голосов по вертикали и горизонтали, работу над фактурой, оркестровым ансамблем, достижением культуры звука.

В современном мире все большее значение приобретает коллективное творчество как проявление активности, как стимул, который способствует реализации творческого потенциала молодого поколения. Создание творческих коллективов, в нашем случае духовых оркестров, приобретает особое значение, поскольку в рамках коллектива решение творческих и социальных задач происходит эффективнее, быстрее и плодотворнее.

Список литературы

1. 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. / Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского — Челябинск : ЮУрГИИ, 2012. — С. 87–90.

2. Жидков, А. И. Чтение нот с листа в практической работе учащегося-духовика детской школы искусств / А. И. Жидков // Культура — искусство — образование : материалы 43-й Науч.-практ. конф. науч.-пед. работников института «», 4 февраля 2022 г. / Челябинский государственный институт культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2021. — С. 124–126.

3. Оленчик, И. Ф. Обучение и исполнительство на кларнете: метод. пособие / И. Ф. Оленчик ; ред. Ф. И. Шакун — Москва : Современная музыка, 2013. — 160 с.

кандидат педагогических наук, доцент,
декан факультета документальных коммуникаций и туризма

Рассматривается инклюзивная образовательная среда факультета документальных коммуникаций и туризма ЧГИК, которая представлена двумя компонентами: образовательной средой, реализующей инновационные форматы обучения, в том числе с применением исключительно дистанционных образовательных технологий, а также электронной информационно-образовательной средой, включающей ЭБС, электронную библиотеку ЧГИК и информационно-технологическую базу вуза.

Современное представление о понятии «Информационно-образовательная среда» является многокомпонентным, сформировавшимся из таких близких по значению понятий, как «информационная среда», «образовательная среда», «среда обучения». Инклюзивное образование в ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» определено как «обеспечение равного доступа к образованию для всех обучающихся с учетом разнообразия особых образовательных потребностей и индивидуальных возможностей» [1].

54

В рамках реализации образовательной деятельности на факультете документальных коммуникаций и туризма (ФДКТ) ЧГИК основными компонентами инклюзивной информационно-образовательной среды являются: образовательная среда (ОС), включающая инновационные форматы обучения, в том числе с применением исключительно дистанционных образовательных технологий; а также электронная информационно-образовательная среда (ЭИОС).

На сегодняшний день факультет осуществляет образовательную деятельность по целому ряду родственных ОПОП ВО, в числе которых форматы обучения с применением исключительно дистанционных образовательных технологий по направлениям подготовки 46.03.02/46.04.02 Документоведение и архивоведение и 51.04.06 Библиотечно-информационная деятельность.

Кроме того, в рамках повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры педагоги факультета осуществляют занятия с применением исключительно дистанционных образовательных технологий по программам профессиональной переподготовки, а также подготовку научно-педагогических кадров высшей квалификации по двум направлениям, в том числе в дистанционном формате: 5.6.1 Отечественная история; 51.06.01 Культурология (профиль «Библиотековедение, библиографоведение и книговедение»).

Таким образом, систему непрерывного многоуровневого профессионального образования на факультете, позволяющую выстраивать индивидуальную образовательную траекторию для каждого обучающегося, как без перерыва, так и с отрывом во времени, в том числе для инвалидов и лиц с ОВЗ, можно классифицировать последующим признакам: 1) по целям образования: высшее, послевузовское; 2) по образовательным уровням: бакалавриат, магистратура, аспирантура; 3) по формам обучения: очное (дневное), заочное, дистанционное.

Электронная информационно-образовательная среда ФДКТ располагает специальными учебными пособиями, включая аудиофонд (музыкальные и текстовые фонограммы). Возможность их беспрепятственного использования предоставляется всем обучающимся, в том числе с ограниченными возможностями здоровья, по индивидуальным паролям на сайте Научной библиотеки ЧГИК. С этой же целью ежегодно обновляется платная подписка на ЭБС «РУКОНТ», «ЛАНЬ», «Ай Пи Эр Медиа», «ЭКОБСОН».

Организация образовательного процесса на факультете осуществляется на основе использования современных образовательных технологий и информационной технологической базы вуза:

- электронная система «Диспетчер аудиторий» применяется для составления и корректировки электронной версии расписания факультетских занятий;
- АСУ «Деканат» используется для организации, учета и контроля учебной работы студентов;
- платформа «Moodle» или виртуальная обучающая среда обеспечивает возможность администрирования и информационного наполнения системы дистанционного обучения ЧГИК.

Для реализации образовательных программ преподавателями ФДКТ ведется разработка полного цикла методического обеспечения и обучающих материалов в цифровом формате с последующим их своевременным размещением на платформе «Moodle». Каждая из разработанных дисциплин включает лекционные материалы в формате презентаций с видеокomentированием, дополнительные учебные материалы по курсу, задания для практических и индивидуальных занятий, а также тестовые материалы.

Таким образом, основу любой информационно-образовательной среды составляет материально-техническая база и технологическая инфраструктура вуза, которые на ФДКТ ЧГИК обеспечены проводным доступом в Интернет, необходимым компьютерным и мультимедийным оборудованием, множительной техникой, программными и аудиовизуальными средствами для проведения занятий. Зоны отдыха в рекреациях факультета обеспечивают высокий уровень комфортности осуществления образовательной деятельности.

Высокий уровень материально-технического и информационного обеспечения образовательного процесса ФДКТ подтверждается результатами внутренней экспертной оценки качества образования, которая проводилась в 2022–2023 учебном году в ЧГИК в рамках ВСОКО с использованием анкетирования на платформе Yandexforms. Комплексный опрос студентов, педагогических работников и работодателей по всем реализуемым на факультете ОПОП показал, что респонденты удовлетворены условиями, содержанием, организацией и качеством образовательного процесса. В числе преимуществ студентами-инвалидами и обучающимися с ограниченными возможностями здоровья были отмечены максимальная индивидуализация, открытость и гибкость обучения.

Список литературы

1. Об образовании в Российской Федерации : Федер. закон № 273-ФЗ от 29 декабря 2012 г. // Гарант : [справочно-правовая система]. — URL : <http://ivo.garant.ru/#/document/70291362/paragraph/1:0> (дата обращения: 28.09.2023).

2. Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Доступная среда» : Постановление Правительства Российской Федерации от 29 марта 2019 г. № 363 // Гарант : [справочно-правовая система]. — URL : <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/72116666> (дата обращения: 28.12.2023).

концертмейстер Детской школы искусств
Челябинского государственного института культуры

В настоящей статье рассматриваются задачи и некоторые особенности при исполнении аккомпанемента к прыжкам на уроке классического танца в детской школе искусств. Автор описывает особенности исполнения прыжков, которые должен учитывать концертмейстер.

Основная задача концертмейстера на уроке классического танца — помочь учащемуся сосредоточиться на решении важных музыкально-пластических задач.

Обозначим главные задачи концертмейстера при аккомпанементе прыжкам.

Вторая задача состоит в качественном отображении с помощью музыки эффекта полётности, лёгкости, «трамплина».

58

для конкретного прыжка музыкальный размер, а также учесть ритмические особенности прыжка. На выбор определённого размера и метрической пульсации влияют величина прыжка и время, которое затрачивается на исполнение конкретного прыжка.

Прыжки можно определить в три группы [3, с. 72]:

1. Маленькие (*échappé, changement de pieds, assemblé, jeté, glissade, sissonne simple*, и заноски — *entrechat-quatre, entrechat-trois, roudé, brisé*).
2. Средние (*sissonne fermée, sissonne ouverte, failli, jeté с продвижением, cabriole* и т. д.).
3. Большие полётные прыжки (*grand jeté, grand jeté entrelacé*, и другие виды *grand jeté, grand assemblé, saut de basque, grand pas de chat* и др.).

К маленьким, средним прыжкам лучше всего подходят музыкальные фрагменты с двухдольным размером («Галоп» из балета «Коппелия» Л. Делиба, «Музыкальный момент» op. 94 № 3 Ф. Шуберта, «Полька» Б. Сметаны). К более протяжённым, высоким прыжкам больше подходит музыка с трёхдольным размером («Прекрасный май» И. Штрауса, «Крестьянский вальс» К.-М. Вебера, «Жизнь артиста» И. Штрауса, вальс из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского).

Также по отношению к сильной доле такта прыжки можно поделить на группу «затактовых» и «сильной доли». В «затактовых» прыжках взлёт осуществляется с двух ног на слабую долю, а приземление происходит на сильную долю. Чтобы уменьшить тяжесть сильных долей и передать лёгкость прыжка, для аккомпанемента следует выбирать произведения с синкопами, схожие по характеру с контрдансом, полькой, вальсом. В прыжках «сильной доли» толчок осуществляется с одной ноги. Для того, чтобы танцору оттолкнуться с одной ноги и взлететь в прыжке, нужно сделать «подход» к прыжку в момент затакта в музыкальном сопровождении. В качестве аккомпанемента к таким прыжкам подойдут «полётные», блестящие вальсы, а также двухдольные балетные коды.

Важными функциональными задачами концертмейстера при аккомпанементе прыжкам являются поддержание метрической опоры и ритмической синхронности, воссоздание эффекта полётности, парения, широты, «зависания» в воздухе. Выполнению этих задач способствуют применение синкоп для смягчения метрического акцента, восходящие гаммообразные пассажи, приводящие к сильной доле такта.

Ритм и характер исполнения прыжковых комбинаций могут быть довольно сложны для неопытного концертмейстера, но

постепенно, в результате длительного опыта восприятия происходит полноценное восприятие ритма, характера прыжковой комбинации и удаётся подобрать оптимальное музыкальное сопровождение.

Список литературы

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. Бикташев, В. Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства / В. Н. Бикташев. — Санкт-Петербург : Союз художников, 2014. — 154 с.
3. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — 9-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2007. — URL: <https://e.lanbook.com/book/1937> (дата обращения: 18.01.2023).



Некоторые исполнительские особенности вариационных циклов

(на примере «Симфонических этюдов» Р. Шумана)

В статье раскрываются специфические сложности фортепианных вариационных циклов и способы овладения данной формой. На примере «Симфонических этюдов» Р. Шумана рассмотрены драматургические особенности цикла, принципы сквозного развития и преобразования музыкального материала, формирования кульминаций и разрядок, единства формы.

Ключевые слова: вариационный цикл, «Симфонические этюды», драматургия музыкального произведения, музыкальная форма, тема вариаций, симфонизм, лейтмотивная техника, монотематизм, кульминация.

Среди крупных музыкальных форм особое место занимают вариационные циклы. В процессе их освоения исполнителю приходится решать разнообразные задачи не только технологического порядка, но, прежде всего, проблемы формообразования. Объясняется это как возможным многообразием форм каждой пьесы, так и необходимостью достижения цельности всего цикла, представление в конечном художественном результате многообразия в единстве. Поэтому в репертуаре каждого исполнителя присутствуют подобные сочинения, принадлежащие крупнейшим зарубежным и отечественным композиторам. Один из них — выдающийся немецкий композитор Роберт Шуман.

«Симфонические этюды» — одно из значительнейших фортепианных сочинений Шумана как ярчайшего романтика XIX века. Невероятно органичное, захватывающее, цельное оно ставит перед исполнителем весьма непростые задачи разного порядка. Безусловно, от пианиста требуется высокий уровень мастерства, техническая оснащенность для виртуозного исполнения вариаций. Но этим не исчерпываются трудности произведения. Эмоциональная отзывчивость и зрелость необходимы для проникновения в мир художественных образов композитора, интеллектуально-аналитические способности для создания целостной драматургии и формы. Рассмотрим последний вопрос более детально.

При работе исполнителя над произведением (самостоятельно или с педагогом), задачи построения драматургии и формы часто отодвигаются на второй план. В первую очередь обычно решаются трудности пианистического порядка и образной содержательности. С одной стороны, такой подход справедлив: расставить крупные акценты проще, когда ты владеешь текстом произведения и можешь его сыграть. Но, с другой стороны, режиссер продумывает свою постановку до того, как приступает к работе над ней, дирижер изучает произведение перед оркестровыми репетициями. Так же и инструменталисту очень полезно провести подобную работу до того, как он начнет разучивать произведение, а далее только корректировать или изменять свой замысел. В чем состоит суть такой работы? Что такое драматургия и форма музыкального произведения? Под драматургией мы понимаем последовательность и логику развития образов, их взаимодействие между собой, по-другому это можно назвать режиссурой произведения. О форме в узком смысле говорят обычно, как о композиции — трехчастная форма, сонатная, вариации — и, казалось бы, над чем здесь работать, ведь композиция не меняется, схема записана в нотах. Но музыка разворачивается во времени, и вот здесь уже каждый исполнитель создает ее по-особому. Необходимо выстроить архитектуру произведения, только не в пространстве, как в архитектурных сооружениях, а во времени, соотношении частей и целого. Основное внимание нужно обратить на выбор и соотношение разных темпов, темповые изменения (замедления и ускорения), ферматы, цезуры и паузы, имеющие особенное значение в вариационных формах и циклических построениях. Однако в более широком смысле понятие формы тесно связано с драматургией. Если драматургия — это внутреннее развитие мыслей и чувств, составляющих образы, то форма — это их материальное, внешнее воплощение, то есть совокупность всех средств выразительности для создания некоего образа. И тогда работа над формой уже не только работа над временем, но и над звуком, динамикой, тембрами и другими средствами выразительности в их развитии и изменении внутри сочинения.

Построение драматургии или создание режиссуры, на наш взгляд, является одним из ключевых моментов при работе над произведением, позволяющих раскрыть его суть. Однако, в разных сочинениях сложность решения этой задачи отнюдь не одинакова. Во многом содержание малых жанровых форм — песенных, танцевальных, различных маршей — определяется средствами выразительности, типичными для данного жанра. Форма сонатно-симфонического цикла создавалась и «шлифовалась» очень долгое

время в творчестве абсолютно разных композиторов и так же имеет свои устоявшиеся законы. А вот иные формы требуют куда большей вдумчивой работы исполнителя. К ним можно отнести поздние сонаты Бетховена, свободные формы Шопена, сюиты сквозного строения Шумана, симфонические поэмы, оперные сцены. Форма таких произведений, как в узком, так и в широком смыслах, индивидуализирована и требует особого подхода в интерпретации. Посмотрите, насколько различаются между собой последние пять сонат Бетховена, баллады Шопена, Карнавал, Симфонические этюды и Крейсleriана Шумана.

Поскольку форма в широком смысле предполагает все средства выразительности в произведении, то при создании интерпретации нам помогает метод комплексного анализа. Это детальный разбор всех средств выразительности, выявление их значения и роли в создании художественного образа — с одной стороны, а с другой — изучение произведения в контексте других сочинений автора, стилевых особенностей его музыки, его творчества как части эпохи.

Шумановская музыка изобилует частыми сменами настроений, переменами чувств. Ей присущи динамичность, импульсивность, даже некоторая пестрота и калейдоскопичность. Сиюминутная реакция на какие-то события, спонтанность впечатления слышны в изменчивой ткани его сочинений. Для воплощения своих намерений композитор использует принципы вариационности, сюитности и цикличности. Вариации на тему ABEGG, Бабочки, Танцы Давидсбундлеров, Карнавал, Симфонические этюды, Детские сцены, Крейсleriана, Юмореска, Венский карнавал — произведения крупной формы, состоящие из частей, маленьких пьес, сцен или вариаций. Только первый опус композитор называет вариациями, в остальных это понятие спрятано вовнутрь или вовсе исчезает. В жанре вариаций стержнем служит тема, в шумановских циклах связующим элементом может быть группа нот или образы. Так, Карнавал ор. 9 имеет подзаголовок: «Маленькие сцены, написанные на четыре ноты». Композитор не ограничивает себя темой, на которую будет писать вариации, но все пьесы связаны таким тематическим зерном — четырьмя звуками As, Es, c, h — из которых автор каждый раз создает новый тематический материал. Ряд пьес озаглавлен как маски комедии дель арте, другие номера обозначены именами близких Шуману по духу людей, его единомышленников, которые составят его «Давидсбунд» в финале. Такая группировка сцен тоже играет формообразующую роль. Еще более прочные, внутренние связи пьес цикла строятся на двух контрастных образах — Евсебия и Флорестана. Они являются отражением внутреннего мира компози-

тора. Евсебий — нежный, мечтательный, задумчивый, Флорестан — пылкий, порывистый, страстный. На противопоставлении этих двух миров строится драматургия многих шумановских сочинений.

Симфонические этюды — тема с вариациями. Тема написана в простой двухчастной форме, и в каждом этюде, кроме финала, эта форма сохраняется, что является самым узнаваемым признаком темы. В остальном же, тема может кардинально изменяться, появляться только в виде контрапункта к новым мелодическим элементам или вовсе отсутствовать. Тем не менее, среди шумановских циклов, Симфонические этюды — самый спаянный, динамичный в своем сквозном развитии. Это отражено и в названии, которое отсылает нас к понятию симфонизм — последовательному, целенаправленному развитию. Скорбный образ темы преобразуется в затаенный, порывистый, хрупкий, пылкий и страстный, величественный, шуточный, трепетный и в конце становится ликующим, праздничным. Такие яркие изменения характеров на малом временном расстоянии указывают и на принципы сютности в цикле, но все-таки основным движущим методом является симфонизм. Лейтмотивная техника, монотематизм как в мелодических оборотах, так и в ритмах позволяют добиться непрерывности и логичности развития. Шуман здесь выступает наследником Бетховена (32 вариации, вариации на оригинальную тему с фугой ми-бемоль мажор) и предвосхищает сочинения Брамса (вариации на тему Паганини, Генделя, финал четвертой симфонии), Чайковского (преображение темы в пятой симфонии), Рахманинова (вариации на тему Корелли, вариации на тему Шопена, рапсодия на тему Паганини).

На что должен обратить внимание исполнитель, выстраивая драматургию произведения? Краеугольные камни формы — это тема и финал. Заимствовав незатейливую мелодию из флейтовых вариаций музыканта-любителя И. фон Фриккена, Шуман создал скорбную музыку в жанре траурного марша необычайного воздействия. В финале тема превращается в величавое, торжественное, праздничное шествие. По ходу сочинения тема преобразуется в различные образы. В первом этюде слышны мрачное беспокойство и наступательность. Второй этюд — небольшую поэму — открывает трепетная, романтически-полетная мелодия. Эти два этюда примыкают к теме, третий же этюд стоит отделить от второго и четвертого небольшими цезурами как маленькое интермеццо, разряжающее атмосферу. Четвертый, пятый и шестой этюды приносят новую энергетику в развитие. Они следуют без перерыва, их объединяет принцип кано́на. Но даже в них образ темы существенно изменяется: волевая властность сменяется шутовством, за которой следует неистовый

порыв. Седьмой, ми мажорный, этюд делит цикл пополам — это арка в финал, после него цезура должна быть больше. Восьмой, девятый и десятый этюды в каком-то смысле сжатая реприза первой половины. Пространственный восьмой этюд, отличающийся баховской величавостью, уравнивает первую и вторую вариации, девятый по образности и яркости оркестровой техники напоминает третий, а десятый своей токкатностью и неутомимой энергией ассоциируется с группой этюдов четвертый, пятый, шестой. Лирика соль-диез минорного этюда звучит как отдохновение от бури страстей, его следует обособить от предшествующего и последующего. Грандиозный финал является апофеозом всего действия.

Распределение кульминаций, объединение вариаций в группы, понимание того как изменяется образ и зачем, почему это происходит и что такое изменение повлечет за собой — важные составляющие работы исполнителя над драматургией и формой произведения.

Список литературы

1. Житомирский, Д. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества / Д. Житомирский. — Москва : Музыка, 1964. — 879 с.
2. Егоров, П. Роберт Шуман, сочинение 13, или что мы играем?: [к истории создания «Симфонических этюдов» и об исполнении цикла] / П. Егоров // Муз. жизнь. — 1993. — № 4. — С. 16–17.
3. Левитан, Е. Времена и годы / Е. Левитан. — Москва : Дека-ВС, 2013. — 296 с.
4. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. — Москва : Музыка, 1979. — 536 с.
5. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. — Москва : Музыка, 1982. — 300 с.



Трактовка понятия стиля в проекции на исполнительскую деятельность

В статье проанализированы различные аспекты понятия музыкального стиля, обозначена его структура, перечислены насущные задачи педагогов музыкальных дисциплин.

Ключевые слова: музыкальный стиль, музыкальная педагогика, исполнительское мастерство.

Собственно понятие музыкального стиля относится к сфере эстетики и искусствознания, где оно исследовалось учеными достаточно глубоко. Возникновение категории стиля связано было с характеристикой жанров и национальных школ (XVI–XVII вв.), позже — с исторической периодизацией (XVIII в.). В последующих столетиях понятие сужается до композиторской манеры (XIX в.) и даже до отдельного музыкального произведения (XX в.) [4, с. 522]. Советские исследователи А. Соколов, С. Скребков, М. Михайлов пришли к общему мнению, что музыкальный стиль представляет собой единую систему выразительных средств, обусловленных художественным содержанием музыкального произведения [6, с. 278]. Стилиевая карта как отечественного, так и зарубежного музыкального исполнительства XX в. широко представлена в труде Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль».

У преподавателей творческих дисциплин проблематика стиля непосредственно включена в разнообразные задачи подготовки специалистов. Студенты исполнительского факультета вуза в процессе обучения обращаются к различным аспектам понятия стиля. История музыки и история исполнительства дают им когнитивную базу, знания о стилистических особенностях, слуховой опыт стилистического разнообразия в музыке. На индивидуальных занятиях практическими методами осуществляется формирование умений и навыков стилистического подхода к исполнению музыкальных произведений. Таким образом, правомерно говорить о тесной сопряженности (посредством системы выразительных средств) понятий стиля и интерпретации в исполнительском классе. Полагается, что наиболее широкий охват стилистически разнообразных музы-

кальных образцов (насколько позволяют образовательные рамки) способствует обогащению личности будущего артиста. Основная сложность воспитания стилистического вкуса музыканта заключается в том, что знание основных стилистических черт того или иного композитора, и даже самое тщательное воспроизведение музыкального текста на инструменте со всеми штриховыми и динамическими обозначениями не является автоматически точным попаданием в стиль. Это не происходит потому, что штрихи, динамические нюансы, педализация, артикуляция не имеют абсолютной величины. Они весьма обусловлены исторической эпохой, характеристиками инструментов, композиторскими и другими факторами.

Много интересных мыслей на тему сопоставления стилистики музыкального произведения с интерпретационными задачами исполнителя выразил Г. Г. Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры», которая до настоящего времени является своеобразным учебником для пианистов. Он обозначил четыре вида стиля исполнения: «никакого стиля», «торговое исполнение», «музейное» и «подлинно художественное, живое, проникнутое пониманием музыки» [5, с. 156]. Рассмотрим, что же подразумевается под подлинным стильным исполнением. Сравнительный анализ различных исполнений какого-либо музыкального произведения не дает однозначной оценки истинности, правдивости. Однако вполне можно говорить о степени убедительности игры, то есть оценивать воздействие ее на слушателя. Следовательно, Шопен будет истинным Шопеном, если пианист отразит в своем исполнении не только художественный замысел его сочинения, но и свою собственную музыкальность. Иными словами, он должен ярко проявить свою индивидуальность, эмоциональность, артистизм. Как отмечает С. Фейнберг в книге «Пианизм как искусство», необходим активный творческий процесс, в котором «воля композитора должна стать собственной волей интерпретатора» [5, с. 148]. Отсюда и множество вариантов подлинного Шопена: салонный, изящный, интимный, импровизационный, драматичный, глубокомысленный, классически стройный, благородно экспрессивный, непосредственный. Наглядным примером также может служить интерпретация творчества И. С. Баха. Колоссальную трансформацию от романтической трактовки до ритмически волевого, артикуляционно новаторского прочтения Гленом Гульдом претерпели его клавирные произведения. На современном этапе их актуальность по-прежнему очень высока, и существует вероятность возникновения нового осмысления стиля барокко. И. Браудо в своем труде «Артикуляция» обращает внимание на возрождение в начале XX в. интереса к «искусству связного и

расчлененного» исполнения, к четкому, мужественному произношению на инструменте [2, с. 90]. Вместе с тем, в тот период появляется плеяда композиторов (Прокофьев, Шостакович и др.), которые совершили настоящий переворот в фортепианном стиле, активизировав ударную природу звукоизвлечения и усилив категорию времени в художественно-образном содержании музыки. Очевидно, что эти два факта взаимообусловлены. Новые гениальные открытия в стилистических композиторских направлениях неизбежно оказывают влияние на искусство исполнительское, в том числе и на интерпретацию исторически отдаленных сочинений. Вот почему Г. Г. Нейгауз предельно образно указывал на негативные виды стиля исполнения, предостерегая молодых музыкантов от бездумного копирования других исполнителей или схоластического выполнения авторских указаний. В них отсутствует творческая составляющая исполнителя, которая подразумевает под собой аналитический и интуитивно-поисковый компоненты работы над музыкальным произведением. Л. Баренбойм выделяет два момента времени: отраженное в музыкальном произведении, и в котором живет интерпретатор [1, с. 225]. Исторические произведения постоянно обогащаются новым опытом и не превращаются в музейный экспонат, а живут в современности и находят живой отклик в сердцах слушателей.

Насущная задача педагогов исполнительских дисциплин — культивировать творческое начало, пытливость ума, хороший вкус у студентов. Безусловно, следует изучать исторические эпохи, их традиции. Но, как пишет В. Крастинь, в искусстве нет непреложных традиций [3, с. 83]. Даже если исполнитель будет досконально знать, как играл сам Бетховен, это не освободит его от кропотливой собственной творческой работы с авторским текстом. Кроме того, современное мышление, вмещающее в себя весь путь развития искусства, неизбежно оставит отпечаток на конечном результате работы. И это не противоречит стремлению к правде и истине как сверхзадаче. В 2005–2008 гг. вышла серия книг московского издательства «Классика-XXI» под заголовком «Как исполнять Шопена» (Баха, Моцарта, Бетховена, Рахманинова, импрессионистов), весьма полезная в качестве учебного пособия для студентов вузов. В этих книгах отражен современный подход к исполнительскому анализу музыкальных произведений различных стилей. Несомненно, серьезное изучение стилистических закономерностей и авторских указаний является основой, на которой должна воспитываться творческая фантазия исполнителя. На научный фундамент теоретических трудов и следует опираться исполнителю в интерпретации музыкального произведения, в звуковых, артикуляционных, динамических и аго-

гических поисках за инструментом. Обращаясь к началу данной статьи, согласно определению стиля как единству, совокупности выразительных средств, важно подчеркнуть, что на выходе должно получиться ясно выраженное исполнительское решение. Оно будет неповторимым, самобытным, как уникален каждый человек. Из-под пальцев пианиста зазвучит своя «Лунная соната» Бетховена, и в этом будет заключаться ценность исполнения. Объективного исполнения не существует, существуют объективные знания. На формирование музыканта может оказывать большое влияние личность педагога, окружающая музыкальная среда, кумиры-исполнители, эстетические устремления времени. Здесь есть и положительная сторона — вдохновляющая и заражающая, и отрицательная — формально-подражательная, о чем говорилось выше.

Подводя итог, обозначим структуру стиля в музыкальном исполнительстве как двухчастную. Первая (базовая) часть представляет собой объективные знания о стилевых особенностях эпохи, композитора, музыкального произведения. Студент должен прежде всего почитать соответствующую литературу, послушать другие сочинения исполняемого композитора, проанализировать нотный текст музыкального произведения со всеми авторскими обозначениями. Вторая часть (творческая) субъективная и включает в себя поисковую работу по выверению всех градаций и пропорций выразительных технических средств и исполнительских приемов для максимального соответствия их художественной идее произведения.

Список литературы

1. Баренбойм, Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л. А. Баренбойм. — Ленинград : Музыка, 1969. — 285 с.
2. Браудо, И. А. Артикуляция / И. А. Браудо // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. — Москва : Музыка, 1969. — С. 90–133.
3. Крастинь, В. М. Традиции и новаторство в исполнительском искусстве / В. М. Крастинь // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. — Москва : Музыка, 1969. — С. 65–84.
4. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — Москва : Советская энциклопедия, 1991. — 672 с.
5. Николаев, А. А. Г. Г. Нейгауз и С. Е. Фейнберг о фортепианном искусстве / А. А. Николаев // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. — Москва : Музыка, 1969. — С. 134–164.
6. Савенко, С. К вопросу о единстве стиля Стравинского / С. Савенко // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. — Москва : Советский композитор, 1973. — С. 276–301.

Кочеков Владимир Федорович

кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры музыкального образования

Современные компьютерные технологии как необходимый фактор подготовки будущего учителя музыки

В статье рассматривается актуальная тема компьютеризации в сфере музыкального образования. Дано определение понятия «информационная технология обучения», обоснована необходимость активного владения компьютерными музыкальными программами для будущего учителя музыки.

Ключевые слова: цифровизация, компьютеризация, информационная технология обучения.

Данный исторический этап развития общества характеризуется существенными изменениями во всех сферах как материальной, так и духовной жизни страны. В настоящее время в сфере образования, в том числе и музыкального, очень интенсивно идет процесс цифровизации. Ареал использования компьютерных технологий неуклонно расширяется и, проникая во все сферы образования, достиг и музыкальной области. Все происходящие изменения самым непосредственным образом влияют на образовательный процесс всех наличествующих ступеней образования: начального, среднего специального и высшего. Новые тенденции носят системный характер, который определяется стремительным развитием техники, в особенности — развитием современных компьютерных технологий. В настоящее время цели, а также задачи современного образования быстро меняются. Соглашаясь с социальными запросами рынка и общества к образованию, учителя музыки должны по-новому подходить к учебному процессу, содержание которого значительно расширилось, а его формы многократно увеличились: «Такое основополагающее в прошлом социокультурные явления, как семья, еще недавно игравшее решающую роль в воспитании и образовании детей, отходит на второй план [3, с. 10].

Проникновение цифровых технологий в музыкальное образование и творчество обеспечивает ранее недоступные области для создания и распространения музыки. На настоящий момент учитель музыки обязан не только знать эти музыкально-компью-

терные технологии, но и уметь правильно использовать их в своей работе.

Компьютеризация в сфере музыкального образования на сегодняшний момент является актуальной. Компьютеризация — это довольно перспективный и объективный процесс, так как современный социум требует от системы образования увеличения количества информации, необходимой для усвоения современным учащимся.

В педагогике принято понятие «информационная технология обучения». Информационная технология обучения — это процесс подготовки, а затем передачи информации учащимся. Осуществляется этот процесс посредством компьютерной техники и программных средств. Отсюда следует, что «...педагог должен знать все возможности и условия применения этих компонентов» [1, с. 132]. Музыкально-компьютерные технологии — быстро развивающаяся область знаний. Она занимает пограничное положение между техникой и искусством, при этом постоянно совершенствуется и для обучения, и для творчества.

Актуальность и практический аспект данной проблемы связаны тем, что музыкальные педагоги зачастую не используют весь спектр возможностей музыкально-компьютерных технологий в своей работе. Это вызывает насущную необходимость пересмотра многих положений педагогической науки и практики. Требование новых содержательных подходов и форм к учебному процессу обуславливается активным внедрением компьютерных программ с самым широким диапазоном применения в естественно-математическом, художественно-эстетическом и гуманитарном учебных циклах школ, средних учебных заведений и вузов. Современный учитель музыки должен быть специалистом с самым широким кругозором, обладать значительными знаниями и умениями, связанными со спецификой предмета «Музыка». Реалии сегодняшнего дня диктуют необходимость освоения многих видов деятельности в работе будущего специалиста.

Необходимость активного владения компьютерными музыкальными программами будущим учителем музыки диктуется существенным фактором, связанным с интересом значительного числа подростков к различным музыкальным компьютерным программам. Художественное образование в системе различных форм дополнительного образования в настоящее время активно развивается на платформе электронного музыкального творчества. Это новое, перспективное и активно развивающееся направление. Появляются новые учебные дисциплины, ориентированные на первую учебную ступень — детские школы искусств, музыкальные школы,

музыкальные студии. Это такие предметы, как «Студия компьютерной музыки», «Ансамбль клавишных синтезаторов», «Клавишный синтезатор» и др., разработан учебно-методический комплекс «Электронное музыкальное творчество» для V–X классов общеобразовательных школ. О широте интереса к данной проблематике говорит наличие различных изданий, в частности, образовательный журнал «Музыка и электроника». Функционируют организации, способствующие продвижению этого учебного направления, такие как Международный центр «Искусство и образование» и др. Конкурсы и фестивали, связанные с компьютерно-музыкальным творчеством детей и юношества, проводятся уже несколько лет, при обширной аудитории участников, которая становится все больше, от конкурса к конкурсу. Усложнились задачи, предлагаемые детям-участникам на различных состязаниях, связанных с компьютерным музыкальным творчеством. Задачи успешно решаются. Можно говорить о том, что учебно-художественная деятельность на основе концепции электронного музыкального творчества в подростковой и юношеской среде, приобретает все большие масштабы и стремительный темп.

Таким образом, учитель музыки должен обладать значительной информацией и существенными навыками владения музыкальными компьютерными программами, потому что все больше подростков уже с имеющимися определенными знаниями и умениями в этой области будут приходить на школьные уроки музыки. С этим, постоянно увеличивающимся контингентом детей, учитель должен находить общий «компьютерно-музыкальный» язык, свободно ориентироваться как в компьютерной тематике, так и в связанной с компьютерной тематикой музыкальном творчестве.

В контексте системного подхода к подготовке учителя музыки можно определить необходимые направления, способствующие самому процессу подготовки и приобретению необходимого «творческого багажа» будущего специалиста:

1. Творческая работа с текстами (сочинение сказок, стихов, варьирование имеющегося словесного материала, умение написать сценарий).
2. Основы композиции.
3. Основы аранжировки.
4. Владение музыкальной компьютерной программой.

Таким образом, данный комплекс присутствует в подготовке будущего учителя музыки. Следовательно, нарабатывается определенная база для формирования универсального, творческого специалиста, отвечающего всем необходимым требованиям сегодняшнего

дня. Это все является положительными факторами. Но подготовка не имеет системного характера. Каждый учебный предмет обособлен от другого, изучается локально. Такой комплекс предметов не изучался с позиции системного подхода: «Системный подход – направление методологии научного познания, в основе которого лежит рассмотрение объекта как системы: целостного комплекса взаимосвязанных элементов» [2, с. 24]. Основополагающая специфика системного подхода в том, что направляет исследование на выявление целостности объекта и обеспечивающих его механизмов. Кроме того, данный подход выявляет многообразие типов. Современные компьютерные технологии как средство связей этого сложного объекта и сведение их в единую картину.

Требования в современном специалисте-музыканте, свободно ориентирующимся в музыкально-компьютерных технологиях, имеющем основательную базу в области композиции, аранжировки – объективная реальность, вызванная трансформацией многих сфер общественной жизни. Поэтому решать данную проблему придется в любом случае, чем раньше это будет сделано, тем меньше будет потеря во времени, что позволит действительно осуществить определенный прорыв в подготовке будущего творческого учителя музыки, отвечающего всем необходимым запросам нашего образования.

Список литературы

1. Белунцов, В. Музыкальные возможности компьютера / В. Беленцов. — Санкт-Петербург : Питер, 2000. — 154 с.
2. Блауберг, И. В. Становление и сущность системного подхода / И. В. Блауберг, Э. Г. Юдин. — Москва : Наука, 1973. — 257 с.
3. Ромм, Т. А. Воспитание в современной реальности: перспективы и ограничения / Т. А. Ромм // Технологии воспитания в общеобразовательных организациях : материалы всерос. науч.-практ. конф. — Кострома : Костром. гос. ун-т, 2017. — С. 8–11.

Кочекон Влалдмнр Фелоровнч

канднлат педагогнческнх наук, доцент,
доцент кафедрн музыкального образованнн

Пестерев Валернй Вячеславовнч

студент магнстратурн по спецнальностн
53.04.06 Музыкознанне н музыкально-прнкладное искуство,
кафедрн музыкальной педагогнкн

=====

Саунд-днзайн н возмозностн его нспользованнн в учебном процессе

Рассматрнвается разносторонннй характер саунд-днзайна н разлнчные обласн его прнмененнн. Исследуетсн роль звукового днзайна как ключевого элемента в современной массовой музыкальной куьтуре XXI века. Поднмается вопрос о значнмостн саунд-днзайна в образованнн, а также о его влнннн на формнрование профессиональных сфер, таких как компознторство, звукорежнссурн н музыковелденне.

Ключевые слова: звуковой днзайн (саунд-днзайн), тембр, аранжнровка, компознтор.

Саунд-днзайн — молодая, актнвно разнвивающаяся облась звукового творчествн. Слова-снноннмы «саунд-днзайн», «аудно-днзайн» «пронсходнт от англнйского sounddesign, audiodesign, что мжно прнмерно перевести как «звуковой днзайн» нлн «звуковое оформленне».

Саунд-днзайн является отличнмым прнмером снтуанцн, когда термнн появляется до того, как самн практикн, которнне он представляет, полностью сложнлись. Исследователи часто утверждають, что саунд-днзайн возннк в 1979 г. с выпуском фнльма «Апокалнпснс сегодня». Прнчина заключается в том, что это был первый фнльм, в котором нспользовалась квадрофоническая система звукового воспроизведеннн, позволяющая распрелелать звук по пннн разлнчным нсточннкам. Такая система открывала новые возмозностн в работе с звуком, но требовала особой подгототовкн для созданнн звуковой дорожки. Разработку звукового концепта н подгототовку звуковой дорожки выполннл Уолтер Мёрч, н режнссер фнльма, Фрэнснс Форд Коппола, прнпнсал ему званне саунд-днзайнера в тнтрах фнльма. Позже сам Мёрч вспоминал возннкновение этого термнна: «Это

не отличалось от дизайна интерьеров. Вы задаёте архитектурное пространство и расставляете в нём вещи так, чтобы это выглядело хорошо. Я делал то же самое со звуком, так что “саунд-дизайн” произошёл от того, что я сделал» [4].

Но если бы всё было настолько просто, то не возникло бы проблем с определением этого термина. Однако в 1977 г. в титрах к фильму «Звёздные войны. Эпизод IV: Новая надежда» Бен Бёртт был указан как саунд-дизайнер. Его заслугой стало создание звуковых эффектов для фильма, таких как звуки лазерных орудий, дроидов, космических кораблей и других фантастических объектов. Эти звуки были уникальными и требовали тщательной разработки с нуля, так как им не было подобных в реальной жизни. Таким образом, саунд-дизайн начал интерпретироваться двояко: как создание звуковых эффектов и как концептуальное формирование общей атмосферы звуков в фильме. Эта двойственность остается важным аспектом при изучении саунд-дизайна, поскольку до сих пор многие исследователи придерживаются только одного из этих определений. Но на наш взгляд, в современном мире следует учитывать синтез обеих концепций при рассмотрении саунд-дизайна.

Дизайн звука проявляется не только через организацию пространственных аспектов, но и во многом другом, включая концептуальное развитие общей атмосферы звучания, выбор или создание музыкальных композиций, разработку звуковых эффектов, обработку записанных звуков и последующие процессы сведения всего аудиоматериала. Каждый звуковой элемент должен иметь форму и содержание, наилучшим образом соответствующие выразительности художественной концепции.

Историческое развитие звукозаписи, которое включает в себя механическую, оптическую и магнитную звукозапись, было обусловлено научно-техническими достижениями и привело к значительному расширению технических возможностей записи и обработки звука. Это, в свою очередь, сильно повлияло на развитие аудиотехнологий в художественном контексте.

На сегодняшний день наиболее передовой формой звукозаписи является цифровая звукозапись. Она основана на использовании цифровых технологий для преобразования аудиосигнала в цифровой формат с последующим сохранением на электронных носителях и возможностью последующего воспроизведения. Эти цифровые технологии звукозаписи возникли благодаря научным и техническим достижениям в области электроники и компьютерных технологий, предоставив широкие возможности для создания пространственных звуковых образов на основе синтезированных звуковых элементов.

С использованием современного аппаратного обеспечения звукозапись и обработка звука достигли новых высот, позволяя не только точное воспроизведение звуков, но также высококачественное моделирование звучания и создание уникальных аудиоэффектов с использованием синтеза и обработки звука. Эффектные взрывы, фантастические машины, звуки и голоса монстров, а также фоновые атмосферы планет и звуки боев в далеких галактиках — все эти оригинальные аудиоэлементы играют важную роль в современных коммерческих фильмах и мультимедийных продукциях. Без уникальных звуков, созданных опытными звуковыми дизайнерами, динамика и эффектность событий на экране не были бы настолько захватывающими и впечатляющими.

Звуковой дизайн востребован в различных областях, таких как кино, видеопроизводство, анимация, мультимедиа, телевизионное вещание, сфера брендинга и рекламы, радиовещание, театральное искусство, а также в современных музыкальных жанрах.

Часто звуковой дизайн ассоциируется с созданием звукового сопровождения для разнообразных медиапродуктов, особенно в сфере экранных искусств. Как отмечает А. А. Деникин, звуковой дизайн представляет собой область творческой профессиональной деятельности, связанную «с работой со звуком к экранным произведениям, со звукошумовыми экспериментами в электронной музыке». Он выделяет следующие составляющие звукового дизайна: шумовое оформление, создание синтетических звуков, моделирование акустических сред. Также автор отмечает, что «профессия “звуковой дизайн” исторически появляется в период обновления эстетики голливудского и европейского кино» [2]. Саунд-дизайн, в свою очередь, может быть разделен на три обширных направления:

1. Тональный (связанный с определенными звуковыми высотами, чаще всего используется в киноиндустрии).
2. Нетональный (шумовой).
3. Пространственный.

Однако сегодня звуковой дизайн становится важным элементом не только для экранных искусств, но также для музыки в чистом виде, без визуальной компоненты. Неповторимое звучание современных исполнителей достигается благодаря тщательной настройке акустической среды и разнообразию тембровой палитры музыки.

Как известно, тембр — это окраска звука, его неповторимый оттенок, а также его объем и форма. В акустике, психоакустике и музыкознании существует устойчивая традиция описания тембра материальными, вещественными, визуализированными определениями (темный, светлый, яркий, тусклый, матовый, серебристый,

блестящий, острый, округлый, тупой, плоский, объемный, мягкий, твердый и т. п.) [1, с. 182–184, 493]. Если рассматривать промышленный дизайн, то цвет и форма играют важнейшую роль. Аналогично, в звуковом дизайне тембр можно рассматривать как аналог цвета и формы в музыке — это ключевая характеристика и важнейший инструмент. Можно возразить, что создание тембров музыки лежит в области задач композитора, аранжировщика и звукорежиссера, а не звукового дизайнера. Однако в современной реальности композиторы, звукорежиссеры и аранжировщики часто выполняют функции саунд-дизайнера, объединяя все эти роли в одном лице.

В прошлом композиторы использовали аранжировку (или оркестровку) в основном для передачи мелодическо-гармонического материала слушателям. Главными достоинствами оркестровой партитуры были ясность и сбалансированность звучания, но она не обращала особого внимания на красочность тембров. Однако в конце XIX в., с появлением позднего романтизма и импрессионизма, музыка начала приобретать образность, программность и наглядность, что привело к увеличению внимания к красочности и тембрам. Эта тенденция проявила себя в различной степени в различных направлениях академической музыки в XX в., особенно в музыке авангарда, и нашла свое воплощение в техниках сонористики, конкретной и электронной музыки. В этих направлениях тембр перестал зависеть от интонации и стал полностью автономным средством музыкальной выразительности.

В массовой музыкальной культуре XX в. тембровое качество приобрело еще более важное значение. В первой половине столетия уникальность звукового дизайна стала значительным достижением, и она проявилась в большей степени благодаря аранжировщикам, особенно в жанре джазового свинга. Именно в свинге впервые было полностью осознано значение неповторимости и оригинальности звучания (или «саунда»). Каждый знаменитый джазовый биг-бэнд обладал своим уникальным «саундом» [5, с. 295]. «Саунд» в музыке свинга определялся аранжировкой, включая плотность текстуры, способ объединения инструментов в группы и использование специальных эффектов, таких как сурдины, вибрато, граул и другие. В качестве примеров характерных звуковых характеристик свинг-музыки можно привести эксцессы и джангл-стиль Дюка Эллингтона, кристально чистый хор Гленна Миллера и кул-саунд Лестера Янга. [5, с. 243, 295, 343]. В последующие десятилетия эксперименты с тембром, основанные на аранжировке, были развиты музыкантами в стилях кул и прогрессив-джаз. Однако начиная со второй половины XX в. звуковое оформление стало все более зависеть от средств

звукозаписи и впоследствии синтеза звука, играя все более важную роль в создании уникальных звуковых характеристик [6]. Этот новый подход преимущественно проявляется в жанрах рок-музыки, диско, новой волны рэпа и различных клубных танцевальных стилей. В данном контексте ключевую роль играет не традиционный аранжировщик, а звукорежиссер и специалист по синтезу звука. В этот же период появляется термин «студийная группа», который используется для описания коллективов, чья деятельность в значительной степени или полностью связана с работой в звукозаписывающей студии, где они уделяют внимание тщательной работе над звуковым образом. Примером такой группы после 1966 г. можно считать «The Beatles». Даже в случае исполнителей и коллективов, активно выступающих на концертах и предпочитающих «живое» исполнение без использования синтезаторов и сложного студийного монтажа, остается высокий уровень внимания к созданию уникального звукового стиля. В первую очередь это относилось к обработке гитарного звука, которая зависела от художественных предпочтений и эстетической направленности рок-коллектива, а также от личных предпочтений солиста-виртуоза. Например, гитара Брайана Мэя имела характерный острый, но в то же время воздушный тембр, напоминающий скрипку или альт, что соответствовало утонченной и изысканной музыке «Queen». С другой стороны, гитарный звук Джимми Пейджа из «LedZeppelin» обладал более округлым, насыщенным и мрачным тембром, который больше напоминал человеческий голос или звуки виолончели, что также гармонировало с общей музыкальной эстетикой группы. Эти различия в тембре достигались путем специальной обработки звука, структурных изменений в аудиосистеме электрогитары, а также уникальных приемов игры. Например, Брайан Мэй использовал монету вместо обычного медиатора, а Джимми Пейдж иногда прибегал к использованию скрипки. В дальнейшем внедрение синтезаторов в музыкальный процесс имело значительное влияние на звуковой дизайн. Их огромные возможности в создании новых тембров дополнили развитие массовой музыки, сделав звуковой дизайн важнейшим выразительным средством.

В современных музыкальных жанрах, таких как хаус, джангл, драм-энд-бейс, техно и транс, интонация и гармония играют скорее вспомогательную, второстепенную роль, в то время как основное внимание уделяется тембру и ритму, которые обогащаются разнообразными текстурами и фактурами.

Каждое музыкальное произведение представляет собой уникальное повествование, и задачей аранжировщика является выразить

и выделить идеи этого произведения с использованием звуковых средств. Аранжировка неотделима от саунд-дизайна, аналогично тому, как музыка не существует без звука. Поэтому понятие звукового дизайна становится ключевым в контексте массовой музыкальной культуры XX в. К сожалению, не все профессиональные музыканты, особенно те, кто работает в рамках академической традиции, полностью осознают этот факт. В результате возникает недопонимание в отношении ценности лучших образцов массовой музыки, основанное на их уникальных тембральных характеристиках. Массовую музыку часто критикуют за ее простоту и банальность, при этом упуская из виду ее неповторимые звуковые качества и художественную ценность, что характерно для ее лучших представителей.

В данном исследовании рассматриваются фундаментальные аспекты саунд-дизайна, его области применения и воздействие на современную музыку и другие художественные дисциплины. Очевидно, что современные композиторы, звукорежиссеры и аранжировщики должны обладать глубокими познаниями в этой области. В связи с этим наша убежденность заключается в том, что сегодня следует уделить значительное внимание звуковому дизайну в рамках музыкальной науки и образования. Понятие «звуковой дизайн» следует внедрить в академическую среду отечественной музыкальной теории и практики, проводя соответствующие научные исследования и конференции. Звуковой дизайн должен стать неотъемлемой частью образования в области «Композиции», «Музыковедения» и «Музыкальной звукорежиссуры» в консерваториях и других музыкальных учебных заведениях. Для реализации этой идеи требуется внедрение специальных учебных дисциплин, посвященных современным технологиям звукового дизайна, таких как «История и теория синтеза звука», «Технологии звукового программирования», «Акустика и психоакустика» и другие.

Список литературы

1. Алдошина, И. А. Музыкальная акустика : учеб. для вузов / И. А. Алдошина, Р. Приттс. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 720 с.
2. Деникин, А. А. Профессия — дизайнер звука / А. А. Деникин // Звукорежиссер. — 2012. — № 8 — С. 52–56.
3. Звуковой дизайн : [сайт]. — URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 21.05.2023).
4. Мёрч, У. Искусство монтажа / У. Мёрч. — Москва : Эксмо, 2020. — 224 с.

5. Кинус, Ю. Г. Джаз. Истоки и развитие / Ю. Г. Кинус. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2011. — 491 с.

6. Козлов, А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — Москва : Мега Сервис, 1997. — 110 с.

Кравчук Василий Иванович

кандидат педагогических наук, профессор,
профессор кафедры физической культуры

Брюховецкая Анна Вячеславовна

старший преподаватель кафедры физической культуры

Мосейчук Олеся Валерьевна

преподаватель кафедры физической культуры

Самостоятельная физическая подготовка как одна из форм реализации целей и задач физической культуры и спорта в вузе

Формирования операционального компонента физкультурной компетенции на методико-практических занятиях по физической культуре и спорту с учетом мотивации способствует освоению студентами базовых методик по организации самостоятельных занятий, овладению умениями и навыками для самостоятельной физической подготовки. Это является основой, обеспечивающей достижение студентами нормативного уровня общефизической подготовки и последующего самостоятельного физического самосовершенствования.

Ключевые слова: физическая культура и спорт, студенты, самостоятельная физическая подготовка, мотивация, физкультурная компетенция.

Универсальная компетенция по физической культуре и спорту УК-7: «Способен поддерживать должный уровень физической подготовленности для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности» — относится к категории универсальных компетенций по самоорганизации и саморазвитию, в том числе здоровьесформированию.

Реализация базовых дисциплин (модулей) по дисциплине «Физическая культура и спорт» должна обеспечить освоение студентами ключевых знаний и умений, которые необходимы для самостоятельного повышения уровня физической подготовленности.

В то же время данные опросов студентов о влиянии субъективных факторов на формирование мотивов, побуждающих их к активным самостоятельным занятиям физической культурой и спортом, по-

казывают снижение факторов-побудителей от первого к четвертому курсу.

Организация преподавателями кафедры физической культуры самостоятельной физической подготовки студентов как одной из форм реализации целей и задач вузовской дисциплины «Физическая культура и спорт» приобретает в настоящее время особую актуальность.

Студентам вуза для поддержания оптимального психофизического состояния организованных учебных занятий по физической культуре и спорту недостаточно.

Данные многочисленных исследований показывают, что студентам необходимы самостоятельные занятия в объеме 4–6 часов в неделю.

Мотивация, как компонент двигательной деятельности, побудитель достижения цели, является фактором, обеспечивающим систематичность самостоятельных занятий с тренировочной направленностью в неразрывной последовательности: мотивация — интерес — знания — регулярность тренировок — эффективность.

Цели самостоятельных тренировок у студентов различны. Это повышение уровня здоровья, физической подготовленности, функциональных возможностей, коррекции телосложения, активного досуга.

Одним из факторов самостоятельных спортивных тренировок у студентов является мотив получения зачета по физической культуре.

Выявленные факторы-побудители, мотивирующие студентов института культуры заниматься самостоятельно, используются преподавателями кафедры физической культуры в индивидуальной работе со студентами, при подготовке и выполнении студентами методико-практических заданий.

Цель физкультурного образования в вузе — формирование физической культуры личности студента, что предполагает освоение студентами ценностного потенциала физической культуры и спорта, формирования ценностного отношения к себе как субъекту физической культуры.

Это является фактором физического самосовершенствования, стимулом самоопределения и самореализации личности студента [1, с. 197–202].

Отмечается, что недооценка воздействия на ценностно-мотивационные установки студентов во многом связаны со снижением образовательно-воспитательного потенциала занятий по физической культуре и спорту, акцентированием на нормативные показатели физкультурно-спортивной деятельности.

Задача преподавателей кафедры физической культуры — формирование мотивов, переходящих в потребность заниматься физической культурой и спортом, использование для этого всего арсенала средств учебной и внеучебной деятельности.

Преподаватели кафедры физической культуры должны решать в первую очередь такие задачи, как:

1. Формирование у студентов ценностно-мотивационного отношения к физической культуре и спорту, потребности в систематических занятиях.
2. Приобретение необходимых знаний для самостоятельных занятий.
3. Усвоение студентами необходимых знаний, умений, навыков для повышения уровня физической подготовленности, здоровьесформирования.

Один из основных критериев здоровья студентов — уровень физической подготовленности, который оценивается величиной показателей уровня отдельных физических качеств, в особенности общей (аэробной) выносливости.

Для студентов-музыкантов, например, общая выносливость имеет профессиональное значение. Она является фундаментом для развития специальной исполнительской выносливости как способности противостоять утомлению при длительной игре на инструменте.

Для самостоятельных тренировочных занятий необходимы знания средств и методов развития физических качеств, опыта их применения, а также волевые усилия для преодоления «синдрома понедельника» («начну со следующего понедельника»).

В самостоятельных занятиях тренировочной направленности решается задача развития и совершенствования основных физических качеств. Студенты должны уметь применять наиболее эффективные средства, методы и формы своего физического совершенствования, знать о целесообразности последовательного развития качеств в отдельном занятии: сначала упражнения на гибкость, ловкость, быстроту, силу и затем уже на выносливость.

В исследованиях, посвященных привлечению студентов к самостоятельным занятиям физической культурой и спортом предлагается, в частности, система приобщения на основе методики комплексного развития основных физических качеств с использованием упражнений, не требующих сложного оборудования. В основе этой системы упражнения из комплекса ГТО, что позволяет производить оценку своей физической подготовленности, исходя из государственных нормативных требований.

Предлагается осуществлять оперативное консультирование со специалистами (видеоинструкции) в совокупности с системой морально-психологических стимулов поддержки [2, с. 69–70].

В Челябинском институте культуры преподавателями кафедры физической культуры на учебных методико-практических занятиях формируются репродуктивная система знаний по дисциплине, владение методическими и практическими умениями и навыками использования средств физической культуры и спорта, умение управлять физическим самосовершенствованием (постановка цели, выбор форм, средств и методов ее достижения) сначала по образцу, данному преподавателем, с помощью консультаций.

Формирование операционального компонента физкультурной компетенции как совокупности знаний, умений и навыков студентов происходит в образовательно-воспитательной деятельности в сфере физической культуры и спорта.

Преподаватели кафедры разрабатывают методико-практические задания для студентов института культуры по проведению ими вводной части учебно-тренировочного задания, подготовки комплексов упражнений для вводной и заключительной частей занятия для развития различных физических качеств.

Студенты получают опыт осуществления двигательной деятельности по предлагаемым образцам, способам выполнения тренировочных упражнений, тестам физической функциональной подготовленности, а также владения алгоритмами достижения результатов своего физического совершенствования.

Физическая подготовленность студентов достигается в результате физической тренировки, называемой физической подготовкой, которая обеспечивает развитие и совершенствование необходимых профессионально важных физических и психофизиологических качеств.

Базовый курс по физической культуре и спорту должен обеспечить реализацию элективных дисциплин.

Методико-практические занятия по физической культуре и спорту направлены на освоение студентами базовых методик по организации самостоятельных занятий, овладение умениями и навыками для самостоятельной физической подготовки.

В процессе реализации элективных дисциплин студенты института культуры приобретают навыки методически обоснованного использования средств физической культуры и спорта, обеспечивающих должный уровень общефизической и профессионально-прикладной подготовки, выполнения нормативных требований, для последующего самостоятельного физического самосовершенствования.

Список литературы

1. Смолин, Ю. В. Самостоятельные занятия тренировочной направленности как одно из средств формирования физической культуры личности студента / Ю. В. Смолин, В. И. Кравчук // Культура — искусство — образование : материалы 43-й науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та. Челябинск, 4 февр. 2022 / науч. ред., сост. Ю. В. Гушул, отв. за вып. С. Б. Синецкий ; Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2022. — 251 с.

2. Воронков, А. В. Приобщение студентов к самостоятельным занятиям физической культурой / А. В. Воронков, В. Н. Ирхин, Е. А. Бражник, Ю. А. Загоруйко // Теория и практика физической культуры. — 2022. — № 5. — С. 69–70.

Кравчук Василий Иванович

кандидат педагогических наук, профессор,
профессор кафедры физической культуры

Власова Ирина Александровна

доцент кафедры физической культуры

**Общая физическая подготовка
как основа профессионально-прикладной
физической подготовки
студентов вуза культуры**

Полноценная общая физическая подготовка является основой специализированной профессионально-прикладной физической подготовки, играет главную роль в решении задачи развития прикладных физических качеств до профессионально требуемого уровня, повышает функциональные возможности студентов.

Ключевые слова: профессионально-прикладная физическая подготовка, общая физическая подготовка, студенты, выносливость.

Профессионально-прикладная физическая подготовка (ППФП) является самостоятельным разделом (модулем) рабочей программы дисциплины «Физическая культура и спорт» в Челябинском государственном институте культуры.

ППФП должна опираться на хорошую общефизическую подготовку студентов. Этого в основном достаточно, чтобы обеспечить психофизическую готовность к будущей профессии.

Общая физическая подготовка студентов как основа специализированной ППФП играет первостепенную роль в решении ее задач.

Физическую подготовку в спорте рассматривают как важнейшую составную часть спортивной тренировки, представляющую собой процесс, направленный на развитие физических качеств — выносливости, силы, скоростных и координационных способностей, гибкости.

«Под общей физической подготовкой понимают процесс гармоничного развития двигательных качеств, оказывающих положительное влияние на достижения в конкретном виде спорта и эффективность тренировочного процесса» [1, с. 79–80].

В то же время отмечается, что в уровне физической подготовленности студентов института культуры наблюдаются значительные

перепады: хорошо развиты одни физические качества и слабо или очень слабо развиты другие [2, с. 31].

Самым «западающим» физическим качеством у студентов института культуры является выносливость, мерилом которой является бег на длинные дистанции: бег на 2000 метров у девушек и 3000 метров у юношей.

Результаты наших тестирований подтверждают данные других исследований: лишь 15–20 % студентов 1 курса выполняют нормативы ГТО [3, с. 37–38].

Выносливость, основой которой является хорошо функционирующий механизм кислородного обеспечения, координирует работу физиологических систем, их взаимодействие, повышая общую и профессиональную работоспособность.

Выносливость определяют как способность противостоять утомлению в процессе деятельности.

Интегральными внешними показателями выносливости называют в циклических упражнениях время преодоления дистанции (2000 метров, 3000 метров), величину дистанции в заданное время («12-минутный тест К. Купера», «часовой бег», «суточный бег» и др.), в ациклических упражнениях — сумма повторений за определенное время (тест «пресс» за 1 минуту, 10–20-минутная «круговая тренировка» и др.)

Общая (аэробная) выносливость рассматривается как общая неспецифическая основа самых различных видов выносливости, которые проявляются в специфических формах в разного рода деятельности.

Общая выносливость лимитирует продолжительность любой физической деятельности, профессиональной работоспособности. На ее основе можно успешно развивать все другие физические качества.

Одной из задач профессионально-прикладной физической подготовки (ППФП) студентов является акцентированное формирование прикладных физических качеств, — выносливости, силы, быстроты гибкости, ловкости, — до профессионально требуемого уровня.

Интенсивность труда специалиста всегда ограничивается его физическими возможностями.

Направленное применение средств физической культуры и спорта могут существенно расширить физиологические границы труда.

В многочисленных исследованиях отмечается, что физкультурно-спортивные занятия значительно повышают уровень функциональных возможностей, физическую и эмоциональную устойчивость,

координацию, способность к длительному сохранению темпа, скорости движений.

Студенческий возраст — это период прогрессивного развития общей и основных типов специфической выносливости, когда возможно обеспечить достижение аэробной выносливости до оптимального уровня.

Необходимый уровень общей выносливости предусмотрен нормативами ППФП на основе требований комплекса ГТО.

Кафедрой физической культуры разработаны дифференцированные требования и зачетные нормативы по разделу общефизической подготовки и ППФП для 1–2-х курсов.

На учебно-тренировочных занятиях для акцентированного развития общей выносливости студентов применяются циклические виды упражнений, когда физические нагрузки продолжаются длительное время на фоне преимущественного повышения аэробного (кислородного) обмена.

Это спидукинг (ускоренная ходьба), длительный бег от 3–5 минут до нескольких десятков минут в равномерном и переменном темпе.

По мере роста тренированности, физической работоспособности у студентов расширяются границы аэробной зоны, всё больше интенсивные нагрузки обеспечиваются аэробными источниками энергии, повышая функциональные возможности.

Программные виды физического воспитания студентов связаны с проявлением выносливости и ее компонентов.

В учебно-тренировочном процессе с применением средств лёгкой атлетики, фитнес-аэробики, спортигр, различных упражнений общефизической подготовки студенты развивают основные физические качества до нормативного уровня, особое внимание уделяя развитию различных видов выносливости.

На учебно-тренировочных занятиях студенты института культуры осваивают разработанные преподавателями кафедры базовые комплексы общеподготовительных упражнений из средств основной и силовой гимнастики для различных групп мышц.

По мнению специалистов по физической культуре, студентам необходимо иметь в своем арсенале не менее трехсот общеразвивающих упражнений и представлять характер их избирательного влияния на мышцы.

На практических занятиях по пауэрлифтингу в специализированном тренажерном зале студенты развивают силу, силовую выносливость, которая во многом связана со скоростной выносливостью.

Считается, что выносливость приобретает силовой характер при мышечных усилиях, превышающих 30 % величины от индивидуального максимума.

Преподаватели предлагают варианты упражнений с отягощениями и на специализированных тренажерах для основных мышечных групп с увеличением количества серий, выполняемых «до отказа».

Итоговый уровень подготовленности студентов по разделу ППФП контролируется специальными нормативами, оценивается отдельно и входит в комплексную оценку по дисциплине наряду с оценкой за общую физическую подготовленность.

Список литературы

1. Платонов, В. Н. Подготовка квалифицированных спортсменов / В. Н. Платонов. — Москва : Физкультура и спорт, 1986. — 286 с.
2. Кравчук, В. И. Профессионально-прикладная физическая подготовка студентов музыкальных специальностей вуза культуры и искусств / В. И. Кравчук ; Челябинская государственная академия культуры и искусств. — Челябинск, 2014. — 300 с.
3. Ерёмин, М. В. Развитие выносливости у студенток вуза для успешной сдачи норм комплекса ГТО / М. В. Ерёмин, Н. Г. Пряникова // Теория и практика физической культуры. — 2021. — № 6. — С. 37–38.

Ланганс Елена Геннадьевна

кандидат философских наук,
доцент кафедры философии и культурологии

Меняева Марина Петровна

доктор философских наук, профессор,
доцент кафедры философии и культурологии

Путь в науку требует постоянной заботы

В статье проанализирован опыт работы по обеспечению и поддержанию направляющих структур движения в научно-исследовательскую деятельность. Показаны основные направляющие структуры, представленные в нашем вузе. Утверждается, что путь в науку проходит в образовательной среде института. Как и образовательная среда в целом, этот путь нуждается в постоянной содержательной и организационной поддержке.

Ключевые слова: среда, образовательная среда, направляющие структуры.

Не секрет, что сегодня немногие выпускники вузов встают на путь научно-исследовательской деятельности. Причины этому известны. И дело не только в сравнительно небольшой оплате научного труда. К сожалению, престиж науки за прошедший век и начало нынешнего пошатнулся. Это связано и с использованием научных достижений в военных целях (например, создание ядерного оружия), и с дискуссиями по генной инженерии и клонированию и т. д., и т. п.

Однако потребность в научных исследованиях относительно самых разных областей жизни и деятельности человека и общества остается насущной. В частности, это касается социально-гуманитарных и философских исследований, поскольку проблема гуманизации общества (гуманизации, понимаемой и в духе Ренессанса, и в христианском смысле), сегодня стоит все так же остро, как и во времена Д. С. Лихачева, который много об этом писал [См., напр., 1]. По сути исследования в этой сфере становятся прикладными, даже если они поднимают сугубо теоретические вопросы, поскольку чем фундаментальнее оказываются знания, тем большую область применения они в конечном счете находят.

Забота о том, чтобы молодые люди приходили в науку, лежит сегодня на вузах, и в том числе, на вузах культуры. Мы привыкли

к тому, что нужно буквально вести каждого отдельного способного студента. Но этого далеко недостаточно. Нужно постоянно поддерживать «опорные точки» той дороги, которая ведет в науку, поддерживать содержательно и организационно. А эта дорога, на наш взгляд, лежит в образовательной среде. Понятие среды пришло в гуманитарные науки из биологии. Животное в состоянии обитать только в той среде, которая поддерживает его жизнь, буквально обуславливает ее. Примером природной направляющей среды может быть и русло реки, по которому она течет. Если не происходит ничего чрезвычайного, то течение постоянно.

Образовательную среду в общем плане трактуют как набор условий, обеспечивающий... что? Вот тут ответы разнятся. Но важно, что образовательная среда должна включать индивида в определенные процессы мысли и деятельности (учения, подготовки, образования, развития, самоопределения и т. д.). В отличие от природной среды, образовательная среда — это искусственная система, которую каждый вуз должен создавать и поддерживать специально, а также желательно объединять ее с другими, поскольку набор включающих и направляющих структур у каждого института различается, хотя есть и «классические» совпадения. И это часто касается именно пути в науку.

В этом контексте хочется осмыслить опыт работы обеспечения структур, поддерживающих этот путь в нашем институте. К ним относятся, в том числе, обычные занятия по философии. Чем они отличаются? Прежде всего тем, что философия основывается на рефлексии и постановке проблем. А именно проблемы становятся ядром научно-исследовательской работы. К сожалению, учебный процесс в вузе сегодня строится на подготовке к тестам, т. е. на том, чтобы отвечать на вопросы, которых студент не ставил, а значит и ответы ему не очень интересны. Не избежала этого и философия как учебная дисциплина. Но иногда все-таки удается осуществить философскую работу — рефлексию актуальных тем. (Конечно, это случается и на занятиях в цикле культурологии, педагогики, литературы и пр.). И тогда студенты начинают задавать свои вопросы, пытаются найти на них ответы, строить свое рассуждение. Этот процесс захватывает не всех. Но все же некоторые продолжают разговор с преподавателем и в неурочное время. Задача преподавателя здесь длить этот разговор, переводить его в другие формы.

Но как сделать так, чтобы интерес к проблемным вопросам не иссяк? В нашем институте много лет существует Философский клуб. Он был создан 19 лет назад по инициативе студента, который хотел продолжить разговор на философские темы вне регламента учеб-

ных занятий. Бессменным куратором клуба все эти годы и сегодня является доктор философских наук, профессор В. С. Невелева. Темы заседаний клуба предлагают сами его участники, а предлагают они то, что им действительно интересно, что связано с потребностью понять себя, мир, общественные и культурные процессы. Именно в клубе часто происходит субъективация, казалось бы, достаточно абстрактных тем. Что значит «субъективация»? Это значит, что человек обретает заинтересованное, личностное отношение к этим вопросам. Интерес мотивирует человека на дальнейшие шаги. Куда? Задача кураторов клуба предложить такому участнику другие средства — средства научной разработки интересующего его вопроса, позволяющих углубиться в тему (а не просто свободно ее обсуждать). И пусть таких заинтересованных — единицы, но они есть.

Классической формой направляющей структуры (на путь в науку), очевидно является научная конференция. Часто научные конференции, и не только студенческие, становятся просто презентациями достигнутых результатов, что на некоторое время поддерживает эмоциональный настрой студента. Однако эмоции быстро иссякают, если использовать данную форму только как результирующую. Правильная постановка задач на участие в конференциях может способствовать дальнейшему движению в научном направлении. Во-первых, это задача постепенного овладения языком науки, ее понятийным строем, что открывает другие возможности понимания и мысли, другое видение проблемы, и что, в свою очередь, не дает угаснуть интересу. Во-вторых, — построение речи, риторическая задача. В-третьих, задача на формирование навыка участия в научной коммуникации. Здесь важно специально фиксировать внимание на вопросах, особенно на тех, которые остались открытыми. Их ценность в том, что они иногда могут указывать пути дальнейшего научного поиска.

Важной формой, поддерживающей исследовательскую деятельность, у нас в институте является семинар-практикум аспирантов и соискателей. Эту форму когда-то давно придумала и практиковала доктор философских наук, профессор Н. Г. Апухтина. В прошлом году мы возобновили эту практику. Ее назначение состоит в том, чтобы аспирант, представляющий свою работу на семинаре, в полной мере включился в подлинно научную, содержательную дискуссию. Отчасти подобная дискуссия имитирует защиту диссертации. Но не только. Существенной ее частью являются вопросы на прояснение и углубление содержания выступления, критические замечания и предложения от всех участников семинара, среди которых основную роль играют профессора и преподаватели, выступающие

в качестве научных экспертов, а также научные руководители. Часто оказывается, что аспиранты впервые публично представляют свои исследования. И в такой содержательной коммуникации они учатся слушать, слышать и понимать вопросы, отвечать на них адекватно, фиксировать вопросы, на которые у них нет ответа и т. д. Можно подумать, что идет «игра в одни ворота». Но это не так. Практически семинар как бы собирает коллективный разум, который двигает и разворачивает предъявленную тему таким образом, что образуется ресурс для дальнейшей исследовательской работы аспиранта.

В завершении ответим на существенный вопрос, который наверняка можно нам задать: где результаты, где жаждущие заниматься наукой студенты? Ответим на него непрямым образом. Из практики управления транспортными перевозками давно известен принцип: неизмеримо выгоднее поддерживать сеть перевозок, даже если какой-то транспорт идет порожняком, чем организовывать отдельный рейс. Движение в науку и в науке возможно только тогда, когда есть соответствующая среда, поскольку крайне редко появляются такие самородки, как М. В. Ломоносов или П. А. Сорокин.

Список литературы

1. Лихачев, Д. С. Письма о добром / Д. С. Лихачев. — Москва : Наука ; Санкт-Петербург г: LOGOS, 2006. — 315 с.

В статье рассмотрена проектная деятельность как важная форма учебной работы в рамках изучения дисциплины «История театрального искусства». Дано определение проектного метода, кратко описана история применения проектного метода в России. Затем описан проект «Мой театр будущего», подготовленный студентами ЧГИК, определены его цели и задачи, представлена модель развития театра, включающая в себя симбиоз технологий, новых идей и элементов несостоявшейся классики.

Изучая историю возникновения проектного метода, мы выявили из источников, что он был разработан американским философом и педагогом Джоном Дьюи и его учеником Уильямом Кердом Килпатриком. Он был связан с идеями гуманистического направления в философии и образовании.

В России американский опыт был перенят группой педагогов под руководством С. Т. Шацкого. В его работе «Дети — работники будущего» были определены основные требования к эффективному обучению учеников:

- Новаторством Шацкого стала идея того, что содержанием жизни ученика становится учение, физический труд, игра, искусство, умственная и социальная деятельность.

В настоящее время проектная деятельность включена в учебные программы образовательных организаций. Метод проектов — педагогическая технология, ориентированная не на интеграцию фактических знаний, а на их применение и приобретение новых, даже порой путем самообразования [4].

Активное включение обучающихся в создание проектов позволяет освоить новые способы деятельности человека в социокультурной среде. [2]

Работа над проектами сегодня также органично вписывается в реализацию предпрофессиональных образовательных программ. В качестве примера приведем проект обучающихся Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

Школа искусств ЧГИК является актором, который готовит учеников к получению профессионального образования в области культуры и искусства.

В течение обучения проходят занятия по актерскому мастерству, сценическому движению, сценической речи, слушанию музыки, танцу. Данные дисциплины практикоориентированные.

Кроме того, в программе обучения проходят теоретическую дисциплину «История театрального искусства». В качестве итоговой работы по изучению дисциплины учащимися был создан проект «Мой театр будущего».

Ученики определили **цель** проекта — представить модель развития театра в будущем исходя из полученных на уроках и собственных знаний. **Задачами** проекта стали:

1. Определить миссию театра
2. Составить структуру театра
3. Определить репертуар театра (см. таблицу).

Проект «Мой театр будущего»

Миссия театра — театр всех эпох и для всех зрителей	
Эпохи, репертуар	Античность (Софокл, Аристофан, Еврипид) Средневековье (миракль, моралите, мистерия) Возрождение (комедия дель арте, Шекспир, Лопе де Вега, Мольер) Советский период (Володин, Вампилов, Розов) Современность (спектакли для подрастающего поколения)

Структура театра	Директор театра Художественный руководитель Артисты Художественно-постановочная часть Служба работы со зрителем (администраторы, кассиры, PR-менеджер, капельдинеры, сотрудники гардероба)
Коллектив театра	Стремление к высокому искусству и качественным постановкам, а также работе театра.
Театр будущего — симбиоз технологий, новых идей и элементов нестареющей классики	

Такая работа учеников над проектом показала высокий результат знания теоретического материала и применения его на практике. Подобный формат показывает, что такой опыт проектной работы помогает развить креативность в работе с учебным материалом, реализовать свою инициативу в сотрудничестве с педагогом, наметить векторы развития своего обучения по предпрофессиональной программе.

Список литературы

1. Дети — работники будущего : первая кн. моск. о-ва «Сетлемент» [1907]. — Москва : Типо-лит. т-ва И. Н. Кушнерев и К^о, 1908. — 155 с. (Библиотека свободного воспитания / под ред. И. Горбунова-Посадова. Вып. 20).
2. Ибрагимов, М. И. Проектная деятельность в школе / М. И. Ибрагимов, М. В. Михеев, И. И. Хабибуллина // Казанский вестник молодых учёных. — 2022. — Т. 6, № 3. — С. 23–28.
3. История и особенности «метода проектов» Джона Дьюи. — URL: <https://psychosearch.ru/teoriya/vospitanie/478-istoriya-i-osobennosti-metoda-proektov-dzhon-dyui> (дата обращения: 12.01.24).
4. Чечель, И. Д. Метод проектов, или попытка избавить учителя от обязанностей всезнающего оракула / И. Д. Чечель // Директор школы. — 2011. — № 3. — С. 10.

Лукьянова Лиана Анатольевна

преподаватель Детской школы искусств
Челябинского государственного института культуры
по специальности «Вокальное искусство»

Особенности режима и гигиены обучающихся по предмету «Постановка голоса» в детской школе искусств

В статье рассмотрены особенности режима и гигиены обучающихся по предмету «Постановка голоса». Обозначена важность не только голосового режима, но и режима дня, а также режима питания. Автор указывает на опасности, подстерегающие начинающего певца, и дает рекомендации по охране голоса, соблюдение которых крайне важно для педагога детской школы искусств.

Ключевые слова: певец, гигиена, режим дня, режим питания, голо-
совой режим, охрана голоса.

Певческая деятельность, как и процесс обучения пению, зачастую связан с большими эмоциональными и физическими нагрузками, которые могут представлять определенную трудность взрослому человеку, а для ребенка могут стать непреодолимой преградой на пути достижения желаемых результатов в пении, поэтому без помощи родителей и чуткого контроля педагога многие ошибки могут нанести непоправимый вред неокрепшему голосовому аппарату ребенка [4, с. 56].

В первую очередь следует обратить пристальное внимание родителям и педагогу на режим начинающего певца. Сейчас при наличии большой нагрузки в общеобразовательных школах, наличии у ребенка кружков помимо музыкальной школы, очень важно проследить, чтобы маленький вокалист спал не менее восьми-девяти часов в сутки, так как сон — это торможение нервных клеток мозга, во время которого они восстанавливают энергию для последующего дневного возбуждения, поэтому если не давать нервным клеткам восстанавливаться, наступит переутомление, которое отрицательно скажется на усидчивости и концентрации ребенка на уроке, а также на работе его голосового аппарата.

Во-вторых, следует с детства прививать ребенка режим питания и нормы питания. Ребенку следует избегать употребления семечек,

орехов непосредственно перед пением, так как они негативно сказываются на состоянии связок, «засоряя» их. Также следует избегать острых блюд, раздражающих слизистые оболочки, излишне горячих, обжигающих или, наоборот, слишком холодных. Особое внимание нужно уделить так любимому многими детьми мороженому, так как его употребление очень негативно сказывается на состоянии голосового аппарата вследствие переохлаждения [2, с. 140].

В-третьих, очень важно уделить внимание голосовому режиму юного певца. Необходимо с детства привить ребенку умение заботиться и внимательно относиться к своему голосу, ведь голос легко повредить даже самыми простыми вещами. Например, у детей редко бывает правильно поставленный речевой голос, а много разговаривая непоставленным речевым голосом, ребенок быстро утомляется от разговора, поэтому не следует много говорить, особенно перед пением. Не следует много громко смеяться, кричать — все это утомляет голосовой аппарат. Особенно вредны громкие разговоры на улице, когда холодный воздух может при вдохе через рот попадать на разгоряченную слизистую оболочку голосовых связок. Совершенно недопустимо бесконтрольное пение малоопытных певцов, когда они самостоятельно пытаются петь трудные для них произведения, часто несоответствующие характеру голосов. Особенно вредны пробы высоких нот, на которые еще не имеет права молодой певец. Такая нерациональная певческая нагрузка разрушающим образом действует на голосовой аппарат. Это не приносит пользы, а только утомляет и обедняет голос. Известный педагог и врач-гигиенист А. М. Егоров считает, что «пение в несвойственной голосу tessiture отрицательно отражается на правильной координационной работе голосообразовательных систем организма, прививая вредные, ненужные условные рефлексy и тормозя те, которые воспитывает педагог» [1]. Великий педагог-вокалист М. Гарсиа говорил об этом так: «Злоупотребление высокими звуками разрушило гораздо больше голосов, чем старость» [Там же]. Помимо этого, необходимо объяснить ребенку, что нельзя заниматься в больном состоянии, так как голосовой аппарат в больном состоянии более подвержен разрушающему влиянию нагрузок. Педагог М. Э. Долец-Тессейр считает, что в больном состоянии петь нельзя, и шутит на эту тему с учениками: «Лучше ты на три дня позднее станешь знаменитой певицей, чем получишь кровоизлияние в связку или несмыкание и выйдешь из строя на три месяца. Надо беречь свой голос» [Там же, с. 23].

Очень часто при работе приходится сталкиваться с тем, что в подростковом возрасте у девочек начинаются менструации. Важно

объяснить, что в эти дни нельзя петь, так как в результате гормональных влияний голосовой аппарат претерпевает значительные изменения. Слизистая оболочка набухает, сосуды расширяются, связки несколько отекают. Пение в таком состоянии для большинства певцов весьма затруднительно. В эти дни для голосового аппарата должен быть создан полный покой. Лучше отменить участие в концерте или конкурсе, не говоря уже про рядовые уроки, ведь потом очень часто у девочки на протяжении всего месяца наблюдается посипывание голоса и быстрая утомляемость голосовых связок.

Перед каждым профессионалом голоса, в том числе и певцом, в качестве основной жизненной задачи стоит как можно более долгое сохранение здорового голоса, для певца — вокальной формы. Помочь ему в этом может гигиена. Гигиена вокалиста — это соблюдение жизненных и певческих условий, обеспечивающих сохранение и развитие его вокальных возможностей в процессе обучения и дальнейшей профессиональной деятельности, а также сохранение его здоровья в целом. Очень важным моментом при занятиях с маленьким певцом является построение урока. Обычный порядок проведения урока должен соответствовать общепринятой схеме: упражнения — вокализы — художественные произведения. Однако в зависимости от степени продвинутости, схема должна несколько изменяться. Для начинающего весь урок — это упражнения и, может быть, вокализ. Для продвинутого упражнения могут занимать 15 минут, а вокализы и произведения будут занимать основное время [5, с. 23]

Таким образом, охрана голоса начинается с процесса обучения певца, который заключается в овладении правильных для него приёмов голосообразования и устойчивых навыков голосоведения, понимание сущности того, что он делает, от этого зависит здоровье голосового аппарата, формирование красивого свободного звука. Весь комплекс внешних условий и внутренних ощущений маленького певца во время процесса обучения должен быть благоприятным для урока. Очень важно «настроить», стимулировать общефизические и психоэмоциональный настрой певца, обеспечив таким образом его высокий певческий тонус [Там же, с. 102].

При работе с детьми важно, чтобы урок был интересным, тогда он привлекает внимание ученика и позволяет хорошо сосредоточиться. «Учиться можно только весело... — пишет Анатолий Франс, — чтобы переварить знания, надо поглощать их с аппетитом». «В искусстве можно только увлекать — в нём нет приказаний», — говорил К. С. Станиславский. При работе с ребёнком нужно применять элемент игры при объяснении рабочих моментов. Например, при объ-

яснении принципа работы дыхания и его влияния на пение детям от 10 до 12 лет можно рассказать сказку; можно попросить ученика передразнить тигра, используя распевки на звук «р» — для детей это элемент игры, но при этом звук «Р» при распевке активизирует работу дыхания. Весьма важным моментом является формирование интереса при помощи хорошо подобранного репертуара. Упражнения, вокализы, художественные произведения обязательно должны нравиться ученику. То, что нравится, выполняется с удовольствием, с мобилизацией сил. Произведения скучные, непонятные, далекие для ученика будут демобилизовать его волю, притуплять внимание. Хорошо мотивирует на выполнение заданий и повышает работоспособность качественный пример педагога или пение другого, более продвинутого ученика, игра концертмейстера. Большое значение в повышении работоспособности ученика в процессе пения у рояля имеет полноценное, темпераментное сопровождение. Если сопровождение бесцветно, формально или небрежно, — это демобилизует ученика, сильно снижает его работоспособность [3, с. 205].

Таким образом, при работе с юным вокалистом нужно быть очень внимательным и бережным к неокрепшему вокальному аппарату, но самое главное — это творческая атмосфера в классе и доброжелательное отношение к ученикам, ведь тогда ребенок будет с удовольствием решать даже самые сложные задачи.

Список литературы

1. Егоров, А. М. Гигиена голоса и её физиологические основы / А. М. Егоров. — Москва : Музгис, 1962. — 176 с.
2. Дмитриев, Л. Б. Голосовой аппарат певца / Л. Б. Дмитриев. — Москва : Медицина, 1964.
3. Левидов, И. Детское пение и охрана детского голоса / И. Левидов. — Москва, 2002.
4. Морозов, В. П. Искусство резонаторного пения / В. П. Морозов. — Москва: Центр искусства и наук, 2002. — 494 с.
5. Трофимова, С. Н. Физиология голосообразования. Заболевания и гигиена голоса / С. Н. Трофимова. — Екатеринбург, 2007. — 84 с.

В статье рассматривается работа отдела аспирантуры и докторантуры организована в соответствии с нормативно-правовыми и локальными документами. приведены основные показатели деятельности аспирантуры ЧГИК. Проанализированы проблемы, с которыми приходится сталкиваться отделу, и возможные пути их решения.

Сегодня работа отдела аспирантуры и докторантуры организована в соответствии с нормативно-правовыми и локальными документами по направлениям образовательной и научной деятельности в аспирантуре на базе федеральных образовательных стандартов (ФГОС) и федеральных государственных требований (ФГТ) и докторантура на базе Положения о докторантуре от 26.11.2018.

Аспирантура ЧГИК осуществляет обучение по следующим направлениям подготовки (ФГОС):

1. 44.06.01 Образование и педагогические науки, профиль «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности»;
2. 47.06.01 Философия, этика и религиоведение, профиль «Философская антропология, философия культуры»;
3. 51.06.01 Культурология, профиль «Теория и история культуры»; профиль «Библиотековедение, библиографоведение и книговедение»;
4. 46.06.01 Исторические науки и археология, профиль «Отечественная история»

101

1. 5.6.1 Отечественная история
2. 5.7.8 Философская антропология, философия культуры
3. 5.8.1 Общая педагогика, история педагогики и образования
4. 5.10.4 Библиотекосведение, библиографоведение и книговедение
5. 5.10.1 Теория и история культуры, искусства

Всего в ЧГИК в 2023 г. работало 14 докторов наук, 12 из которых являются научными руководителями аспирантов и соискателей.

Научными и творческими руководителями аспирантуры являются доктора и кандидаты наук:

- Общая педагогика, история педагогики и образования (Теория, методика и организация социально-культурной деятельности) — Литвак Р. А., Гревцева Г. Я., Сафаралиев Б. С.;
- Исторические науки и археология (Отечественная история) — Толстиков В. С., Рушанин В. Я.; Тищенко Е. В., Терехов А. Н.
- Философия, этика и религиоведение (Философская антропология, философия культуры — Невелева В. С., Миняева М. П.; Ланганс Е. Г.
- Теория и история культуры, искусства Зубанова Л. Б., Синецкий С. Б., Соковиков С. С., Шуб М. Л., Долдо Н. В., Тузовский И. Д., Селютина Е. А.;
- Библиотекосведение, библиографоведение и книговедение — Аскарова В. Я., Штолер А. В.

В ЧГИК взаимодействие отдела аспирантуры и докторантуры, выпускающих кафедр, научных руководителей способствует получению устойчивых показателей эффективности аспирантуры, которые не ниже показателей по России. Так, в 2020 г. в России защитилось только 9 % от общего количества выпускников, в 2021 г. — 11 %.

Количество аспирантов-выпускников ЧГИК с защитами диссертаций в целом выше среднего по стране и составляет более 15 % по сравнению с общим показателем эффективности деятельности аспирантур вузов. Так, в 2021 г. выпуск составлял 22 человека из них 4 с защитой, в 2022 г. — 4 человека, 1 из них с защитой, в 2023 г. выпустилось 15 человек 2 из которых с защитой кандидатской диссертации (табл. 1).

Таблица 1

Основные показатели деятельности аспирантуры ЧГИК

Год	Выпуск из аспирантуры, чел.	В том числе с защитой диссертации, чел. / процент от общего количества
2017	47	10 (21 %)
2018	15	5 (33 %)
2019	–	–
2020	15	1 (7 %)
2021	22	4 (18 %)
2022	4	1 (25 %)
2023	15	2 (14 %)

Сокращение количества защит диссертаций, очевидно, имеет объективные основания. Среди причин следует вновь назвать низкую мотивацию, низкий уровень притязаний. Многие педагоги придерживаются традиционной модели профессионального поведения, полагая, что главное — это качественно выполнять учебную работу со студенческой аудиторией, а для учебной работы достаточным является наличие ученого звания, например, за научно-творческие достижения. Однако без ученой степени не может идти речи о карьерном росте в вузе.

С 2015 по 2022 гг. мы можем наблюдать рост контингента аспирантов. В настоящее время в аспирантуре обучается 80 аспирантов, в их числе имеются иностранные аспиранты из Казахстана (табл. 2).

Таблица 2

Общее количество аспирантов ЧГИК

Год	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Количество	76	70	65	60	79	75	74	88	80

Аспирантура ЧГИК ежегодно имеет набор на бюджетные места, очную форму обучения по различным направлениям подготовки научных и научно-педагогических кадров. Мы можем наблюдать, что количество бюджетных мест выросло за последние 7 лет. Однако с 2022 г., аспирантура не может набирать аспирантов на заочную форму обучения.

На 2022–2023 учебный год было запланировано 6 бюджетных мест на очную форму обучения, из которых 2 целевых, а также

9 платных мест в аспирантуру. На научную специальность 5.6.1 Отечественная история места распределялись следующим образом: 1 на бюджет, 1 на целевое и 1 на коммерцию. На 5.10.1. Теория и история культуры: 3 на бюджет, 1 на целевое и 2 на коммерцию. На остальные научные специальности осуществлялся набор только на платной основе.

По результатам набора 2022–2023 г. в аспирантуру поступило 25 человек. Из них 4 человека прошли на бюджет по конкурсу, 2 человека заключили целевые договоры на обучение с работодателями и 19 человек поступили на платные места. В 2023/2024 учебном году было принято 4 человека на бюджет по конкурсу, из них 2 человека заключили целевые договоры на обучение с работодателями и 9 человек поступили на платные места.

Помимо обучения в аспирантуре ЧГИК осуществляет прикрепление лиц для подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук без освоения программ подготовки научных и научно-педагогических кадров в аспирантуре. Это означает, что соискатель прикрепляется на 3 года только для работы над диссертацией и сдачи кандидатских экзаменов, но не осваивает учебный план. В 2022–2023 г. соискателями стали 23 человека.

К сожалению мы можем говорить о сохраняющейся тенденции старения коллектива НПР. Вузу нужны специальные программы поддержки молодых перспективных педагогов. Наблюдается сокращение количества научных руководителей с 2021 года с 17 человек до 14. Из 14 докторов наук, руководят аспирантами 12, что составляет (86%) от общего количества докторов наук института. Среди основных причин отказа от научного руководства аспирантами — нежелание отдельных коллег брать ответственность и низкая мотивация. К одной из проблем можно отнести и возрастные показатели, которые к сожалению, имеются и в нашем вузе. По данным Росстата средний возраст докторов наук по стране приблизился к 70 годам, а кандидатов наук к 56 годам. Учитывая, среднестатистическую продолжительность жизни, возникает вполне реальная угроза утраты кадрового потенциала. Средний возраст научных и творческих руководителей аспирантов, соискателей и ассистентов-стажеров в ЧГИК составляет 66 лет

Сохраняется ситуация малого количества защит диссертаций (в 2020 г. — 1 кандидатская, 2021 г. — 1 кандидатская и 1 докторская, в 2022 г. защит не было, 2023 г. — 3 кандидатские) преподавателями и специалистами института, тем более что резерв тех, кто претендует на должности, требующие наличия ученой степени (заведующие кафедрами, например), существует.

Вступление в силу нового закона о деятельности аспирантуры требует существенной перестройки нашей работы. Во-первых, требование обязательной защиты диссертации налагает принципиально иную ответственность на научного руководителя аспиранта и экспертную работу кафедры. По сути, от научного руководителя будет зависеть эффективность аспирантуры и сам научный руководитель становится включенным в систему аспирантуры как главная творческая фигура. Во-вторых, потребуется разработать более десяти нормативно-правовых документов, регламентирующих реализацию направлений подготовки по Федеральным государственным требованиям, разработку учебно-методической документации. При этом еще 2 года будет осуществляться образовательный процесс в рамках ФГОС. Это двойная нагрузка на сотрудников отдела аспирантуры и докторантуры, по организации учебного процесса образовательных направлений по ФГОС и ФГТ.

Многие вопросы и проблемы мы лишь обозначили. Как только выйдет новая нормативная документация мы ее проанализируем, и, возможно, выйдем на ученый совет с новыми предложениями и проектом решения.

В статье рассматривается феномен «сериалов» и «сериальности» в современной массовой культуре. Анализируется опыт и формы культурно-просветительской работы советского периода истории России. Автор рассматривает возможность соединения информационно-просветительского и развлекательного контента в формате «клубного сериала», что позволит решать актуальные задачи в деятельности современного клуба с большей эффективностью, используя в том числе современные информационные технологии и средства коммуникации.

Ключевые слова: серийность, сериальность, цикл, театрализация, клубная работа, периодичность, массовое и индивидуальное, проект, искусство и проектирование.

1

С чего началось? Как развивалось? Где истоки и причины? Этими вопросами мы задаемся при попытке изучения генезиса того или иного явления. Случай с «серийностью» и «сериальностью» не исключение.

Очевидный импульс к появлению «серийности» в культуре и искусстве можно наблюдать с началом промышленной революции, когда происходят значительные изменения во всех сферах деятельности человека. Развитие техники и технологий приводят к формированию капиталистического способа производства. Очевидно, что «сложившийся в XIX в., он привел к увеличению массовой продукции, одновременно уничтожив эксклюзивность, присущую предметам ручного ремесленного производства. Результатом становится резкое разделение массового и индивидуального, при этом отрицательной чертой массового является качество и эстетика, а минусом индивидуального — недоступность широкому числу потребителя» [6, с. 38].

Но возможность тиражирования произведений, что способствовало популярности, а значит и доходности занятия в том числе

искусством, приводила к поиску и экспериментам. В музыке появляются циклы произведений для клавесина и малых ансамблей, что способствовало распространению музицирования в часы досуга.

Английский художник У. Хогарт поддерживал интерес к своему творчеству сериями картин и гравюр, которые имели значительные тиражи. Социальная направленность произведений вызывала большой спрос. Такие серии как «Карьера проститутки», «Модный брак», «Карьера мота», «Четыре стадии жестокости», «Выборы в парламент» раскупались с завидной регулярностью. Графические серии «Каприччос» и «Бедствия войны» и сегодня являются визитной карточкой испанца Ф. Гойи. Неожиданным оказался эксперимент художника К. Моне. Серия картин «Руанский собор» в дневные часы стала предвестником нового направления в живописи — импрессионизма. Для широких народных масс появились красочные информационные и литературные произведения с продолжением в форматах лубка и комикса.

Писатели начинали публикацию больших романов до завершения работы, тем самым «разогревая» интерес читателей. Так в литературе термин «серийный» относится к формату, в котором история рассказывается частями, но в определенной последовательности. Так работали А. Дюма и Ч. Диккенс в Европе, Л. Толстой и Ф. Достоевский в России, печатаясь первоначально в газетах и литературных журналах. Романы складывались в циклы у О. Бальзака, Э. Золя, В. Крестовского и др. В каждой библиотеке можно увидеть серийные издания Конан Дойля, Агаты Кристи, Жоржа Сименона.

Капитализм продолжает развивать рынки. Так в США зарождается новое направление — кинематограф, в котором на «конвейер» поставлено производство фильмов. Окупаемость — главный критерий. Известные литературные герои — залог успеха. Одним из первых киносериалов был «Арсен Люпен против Шерлока Холмса» (1910). Чарли Чаплин фактически за счет своего героя — «маленького бродяги» — создал запоминающийся цикл приключений в немом кинематографе.

Понятие «серийность» в XX в. приобретает более широкий спектр значений.

В театральном пространстве фактически параллельно возникают «семейные сериалы» двух выдающихся драматургов: Максима Горького и Юджина О'Нила. Три пьесы из истории дореволюционной России: «Бульчев и другие», «Достигаев и другие», «Сомов и другие». Трилогия об американской действительности после первой мировой войны под общим названием «Траур — участь Электры».

Даже музыка сделала одну из первых заявок: цикл Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга» (1848–1874) из четырёх эпических опер на сюжеты германской мифологии, исландских саг и средневековой поэмы «Песнь о Нибелунгах». Далее в музыке первой половины XX в. возникает понятие серийности: «техника композиции, при которой в качестве основы используется набор неповторяющихся звуков и все сочинение состоит из непрерывного повторения этого набора» [6, с. 39]. Начавшаяся с экспериментов А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга музыка переродилась в сериализм от О. Мессиана и К. Штокхаузена, до П. Булеза и Д. Кейджа.

Продолжающиеся тенденции к серийности, свойственные современной культуре, подвергаются анализу и осмыслению. Безусловно, истоки достижений XX века в этом направлении связаны с форматами «повторяющихся», «циклических», «серийных» произведений XIX в. Эти принципы и приемы блестяще использованы в комиксах о супергероях («Бэтмен», «Капитан Америка», «Человек-паук» и др.), телевизионных «мыльных операх» («Санта Барбара», «Рабыня Изаура» и др.), мультсериалах («Том и Джерри», «Симпсоны», «Ну, погоди!» и др.). Но серийность современной культуры отличается от «изобретений» XIX века.

Умберто Эко, исследуя особенности постмодернизма, связывает их с тенденциями массовой культуры. Но исследователь Е. В. Абрамовских уточняет, что «по внешним признакам постмодернизм легко перепутать с китчем, однако если китчу не удавалось соблазнить интеллектуальную публику, то постмодернизм, напротив, рассчитывает на такую аудиторию, которая способна оценить иронию, “деланность” произведения, отследить в нем интертекстуальные коды, то есть развлекаться и одновременно получать новое знание» [1, с. 323].

Можно сказать, что с началом эпохи индустриализации и развития конвейерного производства в различных областях предметы искусства, с одной стороны, теряют свою уникальность (за счет тиражирования, копирования, современных интерпретаций), с другой — сам факт повторения и создания инвариантов становится основой для возникновения новых методов и средств выразительности [6, с. 39].

2

Обратимся к истории нашей страны. В советский период была выработана единая стройная система идейно-воспитательной работы, которую вели партийные и общественные организации и трудовые коллективы. Социалистическая культура строилась на «активной идейно-политической, научно-технической и художественно-творческой деятельности масс» [3, с. 24]. Именно самодет-

тельность масс являлась сердцевиной всей культурно-просветительной работы.

Среди большого объема плановых мероприятий были «серийные» и «циклические» форматы информационного и творческого характера.

Уже в первые годы Советской власти появились такие «повторяющиеся» формы, как «Живая газета», «Живой журнал», вечера вопросов и ответов, «Устный журнал», тематические вечера, дискуссионные клубы и пр.

В появившихся в 1970–1980-е годы пособиях и других изданиях отмечается, что «серии и циклы вечеров, объединенных одной темой и обеспечивающих планомерное, систематическое воспитательное воздействие, строятся на совокупности разных жанров» [2, с. 80]. Формат, например, тематических вечеров на темы «пропаганды и претворения в жизнь ленинского наследия» включал в себя вечера-рассказы, встречи и беседы с ветеранами, вечера-портреты, рапорты, ритуалы. Серии тематических мероприятий объединялись общим названием. Например, «Клубная Лениниана», «Рапортуем, Родина, тебе!», «Нечерноземье — всесоюзная ударная» и др.

Схематично план таких проектов как «Сегодня во дворце хозяин — цех» выглядел так: рассказ начальника цеха; литературно-музыкальная композиция, отражающая успехи и достижения коллектива; ритуал чествования передовиков; ритуал посвящения в рабочие; выступление агитбригады или детского коллектива; массовая часть — игры, викторины, танцы [2, с. 82].

И сегодня, несмотря на отказ подобных форматов в клубной практике, сохраняется устойчивый интерес к периодической культурно-просветительской продукции. Такие многолетние проекты как «Веселые человечки» (детские комиксы в журналах), мультсериалы («Маша и Медведь», «Смешарики»), телевизионные информационные проекты («Намедни», «60 минут»), популярный когда-то смешной «Кабачок «13 стульев» с постоянными посетителями, театрализованные программы «Уральские пельмени», цикл «Наше всё...» в театре Наций (художественное чтение произведений русской классической литературы), филармонические тематические абонементы, издательские сериалы книжной продукции и др.

Серийность в данном случае становится способом достижения баланса между массовым и индивидуальным, а также своеобразным двигателем прогресса, поскольку именно на основе отличий и повторений в процессе творческого эксперимента в искусстве, архитектуре и других сферах создаются варианты новых методов формообразования и средств художественной выразительности [6, с. 40].

Вот мы и подошли к тому, чтобы постараться возродить и спроектировать сериальные формы в современной клубной практике. Актуальность данного решения нам кажется очевидной применительно в первую очередь к работе с государственными праздниками.

Именно в подготовке мероприятий государственного звучания необходимо применить известные и предложить новые вариативные приемы и принципы, выразительные средства и технологические возможности.

Итак, предложение состоит в том, что необходимо создавать регулярные программы информационно-развлекательного характера, обладающие признаками одного формата. В отличие от телевизионных проектов, данный содержит значительный объем классической театрализации, которая всегда основана на документальном или жизненном материале.

Выпуски программ имеют одно «сериальное» название, схожую структуру, общую тему, идею, наполнение, оформление, ведущих, постоянный хронометраж и даты в календаре. Это должен быть серийный проект, обладающий всеми признаками системного произведения, реализуемого с определенной периодичностью.

Что характеризует особенности данного проекта? Каковы его обязательные элементы? Как удержать интерес аудитории в промежутках между выпусками соответствующих программ?

Начнем с обязательных в современном понимании составляющих цикловых или серийных мероприятий. Берем в предлагаемые условия технические и художественные возможности клубных учреждений.

Пространство проведения. Это может быть сценическая площадка или открытое пространство с возможностью обустройства и дизайна. Подобный формат требует универсального оформления, которое может сохраняться в каждом из выпусков. Это может быть не только выгодно, но и должно быть каждый раз узнаваемо. Значит, требуется дизайнерское решение пространства, места пребывания ведущих или персонажей, эмблема или «заставка» проекта.

Музыкальное оформление. Продуманный саунд-дизайн включает заставки, перебивки, аккомпанемент, акцентировку и т. д. Это может быть реальное сопровождение — «живой звук» (под фортепиано, дуэт музыкантов или ансамбль), но возможно и использование фонограммы.

В качестве примера можно привести новую программу Первого канала «Я люблю мою страну», где успешно спроектировано и пространство, и музыкальное оформление.

Образ ведущих или персонажей, которые будут «визитной карточкой» данного проекта. Это чрезвычайно важно. Ведущими могут быть не только работники клуба, но и талантливые участники самодеятельности, специалисты библиотек и музеев, жители населенного пункта, местные блогеры, способные свободно вести диалог и, как говорят, «коммуницировать» с людьми. Постоянные ведущие и «фирменные» персонажи (маскоты) прибавят узнаваемости и привлекательности. В данном случае речь не идет о каких-то кукольных образах. Ведущие могут выполнять основные функции. А маскоты напоминать местных героев реальной жизни, общаясь «от лица», например, «репортера», «экскурсовода», «комментатора» или человека, знаковой для данного региона профессии (шахтер, металлург, фермер, музыкант и др.), или известного продавца, работника почты, спортсмена.

Структура мероприятия должна состоять из нескольких рубрик, носящих вариативный характер. Программа в зависимости от праздника и замысла может варьировать рубрики, создавать новые, убирать некоторые и т. д. Каждый из эпизодов может иметь самостоятельное «лицо», оставаясь в пространстве общего художественного и режиссерского решения. В рубриках возможны различные виды, жанры и технологические приемы (репортажи, онлайн включения, исторические видео, аудиохроники и пр.). Постоянные рубрики могут носить справочно-информационный характер («Календарь праздника», «Словарь праздника», «Геральдические истории», «Единица хранения» и др.).

В театрализованных представлениях должны быть моменты активизации аудитории, что позволит создать открытую и свободную обстановку. Игровые моменты между эпизодами, участие аудитории в ритуализованных действиях, особый способ приветствия гостей, лозунги, призывы, театрализованные тосты и т. д. и т. п.

Продуманная периодичность программ потребует и других обязательных элементов. Например, рекап — отсылка к предыдущему выпуску сериального проекта. Или закрепленные фразы приветствия и завершения выпусков. Удержание внимания аудитории между датами праздников может осуществляться с помощью интернет-ресурсов и социальных сетей. Посты и оценочные результаты, подкасты и откровенная реклама следующих проектов и акций, блогерские комментарии, мемы, хэштеги, игровые моменты, интервью с гостями и участниками прошедших праздников. Одним словом, нескончаемый поток идей и возможностей.

Позволят ли эти режиссерские размышления создать «праздничные сериалы» в реальных условиях клубной практики? Облегчит ли ежедневные творческие напряжения клубных работников? Хотелось бы верить!

Серийность и сериальность, по мнению А. А. Крапивника, «облегчает адресату понимание сообщения, позволяет развивать образ культурного героя, утверждающего универсальные человеческие ценности и отстаивает общественные нормы...» [4, с. 106].

Возвращение к прошлому опыту и обогащение культурно-массовой работы форматами сериалов и циклов позволит освежить привычные методы и принципы, уйти от шаблонов и стандартизированных мероприятий и подходов.

Согласимся с М. А. Федоровой, что серийность «становится способом достижения баланса между массовым и индивидуальным, а также своеобразным двигателем прогресса, поскольку именно на основе отличий и повторений в процессе творческого эксперимента в искусстве, архитектуре и других сферах создаются варианты новых методов формообразования и средств художественной выразительности» [6, с. 40]. Освоение и актуальная адаптация предлагаемого формата позволит точнее презентовать и транслировать цели и задачи государственной культурной политики.

Это значит, что впереди нас ждут бескрайние пространства для творческих экспериментов и масштабных проектов.

Список литературы

1. Абрамовских, Е. В. Вторичные тексты в контексте проблемы серийности современной культуры / Е. В. Абрамовских // Пушкинские чтения. — 2011. — № XVI. — С. 322—330.
2. Клемантович, М. Б. Формы агитационно-пропагандистской деятельности в клубе / М. Б. Клемантович, Л. Н. Косенко. — Москва : Сов. Россия, 1981. — 128 с.
3. Клубоведение : учеб. пособие для ин-тов культуры, искусств и фак. культ.-просвет. работы пед. ин-тов / под ред. С. Н. Иконниковой, В. И. Чепелева. — Москва : Просвещение, 1979. — 397 с.
4. Крапивник, А. А. Серийность как черта массовой культуры в детективном жанре / А. А. Крапивник // Актуальные вопросы современной науки. НГТУ. — 2014. — № 37. — С. 106—113
5. Орлова, О. А. Серийность современной массовой литературы как фактор «формовки читателя» / О. А. Орлова // Текст. Книга. Книгоиздание. — 2013. — № 1 (3). — С. 89—97.
6. Федорова, М. А. Принцип серийности в искусстве и архитектуре в период развития индустриального производства / М. А. Федорова // Вестник СГАСУ. Градостроительство и архитектура. — 2011. — № 1. — С. 38—40.



Физическая культура и спорт как фактор управления состоянием здоровья студентов спецмедгрупп

Гармоничное состояния студентов влияет на адекватность усвоения получаемых знаний в вузе, что достигается по средствам здорового образа жизни, в том числе и разумным режимом тренировочных занятий, правильным подбором физических упражнений в сочетании со сбалансированным и умеренным питанием.

Ключевые слова: здоровье, студенчество, физическая культура, питание.

Здоровье является фактором эффективности обучения и профессиональной деятельности.

Здоровье человека зависит не только от генетических особенностей, которые влияют на развитие физических качеств и на психические проявления, но в значительной степени от объема двигательной активности, режима труда и отдыха и социально-экономических условий жизни. Специалисты по физической культуре могут помочь студентам сформировать здоровый образ жизни, а также помочь в целенаправленной реабилитации при наличии физических нарушений и психологического состояния.

Студенчество — один из главных периодов формирования личности, в котором происходит переход от этапа юности к этапу молодости и, как известно, любой переход является переломным моментом индивидуального развития.

У студентов к 20-летнему возрасту большинство функций достигает значительного развития.

Физическая тренировка, благодаря улучшению нервно-регуляторных механизмов, управляющих деятельностью органов и систем организма не только в норме, но и при наличии патологии, может являться надежным фактором управления состоянием здоровья, а также повышения функциональных возможностей организма.

Рациональная методика занятий физическими упражнениями может стать залогом эффективного использования физической культуры и спорта как средства дальнейшего физического разви-

тия студентов спецмедгрупп, здоровьесбережения и их физического совершенствования.

Большая часть привычек, сформированных в период студенчества, остается на всю жизнь, поэтому важно способствовать формированию привычек именно здорового образа жизни.

В Челябинском государственном институте культуры на декабрь 2023 г. 20 % студентов 1–2-го курса имеют показания к занятиям в специальной медицинской группе.

Практически у каждого студента, посещающего специальную медицинскую группу, имеется более одного диагноза.

На первом месте стоят заболевания опорно-двигательного аппарата, такие как сколиоз, артрит, остеохондроз, гипермобильность суставов, плоскостопие и межпозвоночные грыжи.

Второе место занимают заболевания сердечно-сосудистой системы. На третьем месте, офтальмологические нарушения.

Антропометрические исследования показали, что 50 % студентов имеют избыточную массу тела, практически у 100 % выявлен недостаток мышечной массы.

Результаты тестов на определение уровня физической подготовленности и функционального состояния студентов специальной медицинской группы говорят о пониженной физической работоспособности и недостаточном, дисгармоничном развитии физических качеств.

Полученные данные говорят о том, что студентам Челябинского государственного института культуры необходима регулярная физическая нагрузка с применением разнообразных средств и методов физической культуры.

Для создания положительного влияния физической культуры на здоровье студентов специальной медицинской группы: применять только такие средства и методы, которые имеют научное обоснование их оздоровительных ценностей; планировать физические нагрузки в соответствии с возможностями студентов; в процессе использования всех форм физической культуры, обеспечивать регулярность и единство врачебного, педагогического контроля и самоконтроля.

Оздоровительный эффект тренировки связан с нормализацией процессов дыхания и кровообращения; управления и регуляции центральной нервной, гормональной, иммунной систем, а также регуляции обменных процессов в клетках, повышению активности клеточных ферментов и многими другими явлениями, которые в целом выражаются в повышении функциональных и резервных возможностей жизненно важных органов и систем организма. Клеточ-

ные структуры начинают функционировать более интенсивно путем усиления нейрогенной (по нервным путям) и гуморальной (с током крови) стимуляции, а также механического воздействия; возникает повышенный приток гормонов, которые обеспечивают синтез аминокислот (из чего строятся белки).

Следует уделять большое внимание программам, направленным на восстановление функций опорно-двигательного аппарата.

Также существует необходимость уделять внимание вопросам питания студентов.

Питание должно быть рациональным и целесообразным.

Рациональность питания заключается в том, что потребляемые продукты должны содержать все необходимые составляющие в адекватном соотношении и количестве, не содержать вредных веществ.

Целесообразность определяется тем, насколько организация питания стимулирует требуемые изменения в организме.



Игра наизусть как способ активизации исполнительских качеств студентов

В статье рассмотрены проблемы музыкальной памяти. Перечислены ее виды, приведены способы запоминания музыкального произведения, правила, помогающие тренировать память, развивать ее и лучше запоминать нотный текст.

Ключевые слова: память, исполнительское мастерство, музыкальное произведение, нотный текст, игра наизусть.

Все жалуются на недостаток памяти, но никто не жалуется на недостаток благоразумия.

Лилиас Маккинон

Программа курса фортепиано для студентов всех специализаций исполнительского факультета предусматривает обязательное исполнение произведений наизусть на зачетах, экзаменах, отчетных концертах, кроме аккомпанементов и ансамблей.

Вопрос музыкальной памяти изучается на протяжении многих десятилетий. Подготовлено большое количество материала, рекомендаций и советов по способам развития памяти. Важно применять все знания, учитывая индивидуальные психологические особенности студентов.

Замечательный пианист Иосиф Гофман считал: «Никакое правило или совет, данные одному, не могут подойти ни одному другому, если не пройдут сквозь сито собственного ума и не подвергнутся в этом процессе таким изменениям, которые сделают его пригодным для данного случая» [1, с. 67].

Музыкальная память является частью способностей, которые необходимы для любого вида исполнительской деятельности. Это не только запоминание нот произведения, но и ассоциация эмоций и переживаний в момент исполнения.

Музыкальную память необходимо развивать постоянно, так как она играет важную роль в становлении профессионального музыканта.

Как справедливо заметил С. Савшинский, «“кладовая” знаний и навыков — память, которая сохраняет слуховой опыт, знание и сведения о музыке» [4, с. 37].

Известные основные виды музыкальной памяти:

- слуховая память;
- зрительная память;
- тактильная память;
- моторная или двигательная память;
- логическая память;
- эмоциональная память [2, с. 52].

Большое значение имеет предварительный подробный анализ произведения, при помощи которого происходит активное запоминание материала.

Известно запоминание музыкального произведения по формуле Иосифа Гофмана: «Вижу — Слышу — Играю» [1, с. 24].

1. Работа с текстом без инструмента. Здесь включается внутренний слух, который представляет звучание нотного текста. Можем представить фактуру и увидеть движение мелодии.
2. Работа с нотным текстом за инструментом. Это детальная и кропотливая работа. Делим произведение на отдельные фрагменты, эпизоды, ставим удобную аппликатуру, трудные места учим в медленном темпе, уточняем гармонический план.
3. Работа над произведением без текста. Такая работа уже может считаться игрой наизусть. Для большей выразительности исполнитель прибегает к ассоциациям.
4. Работа без инструмента и без нот. Мысленное повторение углубляет понимание произведения и развивает концентрацию внимания на слуховых образах.

Владеющий этими методами работы может считаться настоящим музыкантом.

Есть правила, которые помогают тренировать память, развивать ее и лучше запоминать нотный текст:

1. Первые впечатления являются самыми яркими и надолго остаются в памяти.
2. При детальном разучивании необходимо сосредоточить внимание на конкретном месте.
3. Партию каждой руки следует тщательно выучить.
4. Аккорды нужно запоминать по гармонии или структуре.
5. Необходима удобная аппликатура для данного фрагмента.
6. Важны характер, настроение, динамика, а не только ноты.
7. Требуется находить отрывки секвенции, искать аналогичные места.
8. Следует думать о художественном замысле при концертном исполнении, а не вспоминать ноты.

9. Нужно внимательно анализировать ошибки, постоянно вглядываясь в ноты [3, с. 91].

Полноценное прочтение студентом содержания художественного произведения зависит от размера багажа накопленных специальных знаний. Это сделает работу над исполнением музыки более привлекательной, интересной, плодотворной и успешной.

Таким образом, музыкальная память — это сложный комплекс всех ее видов, которые связаны между собой. Ее развитие — процесс длительный, который требует упорной ежедневной работы. Очень важно, чтобы все действия подчинялись сознанию, разумному мышлению, обдумыванию, рассуждению и укреплению сознательной памяти.

Путь к полноценному и наиболее полному овладению музыкальным произведением необычайно сложен.

ПЕРЕФРАЗИРУЯ известного скрипача Л. Ауэра, можно заметить, что «еще никогда так не придавали достаточно значения психологической работе, мозговой активности, контролирующей работу памяти. Между тем если данное лицо не способно к тяжелому умственному труду и длительной сосредоточенности, долгий путь к овладению столь трудным процессом, как заучивание наизусть, является простой потерей времени» [1, с. 24].

Активизация процесса запоминания музыкальных произведений является одной из центральных задач формирования музыканта-исполнителя.

Список литературы

1. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы фортепианной игре / И. Гофман. — Москва : Музыка, 1961. — 203 с.
2. Коган, Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. — Москва : Музгиз, 1961. — 213 с.
3. Маккинон, Л. Игра наизусть / Л. Маккинон. — Ленинград, 1967. — 198 с.
4. Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. — Ленинград, 1964. — 178 с.



Жанрово-стилевая композиционная модель как одно из средств воспитания балетмейстера

В статье рассматривается важный этап практической деятельности балетмейстера-постановщика: создание жанрово-стилевой композиционной модели, дающей представление о будущем хореографическом произведении.

Ключевые слова: жанрово-стилевая композиционная модель, хореограф-постановщик, танцевальная формула, танцевальный прием.

Вопросы создания хореографического произведения в системе профессионального образования сравнительно редко затрагиваются в научной и учебно-методической литературе. В качестве наиболее известных работ можно указать на учебные пособия Р. Захарова, И. Смирнова, Г. Богданова, Ф. Лопухова и др. Эти труды направлены на решение общих задач создания хореографического произведения. Вместе с тем необходимо отметить, что в центре внимания авторов находится не сам процесс создания хореографический произведения, а, скорее, анализ его результата. Авторы практически не затрагивают конкретные, постановочные вопросы в решении балетного спектакля.

Практическая деятельность балетмейстера-постановщика показывает значение подготовительного этапа, в котором создается жанрово-стилевая композиционная модель, дающая представление о будущем хореографическом произведении. Эта модель сама по себе состоит из двух моделей: вербальной и невербальной — визуальной.

Вербальная модель — это описательный образ будущего произведения. Он включает в себя процесс выявления темы, идеи, жанра, формы и стиля, описание сюжета, композиции, образов будущего хореографического произведения. Здесь хореограф проявляет себя как балетмейстер — сочинитель текста. Вербальная модель предполагает словесное описание в письменной форме. Письменное выражение способствует упорядочению мыслей, заставляет работать создателя более точно и конкретно. Описание будущего хореографического произведения является важнейшим средством этого

процесса, но рассматривается как промежуточный, а не конечный этап его создания.

Идея хореографа должна получить сценическое, пространственное решение. Чтобы создать композицию обучающемуся нужна опора, визуальные накопления, которые можно получить в результате знакомства и анализа классического наследия, в котором можно почерпнуть разнообразные танцевальные формулы и приемы. В основе такого образа могут быть спектакли, идущие на сцене или в видеозаписи. Школа классического танца создала уникальную невербальную систему, в которой обучающийся может почерпнуть огромный диапазон художественных средств, обогатив сценическое искусство новыми приемами и жанрами.

Создание хореографического произведения, осуществляемое на основе композиционных моделей, не исключает применения формул и штампов, которые являются выразительным материалом для хореографа, и представляют собой отобранные в танцевальном языке стереотипы, прочно закреплённые в сознании и теле хореографа. Освоению разнообразных танцевальных формул и приемов в обучении постановщика придавалось огромное значение на протяжении многих веков. Между танцевальными формулами и танцевальными приемами существует различие. Танцевальная формула есть некоторое типовое выражение (*pas de deux*, адажио, вариации и т. д.), которому придано конкретное значение в зависимости от хореографического текста. Танцевальный прием (штамп) полностью стандартизирован и применяется в стереотипных ситуациях.

Постепенно накопленные образцы становятся частью подсознания. Этот этап является моментом «предвосхищения» будущего сочинения.

Вербальное описание в создании модели направляет мышление от общего к частному, от абстракции к конкретному воплощению. Ориентация модели на конкретный образец хореографического произведения предполагает значительно более сложный путь. Ориентируясь на конкретные образцы, обучающемуся предлагается самостоятельно сделать необходимые обобщения, которых у него пока нет в достаточном объеме. Здесь на помощь приходят задания по импровизации и сочинению хореографического текста на основе моделей-образцов, что в итоге способствует поиску своего танцевального языка. Большое значение в создании композиционной модели имеет умение сочинять, фантазировать. Фантазия руководит постановщиком при выборе сюжета, его разработки, построении сюжетных линий, выборе темы и музыки. Фантазия и импровизация развивают сочинительский дар, способствуют определению собственного танцевального стиля.

Вербальная форма модели — это рациональная форма освоения задуманного, включающая в себя логическое мышление. Для постановщика важны его чувства, мысли, воспоминания, все то, что находится в его подсознании. Вот почему процесс визуального накопления необходим для соединения разума и чувств: первой и второй моделей — для того, чтобы создать единую структуру жанрово-стилевой композиционной модели. Освоение ее происходит в двух формах: от вербального описания на уровне сознания и до появления образа-установки на уровне подсознательного.

Создавая свою модель, обучающийся формирует ее в задуманном жанре и стиле. Жанром может быть не только крупное сочинение, но и отдельный танец, включенный в данную композицию. Стиль может пониматься как в широком плане, так и в узком. В широком понимании стиль — это направление в искусстве, применительно к искусству хореографии — это язык, которым пользуется хореограф. Танцевальный стиль возник на определенной социально-исторической почве системы художественного мышления, художественных концепций, образов и средств их воплощения. Танцевальный стиль возник как термин в искусствоведении, который характеризовал систему средств выразительности и служивший воплощению образного содержания.

Индивидуальный стиль в хореографии есть проявление характера творческой личности в созданном произведении. Безусловно, стиль зависит от выбора жанра, музыки, идеи и других выразительных средств, с помощью которых он стремится передать задуманное зрителю. Анализ танцевального языка произведения, особенностей движений, взаимосвязи движений (комбинаций), фигур, рисунка, орнамента, ритма, формы является предпосылкой для характеристики стиля. Работа над композиционной моделью ведется от простого к сложному — от простых физических упражнений до построения сюжетных линий с выработкой точной графики пластического текста.

На этапе реализации композиционной модели обучаемый сталкивается с рядом трудностей. Не всегда желаемое совпадает с возможностями и умениями исполнителей. В таком случае постановщик вносит необходимые коррективы.

Последовательность формирования умений при сочинении хореографического произведения на основе жанрово-стилевых композиционных моделей может быть выстроена следующим образом:

- актуализация теоретических и танцевально-исторических знаний, полученных ранее (выбор темы, сюжета, подбор музыкального материала, изучение исторического источника);

- подготовка либретто в письменном виде;
- знакомство с описанием жанрово-стилевой композиционной модели и примерами из хореографического наследия, представляющими её конкретное воплощение;
- индивидуальная танцевальная импровизация на заданную тему.
- сочинение этюда или хореографической миниатюры в соответствии с заданной моделью;
- сочинение фрагментов балета;

Понимание художественного творчества как многофункционального процесса, когда описательный, рациональный этап соединяется с чувственно-накопительным, дает возможность обучающемуся проявить свой творческий потенциал в создании хореографического произведения.

Плотникова Татьяна Андреевна

преподаватель Детской школы искусств
Челябинского государственного института культуры,
руководитель МО

Пальчиковые упражнения как ключ к формированию игрового аппарата юного пианиста в современном мире

В данной статье рассматривается вопрос о начальном обучении и формировании игрового аппарата пианиста с использованием пальчиковых игр, упражнений и гимнастики как важного фактора в первый период обучения. Предлагаются варианты учебных пособий по данной теме. Рассматривается роль пальчиковых упражнений в современном мире, а также значение современных технологий для учебной деятельности педагога и развития обучающихся.

Ключевые слова: пальчиковые упражнения, игры, гимнастика, фортепиано, синтезатор, игровой аппарат, начальное обучение, техника игры, современные технологии.

Начальное обучение юных пианистов — удивительно живой, творческий и очень индивидуальный процесс. Навыки игры, которые юный пианист получает в молодом возрасте, напрямую отразятся в его дальнейшей профессиональной судьбе.

В процессе начального обучения особое внимание уделяется индивидуальному подходу к каждому ученику. Каждый ребенок уникален и имеет свои особенности, и, исходя из этого педагог создает подходящую программу обучения, которая учитывает темп и способности ребенка. На занятиях необходимо создавать атмосферу, которая бы пробуждала интерес и воображение детей. Играя на фортепиано, они открывают множество возможностей для самовыражения и выражения своих эмоций. Они находят радость и удовлетворение в каждой ноте, каждой мелодии. Их воображение улетает вдаль, и они способны погрузиться в музыкальный мир, полный ярких красок и гармонии.

Каждый ребенок начинает постигать жизнь с помощью игр. Так и в фортепианном искусстве важной частью обучающего процесса являются игры. Особое внимание уделяется использованию игр и упражнений на раннем этапе обучения игре на фортепиано. Де-

тям такая форма обучения всегда приносит удовольствие, и они с радостью повторяют за учителем все движения и слова игр, и тем самым, возможно, не осознавая, помогают формированию игрового аппарата и развивают свою технику игр.

О пальчиковых упражнениях можно говорить как о великолепнейшем универсальном дидактическом и развивающем материале воспитания ребенка. Практика показывает, что их можно успешно использовать в различных занятиях с детьми от 3 до 9 лет.

Пальчиковые игры и гимнастика — это неотъемлемая часть обучения игре на фортепиано и отличный способ развития мелкой моторики, координации рук, речи и движений. Пальчиковые упражнения позволяют развивать гибкость, силу и точность движений рук, что, в свою очередь, помогает юным пианистам развивать исполнительскую технику и играть сложные композиции с легкостью и безошибочно. Такие упражнения помогают формированию и развитию как мелкой техники (хроматизмы), так и крупной (аккорды). Правильные пальчиковые упражнения формируют необходимую мускулатуру и помогают избегать проблем со здоровьем, связанных с частыми нагрузками на руки и пальцы.

На протяжении всей истории российской фортепианной школы каждый преподаватель в своей педагогической деятельности не раз прибегал к использованию пальчиковых игр и физических упражнений для своих учеников. Этот процесс интересен и важен не только для ученика, но и для преподавателя в том числе, поскольку здесь в полной мере можно проявить свою фантазию и самому придумать варианты игр, используя забавные стишки, песни, прибаутки. В дальнейшем педагог может применить эти наработки к своей методической деятельности и дать рост своему педагогическому опыту.

Интересно, что в своём учебном пособии «Первая встреча с музыкой» А. Артоболевская особое, отдельное внимание уделяет гимнастике и постановке рук, делая акцент на том, что перед игрой на инструменте ученику необходимо сделать несколько физических упражнений. «Попробуем подготовить твои руки, чтобы ты мог научиться играть сочным, красивым звуком» [1, с. 11] .

Безусловно, пальчиковые упражнения и гимнастика очень влияют на одну из важнейших задач начального обучения игре на фортепиано — работу над звукоизвлечением. Во все времена важным моментом в игре пианиста была работа над звуком, умением «петь» на инструменте. «Работая с учениками над вокализацией инструментального исполнения, Блуменфельд всегда стремился воспитать у них очень важное качество — слышание-переживание упругости, сопротивляемости, напряжённости мелодических интервалов...

Пианист должен для этого играть “умными” или, иначе говоря, “слышащими” пальцами [5, с. 56].

Начиная с конца XX в. и захватывая век глобальной цифровизации, мы всё чаще сталкиваемся с проблемой выбора инструмента. С одной стороны — «король» рояль, фортепиано, с другой — электронное фортепиано, синтезатор. Безусловно, каждый из этих инструментов имеет свои достоинства и черты уникальности. Но классическое фортепианное искусство немыслимо без игры на «живом» инструменте — фортепиано.

К сожалению, большое количество учащихся в современном мире по ряду причин выбирают электронные инструменты. И тут сразу возникает острая проблема работы над звукоизвлечением. Ученики, которые в домашних условиях играют на синтезаторе, приходя в класс и сядя за механический молоточковый инструмент, в своей игре сразу ощущают огромную разницу. Возникает резкий звуковой резонанс. Звук на фортепиано будто и вовсе не звучит, а клавиши нажимаются с трудом. Требуется определенное время, чтобы освоиться и приспособиться к новому инструменту. А перед педагогом возникают новые задачи по решению звуковой проблемы. И тут на помощь приходят пальчиковые упражнения и гимнастика, позволяющие укрепить игровой аппарат пианиста.

Вот несколько сборников, в которых ярко и доступно показаны различные упражнения:

- Н. В. Нищева, «Весёлая пальчиковая гимнастика»;
- М. А. Ковалевская, «Музыкальная гимнастика для пальчиков»;
- О. В. Узорова, Е. А. Нефёдова, «Пальчиковая гимнастика»;
- А. П. Савина, «Пальчиковая гимнастика»;
- Е. А. Поддубная, «Музыкальные пальчиковые игры».

Благодаря таким упражнениям пианисты могут предотвращать травмы и перенапряжение пальцев и рук при игре на фортепиано, а также повышать эффективность и результативность своих тренировок и техники игры на синтезаторе. Правильно подобранные упражнения помогают формированию игрового аппарата и корректируют постановку руки при исполнительстве.

Также чуткость пальцев можно развить тактильными ощущениями. Например, использовать такие игры, где можно пощупать, потрогать или погладить предметы с различной фактурой — ключей, плюшевой, ребристой, гладкой и т. д. И такие ощущения постараться перенести в звукоизвлечение на инструменте, опираясь при этом на ассоциативное мышление и образы.

Но не стоит пессимистично смотреть на выбор инструмента некоторых современных музыкантов. Как говорится, во всём есть свои плюсы.

Во-первых, весёлые игровые упражнения становятся одной из основных форм классной и домашней работы. Родители играют важную роль в том, чтобы поддерживать интерес ребенка к музыке и помогать ему преодолевать трудности, которые могут возникнуть на пути. Их вовлеченность и поощрение помогают юным пианистам расти и развиваться. Пальчиковые игры и упражнения — отличный способ музыкального общения ребенка и родителей.

Во-вторых, синтезатор уникален своим множеством технических функций, а потому домашние пальчиковые упражнения могут стать еще интересней.

Технологические возможности XXI в. дают большой простор для развития творческой педагогической деятельности пианиста.

В Интернете можно найти множество видеоуроков пальчиковых упражнений на различные виды техники. Или же можно поделиться своим личным опытом со зрителями на всевозможных видеоплатформах.

Особый интерес представляют современные методики пальчиковых упражнений, разработанные с учетом современных технологий и педагогического опыта. Они используют компьютерные программы и приложения, которые предлагают индивидуализированный подход к каждому ученику, учитывая его физические и музыкальные особенности и развивают огромный интерес к музыкальному искусству. Такие программы помогают пианистам развивать не только пальцы, но и другие аспекты игры, такие как артикуляция, динамика и выразительность.

Однако следует отметить, что пальчиковые упражнения должны быть включены в общий контекст обучения игры на фортепиано. Они являются не целью самой по себе, а лишь инструментом для достижения более глобальных целей, таких как работа над звукоизвлечением, развитие музыкального слуха, освоение различных приёмов игры.

Также стоит отметить, что успешное формирование игрового аппарата юного пианиста в современном мире требует комплексного подхода. Важно сочетать пальцевые упражнения с другими аспектами обучения, такими как посадка за инструментом, постановка руки, игра упражнений на инструменте, работа с гаммовым комплексом, изучение технических этюдов, освоение программного репертуара. Только такой интегрированный подход позволит создать качественную базу для развития молодых пианистов и дать им возможность достичь высоких результатов в своей игре.

В заключение отметим, что пальчиковые игры, гимнастика и упражнения являются неотъемлемой частью процесса формиро-

вания игрового аппарата юного пианиста в современном мире. Они помогают развивать навыки и качества, необходимые для достижения высокого уровня игры на фортепиано.

Таким образом, начальное обучение юных пианистов — это особый этап, в котором ребенок не только получает первоначальные навыки игры на инструменте, но и формирует свою музыкальную личность. Это время, когда путем постоянных упражнений, игр, исполнения музыкальных произведений ребенок открывает перед собой неисчерпаемый мир музыки, и начинает строить свою собственную музыкальную историю.

Список литературы

1. Артоболевская, А. Д. Первая встреча с музыкой : учеб. пособие / А. Д. Артоболевская. — Изд. 2-е. — Москва : Советский композитор, 1996. — 101 с.
2. Гутерман, В. А. Возвращение к творческой жизни / В. А. Гутерман. — Екатеринбург, 1994. — 87 с.
3. Москаленко, Л. А. Методика организации пианистического аппарата в первые два года обучения / Л. А. Москаленко. — Новосибирск, 2001. — 44 с.
4. Сафарова, И. Э. Игры для организации пианистических движений (До-инструментальный период) / И. Э. Сафарова. — Екатеринбург, 1994. — 50 с.
5. Баренбойм, Л. Путь к музицированию / Л. Баренбойм. — Изд. 2, доп. — Ленинград : Советский композитор, 1979. — 352 с.

кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры музыкального образования

В статье рассмотрено становление бакалавра музыкальной педагогики, описаны основные методы подготовки специалиста в указанной сфере, способы совершенствования инструментальной техники будущего музыкального педагога. Отдельное внимание уделено исполнительной практике студентов и ее результатам.

В настоящее время одним из приоритетных направлений деятельности учителя музыки является музыкально-просветительская деятельность, направленная на формирование и развитие культуры восприятия музыки у школьников. В профессиональном становлении и бакалавра музыкальной педагогики исполнительская практика имеет первостепенное значение. По мнению Д. Б. Кабалева, главной задачей массового музыкального воспитания в общеобразовательной школе является «не столько обучение музыке само по себе, сколько воздействие через музыку на весь духовный мир учащихся, прежде всего на их нравственность» [1].

В музыкальной психологии основой восприятия является ладовое чувство. Л. Л. Бочкарев отмечает, что ладовое чувство имеет самое непосредственное отношение к «душе» человека, так как мелодику часто называют «душой» музыки: «Слово “чувство” в данном

случае используется в прямом значении — в смысле эмоционального переживания, поскольку ладовое чувство — это прежде всего “эмоциональная способность”» [2, с. 100].

А. Н. Сохор рассматривает восприятие в виде многоуровневого процесса, обладающего сложной структурой, содержащей в себе четыре стадии: «1) возникновение интереса к произведению, которое предстоит услышать, и установки на его восприятие; 2) слушание как физический процесс; 3) понимание и переживание музыки; 4) ее интерпретация и оценка» [3, с. 69]. Данные стадии не хронологические, а логические. Слушание музыки, ее понимание, интерпретация и оценка происходят одновременно, интерес и установка предшествуют остальным стадиям. Систематизация и обобщение знаний, полученных при изучении различных дисциплин, определяют содержание и методику подготовки к концертным выступлениям. Постигание музыки на психологическом уровне, эмоциональное сопереживание проявляются в индивидуальных особенностях исполнительского стиля, специфике музыкального мышления. По мнению А. Корто, единственным быстрым и надежным средством совершенствования инструментальной техники является ее полное подчинение задачам поэтической интерпретации. Он подчеркивает, что искусство интерпретации, «корнями своими уходящее в глубины нашего сердца — всеобщая исповедь горестей, надежд, страстей, радостей; мы осмеливаемся пригласить учеников лишь едва склониться над безднами, которые оно обнаруживает в человеческой душе» [4, с. 18].

В процессе прохождения исполнительской практики студенты приобретают опыт исполнительской деятельности, совершенствуют исполнительские навыки и умения, обогащают исполнительский репертуар.

Также студенты знакомятся со спецификой сольной, ансамблевой исполнительской работы в различных аудиториях слушателей; приобретают навыки выступления на концертной эстраде, организации музыкально-воспитательной внеклассной работы в школе; постигают основы музыкально-просветительской деятельности.

Освоение программы практики включает в себя различные виды индивидуальных заданий, которые выполняются в форме практической подготовки: концертное исполнение — хоровое, сольное или ансамблевое пение; инструментальное исполнение (сольное, ансамблевое или в качестве концертмейстера).

В результате прохождения исполнительской практики бакалавр музыкальной педагогики должен приобрести следующие знания: особенностей интерпретации фортепианной музыки различных стилей, жанров, направлений; рациональных творческих методов

в репетиционной работе над музыкальным произведением и в процессе концертных выступлений; теоретических основ сольного инструментального исполнительства. Умения: выбирать профессиональную лексику в своей художественно-творческой деятельности при общении со слушательской аудиторией; определять стиль, жанр, форму, темпо-ритмические особенности, логику развития музыкального образа исполняемого произведения, средства музыкальной выразительности, технические приемы звукоизвлечения на фортепиано, педализацию для воплощения замысла композитора; выбирать средства музыкальной выразительности, соответствующие жанру исполняемого музыкального произведения. Навыки и опыт деятельности включают в себя определение музыкально-образовательных задач при разработке и реализации сольных инструментальных музыкально-просветительских программ для различных категорий населения; интерпретацию музыкальных произведений различных стилей, жанров, направлений; рефлексию собственного исполнительского опыта.

Список литературы

1. Кабалевский, Д. Б. Воспитание ума и сердца / Д. Б. Кабалевский. — Москва : Просвещение, 1984. — 206 с.
2. Бочкарев, Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. — Москва : Классика-XXI, 2008. — 352 с.
3. Сохор, А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А. Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления / сост. и ред. М. Г. Арановский. — Москва : Музыка, 1974. — С. 38–47.
4. Корто, А. О фортепианном искусстве / А. Корто. — Москва : Классика-XXI, 2022. — 252 с.



Основные характеристики концертмейстерского мастерства в детской школе искусств

В данной статье кратко описаны важные особенности концертмейстерской работы из личного практического опыта в ДШИ и Челябинской филармонии. Статья может быть полезна как опытным концертмейстерам, так и начинающим работникам ДШИ, ДМШ, и других различных заведений.

Ключевые слова: концертмейстер, детская школа искусств, фортепиано.

Роль и значение концертмейстера в наше время трудно переоценить. В России эта профессия является самой распространённой среди исполнительского пианизма и одной из самых многозадачных и специфичных. Концертмейстер дословно переводится с немецкого языка как «мастер концерта». Чаще всего это пианист, работающий с солистами, хором, хореографами или инструменталистами. Концертмейстер помогает им в подготовке к выступлениям, конкурсам или концертам. Существует концертмейстер оперы и балета и концертмейстер оркестра. Пианист-аккомпаниатор — ассистент дирижера (его «правая рука»).

Концертмейстер как профессия и самостоятельный вид исполнительства сформировалась во второй половине XIX в. благодаря огромному количеству романтической камерно-инструментальной и песенно-романсовой музыки. Потребовалось особое умение аккомпанировать солисту. В то время концертмейстер — это специалист широкого профиля (что в наше время, к сожалению, утрачено). Концертмейстеры умели читать с листа не только вокальные и инструментальные партитуры, но и симфонические и хоровые партитуры. Они играли в любых ключах, любые партии и с легкостью при необходимости транспонировали партии в любую тональность. Умели импровизировать и сочинять, что в наше время может не каждый опытный концертмейстер.

Можно долго «петь дифирамбы» концертмейстерам того времени, но и сейчас понятие «концертмейстер» включает в себя боль-

ше, чем просто концертную работу. Конечно, в наше время специалисты стали более узконаправленные, менее развитые в общем музыкальном плане, но более развитые в специфических возможностях концертмейстерства (в связи с развитием и упрощением мироустройства в целом, с введением новых знаний и технологий а также требований в работе и т. д.), но это не отменяет их особой значимости в мире музыки и исполнения, а также специфических, многозадачных сложностей работы.

Сейчас понятие «концертмейстер» включает в себя разучивание с солистами партий, а также умение на одном уровне с педагогом контролировать качество исполнения. Концертмейстер должен уметь подсказать правильный путь в разучивании и выявлении задумки авторского содержания нотного текста. Он вправе решать на уровне педагога как общие, так и специфические задачи изучаемой музыки.

Основные характеристики концертмейстерской работы: концертмейстер объединяет в себе творческие, педагогические, психологические функции в работе, которые трудно отделить друг от друга. Концертмейстер должен чувствовать атмосферу в классе и гармонически выравнивать ее. Если педагог слишком строг и требователен, концертмейстер обычно «сглаживает» ситуацию, поддерживая ученика. Или, наоборот, если педагог добр и мягок, концертмейстер должен быть в меру строг и высказывать замечания на одном уровне с педагогом. (Концертмейстер оставляет за педагогом технологические особенности и функции, связанные с каким-либо инструментом.)

Важным в работе концертмейстера является знание и понимание природы инструмента, с которым ему предстоит работать. Например, этот инструмент — человеческий голос, скрипка или виолончель, труба или валторна и т. п.

Одним из самых важнейших критериев для успешной работы концертмейстером является его профессионализм. Музыкант прежде всего должен постоянно искать, совершенствовать свои специальные навыки и приемы исполнения в своей главной — игре на фортепиано (специальности), а уже потом следом за специальностью всегда вытекают концертмейстерский класс, камерный ансамбль и т. д. В данном случае никакие объемы теоретических знаний не оправдают простого практического занятия на фортепиано. Только при регулярном изучении своего инструмента (а изучать такой безгранично-требовательный инструмент, как фортепиано, можно всю свою жизнь) можно постичь основы профессионализма. Как говорил знаменитый пианист, так называемый «последний романтик» В. Горовиц, «фортепиано — самый простой инструмент для любителей и самый сложный для профессионалов».

При постоянном совершенствовании и разучивании новой (незнакомой) музыки различных стилей и эпох с постоянным слушанием и знакомством с нотным текстом не только фортепианной, но и симфонической, вокально-хоровой и другой музыкой приходит мастерство. А также при неимоверной самоотдаче, преданности, иногда даже одержимой любви к своему делу приходит, в первую очередь, настоящий профессионализм музыканта, а уже потом профессионализм пианиста, педагога, концертмейстера, хормейстера, дирижёра и т. д.

Виды концертмейстерской деятельности: при работе с вокалистами или хором важно знать свойственные голосу характеристики, такие как диапазон, тембр голоса. Возможности дыхания, возрастные особенности, и многое другое. В вокальном классе важно уметь хорошо читать с листа. Этот навык не говорит о наличии музыкальных способностей. Это приобретаемое умение, которое необходимо поддерживать в форме, иначе со временем навык чтения теряется.

Желательно периодически брать для самостоятельного чтения романсы: А. Е. Варламова, А. А. Алябьева, А. Л. Гурилёва, А. С. Даргомыжского, Ф. Шуберта и др., так как на них хорошо учиться читать с листа. «Чтение в значительной степени сводится к интуитивному предугадыванию», — говорил Иосиф Гофман [2]. Вспоминается выражение Ф. Листа: «Чтобы хорошо читать с листа, нужно очень много читать с листа». «Одно из главных условий чтения с листа — научиться зрительно охватывать целый музыкальный текст», — считает Е. Шендерович [4].

Важно предварительно познакомиться с предстоящими партиями, хорошо знать вокальную строчку для мгновенной реакции, в ориентировании при работе с вокалистами. Нужно выявить образное содержание музыки, ознакомиться со смыслом текста и проработать особо сложные исполнительские моменты ансамбля. Одним из важных составляющих личности концертмейстера является его умение вести за собой (особенно это важно на начальном этапе обучения детей).

В работе с хором важно умение взаимодействовать с дирижером. Каждый дирижер работает со своей спецификой, и концертмейстеру важно чувствовать и улавливать его движения и понимать общую идею. Также важно обладать навыком чтения хоровых партитур, уметь вычленять фактуру, упрощать при необходимости, или уметь выстроить гармонические вертикали при работе с хором. Важно чувствовать ансамбль и соответствовать задуманным градациям и общей идеей авторского содержания текста. При работе с хором *a'cappella* концертмейстер, зная тональность произведения, дает

предварительную настройку. При работе в классе может производить распевание хора. Концертмейстерская работа в симфоническом оркестре предполагает за собой понимание возможностей каждого инструмента оркестра.

Большую роль играет умение слышать инструменты как самостоятельные голоса и узнавать любой тембр в палитре оркестровых красок и наслоений. Важно умение ориентироваться в симфонической партитуре, уметь считать, запоминать на репетициях вступление других голосов, обладать чуткой реакцией и общим ощущением целого произведения. Следует, что называется, «играть по дирижёру».

В работе со струнно-смычковыми музыкальными инструментами важно понимать природу звукоизвлечения. Для этого нужно изучить такие инструменты, как скрипка, альт, виолончель, контрабас, знать их диапазон, зону выразительной игры и понимать особенности нетемперированного строя, их штрихи, ключи и возможности в целом. Также важно знать солирующую партию, если есть возможность подготовиться заранее, а не читать с листа.

Очень помогает в предварительном знакомстве с произведением прослушать его в различных интерпретациях и исполнениях. Например, «Кантабиле» Н. Паганини полезно послушать в ученических исполнениях, затем в исполнении какого-либо мастера, например Л. Когана (1974). В работе с духовыми инструментами также очень важно понимание специфики дыхания каждого инструмента, диапазона, тембра, возможностей.

Бывают ситуации, что на концертах или выступлениях ученик не дотягивает музыкальную фразу, и нужно незаметно сжимать темп или даже уметь подхватить партию ученика. Нередко ученики теряются в тексте даже при многократном обыгрывании. Немаловажно умение чутко реагировать и ловить солистов в различных местах.

Концертмейстерская работа в классе хореографии имеет свои особенности. В искусстве танца, как и в музыке, есть собственная терминология (на французском языке) и особенности исполнения каждого движения. Для достижения наиболее благотворных результатов нужно тщательно и совместно с педагогом подбирать репертуар для экзерсисов. Он должен соответствовать характеру каждого хореографического элемента, помогать в развитии техники танца, формировать выразительность движений и умений. Концертмейстер должен чутко представлять, какого характера, ритма, темпа должна быть музыка и каким конкретным творческим и техническим задачам служит. Инструментом в данной категории концертмейстерства служит человеческое тело. Пианист должен мастерски

ловить все движения (особенно в старших классах или выше) и, в отличие от метрических стереотипов, уметь, где нужно, ускорять (сжимать в данном случае) музыку, а где-то, наоборот, расширять.

Очень важно умение импровизации и сочинительства. Бывают ситуации, когда нужно расширить произведение, сочинить вступление, или же полностью создать новое экспромтом для какого-либо хореографического элемента.

Список литературы

1. 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.
2. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. — Москва : Классика-XXI, 2007. — 175 с.
3. Крючков, Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. — Москва : Музыка, 1961.
4. Шендерович, Е. В. В концертмейстерском классе: размышления педагога / Е. В. Шендерович. — Москва : Музыка, 1996. — 25 с.



Декорирование керамики в стиле «пэчворк» для обучающихся детской школы искусств, студентов вузов

В статье рассмотрены способы декорирования, условно называемые стилем «пэчворк», где четко читаются границы цветовых участков. Приведены примеры работ, описаны методики достижения различных художественных эффектов в рамках данной техники.

Ключевые слова: стиль, керамика, горячая роспись, способ декорирования.

Стиль «пэчворк» известен как «лоскутное шитье» — сочетание разных по цвету, текстуре и форме кусочков ткани в единое полотно, по сути своей очень близок к древнему искусству мозаики.

В керамике техника «пэчворк» появилась уже давно, но до сих пор остается в тренде благодаря ярким дизайнерским решениям. В Интернете в результате поиска «Художественная керамика в стиле “пэчворк”» открывается сайт о керамических плитках в стиле «пэчворк». Коллекции керамической плитки в таком стиле привлекают внимание необычными цветовыми сочетаниями, яркими узорами и орнаментами. Создать яркий акцент можно в таких стилях, как минимализм, ар-деко, средиземноморский, прованс и др. [2] Но в этой статье нас интересует эта техника как способ декорирования керамических изделий, чаще всего плоского формата. Этот стиль имеет популярность и большое разнообразие в применении.

Эту тему можно начинать после декорирования способом граффити, когда ученики научатся находить соотношения частей композиции между собой и целым [3] или после работы с орнаментом, где нарабатываются навыки стилизации и компоновки частей изделия. На первых порах для школьников это может быть декорирование керамических рыб, как плоских (рис. 1), так и объёмных. Тема популярна, т. к. известно большое разнообразие видов, форм рыб и способов декорирования. Мы сначала делаем из пласта форму, а потом декорируем её с помощью процарапывания контура узора, а в дальнейшем, в зависимости от задачи, изделие оформляем холодной или горячей росписью. При декорировании желательно

учитывать цвет «черепка» (обожжённой керамической поверхности), подбирая к нему те или иные цветовые сочетания. Холодная роспись — это роспись обожжённых изделий гуашью, темперой, акрилом, масляными красками. Горячая роспись — это роспись керамическими красками: ангобами, глазуриями, эмалями и пр., требующая дополнительного обжига [1, с. 140–144].

Отчасти процарапывание узора, орнамента на сосуде или вазе тоже несколько напоминает стиль «пэчворк», т. к. отдельная часть, «доскут», может декорироваться разным цветом и может сочетаться с фактурным дополнением (рис. 2).

Чаще всего студенты делают задание на оформление в этом стиле декоративных тарелок, плакеток и панно, хотя подобный способ легко переходит на объёмные изделия: вазы, декоративные скульптуры и композиции. На тарелке это может быть абстрактная, формальная композиция, ассоциирующаяся с пейзажем (рис. 3) или с узором (рис. 4). Подобные работы декорируются ангобами, глазуриями. Иногда это стилизованный растительный узор или орнамент (рис. 5). Хотя орнамент может состоять из других элементов, например, на северную тему (рис. 6).

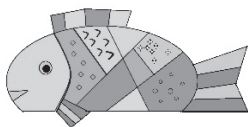


Рис. 1



Рис. 2

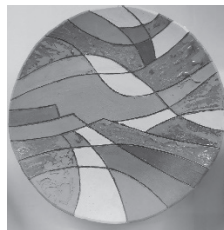


Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

Конечно, нужно учитывать средства композиции: композиционный центр, равновесие, целостность, соподчинение, ритм, контраст, динамику, статику, симметрию, асимметрию, доминанту.

Естественно, что здесь нужно знать основы цветоведения, понятие о «дополнительном цвете». Цветовые сочетания должны быть гармоничными и выразительными. Это хорошо видно на плакетке с бабочками (рис. 7). Подобным образом можно красиво оформить раму зеркала. Сложность ещё заключается в том, что художники-керамисты наносят краску работают, как бы «вслепую» не будучи уверены (до конца обжига) в получении задуманного цвета. Это объясняется тем, что керамические краски и цветные глазури в большинстве случаев после обжига резко изменяют свой цвет [1, с. 142]. Поэтому в процессе росписи необходимо пользоваться так называемой контрольной палитрой или пробниками, чтобы представлять результат после обжига. Это хорошо видно на работе на рыбную тему (рис. 8).

Птицы не менее популярны за счёт своей разнообразности и декоративности: снегири, павлины (рис. 9, 10), петухи, жар-птицы. Часто студенты решают композиции на лирические темы, например, символ поэзии «Пегас» или «Космос рядом» (рис. 11, 12).



Рис. 7

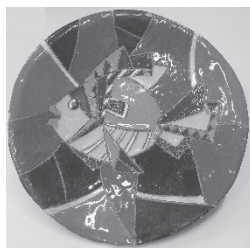


Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12

Декоративные тарелки и плакетки используют для оформления интерьеров. В таком случае они проектируются для конкретного интерьера, нужного количества и соответственного размера, например композиция на тему русской культуры «Гусляр» (рис. 13) или требующая подробного рассмотрения «Читательница» (рис. 14). Иногда на остоле декоративной тарелки в стиле «пэчворк» изготавливаются настенные часы (рис. 15).

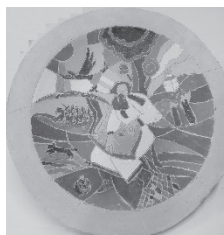


Рис. 13

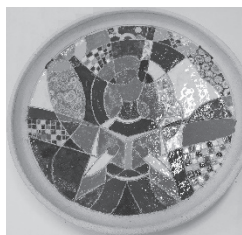


Рис. 14

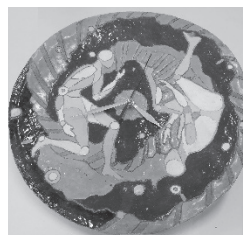


Рис. 15

Мы рассмотрели лишь малую часть примеров использования способов декорирования, условно названного стилем «пэчворк», где чётко читаются границы цветовых участков. Развитие этой темы можно продолжать в разных направлениях, например последовательность работы над композицией в стиле «пэчворк»; объёмные изделия в этом стиле; исторический экскурс; художники-керамисты этого стиля. Можно сказать, что исследования продолжаются и нас ждут новые открытия.

Список литературы

1. Акунова, Л. Ф. Технология производства и декорирования художественных керамических изделий / Л. Ф. Акунова, В. А. Крапивин. — Москва, 1984. — 208 с.
2. Лоскутная техника в керамической плитке: стиль пэчворк. — URL: <https://vk.com/@arenalkeramika-loskutnaya-tehnika-v-keramicheskoi-plitke-stil-pechvork>.
3. Пурик, А. С. Возможности декорирования с помощью техники сграффито / А. С. Пурик // Культура — искусство — образование : материалы ХLI Науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та / сост. Ю. В. Гушуд ; отв. за вып. С. Б. Синецкий. — Челябинск : ЧГИК, 2020. — С. 192–196.

Пшеницина Юлия Анатольевна

преподаватель Детской школы искусств
Челябинского государственного института культуры

Развитие музыкального мышления у учащихся младших классов детской школы искусств на уроках сольфеджио

Статья посвящена исследованию специфики развития музыкального мышления у современных детей. Обосновывается важность формирования культуры путём осмысления и переживания музыкального произведения в младшем школьном возрасте. Раскрывается понятие музыкального мышления, обозначаются диагностические задачи по выявлению уровней его развития. В работе приведены педагогические рекомендации по активизации учебного процесса на уроке сольфеджио.

Ключевые слова: музыкальное мышление, сольфеджио, музыкальное произведение, дети, диагностика, развитие, личностный опыт.

Не секрет, что сегодня музыкальное сознание детей, приходящих в детские школы искусств, изменилось. Среди ребят слишком много тех, чей слух и вкус развиваются в условиях пассивного восприятия музыки, воспроизводимой с помощью плееров и компьютеров, дети не воспринимают и не осознают ни ее язык, ни содержание.

Школьный возраст — самый благоприятный период для формирования музыкального мышления, потому что в этот период формируется базовая культура человека, основа всех видов мышления. Сегодня рационалистический подход системы образования переживает кризис, и взоры многих учителей и родителей обращены в сторону искусства.

Музыкальное произведение играет роль многоуровневой информационной структуры, а практическое музицирование выступает как конкретный механизм обработки этой информации. Информационное содержание произведения и является теми новыми данными, которые обрабатывает музыкальное мышление на основе прошлого опыта личности [1, с. 63].

В результате же музыкального мышления человек получает, в конечном счете, знание о самом себе, своей душе. И в этом особая психологичность музыкального мышления.

Основным критерием продуктивности музыкального мышления является познание художественного смысла, содержания, выраженного в акустических материальных формах.

По теории Л. С. Выготского, смысл произведения искусства человек конструирует сам из ассоциаций и аналогий своего опыта. Поскольку смысл каждого элемента может быть определен только через весь контекст и общий смысл всего произведения, то это позволяет утверждать о нелинейности и одновременной многоплановости музыкального мышления на всех уровнях музыкального синтаксиса [2, с. 110].

В разработанной В. Б. Брайниным методике по развитию музыкального мышления на уроках сольфеджио большое внимание уделяется развитию способности «предслышать» конец музыкальной фразы с обязательным мысленным охватом всего отзвучавшего музыкального высказывания.

Вне конкретного человеческого восприятия музыка вообще немислима в эмоционально-нравственных категориях, поэтому само восприятие ее как радостной или трагической уже есть наделение звучания определенным качеством. Следовательно, эмоциональное переживание музыки — это и есть музыкальное суждение.

Начальным этапом исследования процесса развития музыкального мышления учащихся ДШИ на уроках сольфеджио может выступать первичный констатирующий эксперимент по выявлению уровней развития музыкального мышления школьников. При диагностике развития музыкального мышления школьников можно опираться на методики Л. С. Беляевой, А. М. Трудкова, Б. А. Березовского, Н. В. Сусловой.

В качестве диагностических задач по выявлению уровней развития музыкального мышления школьников выступают:

- диагностика уровня телесности (неосознанную подстройку жизненных ритмов организма можно пронаблюдать через дыхание, сердечный пульс, мелкую моторику);
- диагностика уровня музыкального опыта и психологического опыта значимых переживаний в комбинации с музыкальной памятью (для тестовых заданий следует подбирать знакомые детям произведения);
- диагностика уровня мышления во время музыкальных действий (при пении, игре на детских музыкальных инструментах и «дирижировании»);
- диагностика уровня мышления при музыкальной коммуникации (для первоклассников свойственна положительная установка на музыкальную коммуникацию, но уровень владения

системой значений достаточно низкий и проявляется только в ситуации предельной личной значимости и только на подсознательном уровне) [3, с. 60].

Основные задачи урока сольфеджио — развитие музыкального мышления, мелодического и гармонического слуха, воспитание метро-ритмического чувства и развитие музыкальной памяти — сегодня получают новое осмысление.

Многообразие видов деятельности на уроке соответствует многообразию форм бытования музыкального искусства, способствует развитию внимания и, благодаря этому, поддержанию высокой работоспособности в течение всего урока.

Ключ к содержательному многообразию видов деятельности лежит в обращении к разным уровням и этапам музыкально-мыслительного процесса.

Активизации уровня телесности могут способствовать различные по протяженности и сложности задания:

- 1) услышать резонанс отдельного звука в различных частях собственного тела;
- 2) дышать вместе с «дыханием» музыки;
- 3) настроить свой сердечный пульс на частоту музыкального пульса
- 4) двигаться «внутренним пением» за звучащей мелодией и т. д.

С помощью синтезатора дети могут наглядно убедиться в изменении характера звучания одного и того же мотива в зависимости от исполнения разными тембрами. Важно научить детей во время пения относиться к звуку как к живому «существу», рождающемуся внутри организма, обращая внимание на его «путь» через все резонаторы. Для этого можно подолгу тянуть один-два звука, пытаясь создать ту или иную краску, настроение, характер, изменяя положение губ, маски лица, корпуса и т. д.

Освоив тембр как самостоятельный элемент музыкального языка можно двигаться по пути его дальнейшей внутренней дифференциации. В рамках одного тембра можно попробовать научить детей распознавать артикуляционные штрихи, находить долю участия того или иного тембра в оркестровом звучании, распределяя внимание и на общий эмоциональный строй, и на его составляющие [4, с. 125].

Подводя итоги, следует сказать, что сущность музыкального мышления можно определить следующим образом: личность в практической деятельности через музыкальное произведение общается с духовным опытом человечества. Проникновение в диалек-

тику связей формы и содержания музыкального произведения, а также преломление этого процесса через бессознательные образы личностного опыта порождают новый художественный смысл, личностно значимый для данного человека.

Осознание элементов музыкального языка, их значения внутри музыкального текста делает более точными и целесообразными движения, связанные с практическим музицированием.

Таковы основные педагогические условия эффективного формирования и развития музыкального мышления детей в начальных классах ДШИ на уроках сольфеджио.

Список литературы

1. Абульханова-Славская, К. А. Мысль в действии (психология мышления) / К. А. Абульханова-Славская. — Москва : Политиздат, 1968. — 208 с.

2. Суслова, Н. В. Музыкальное мышление младших школьников и методика его развития / Н. В. Суслова. — Москва, 1997.

3. Сохор, А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А. Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / под ред. М. Г. Арановского. — Москва, 1974. — С. 59—73.

4. Бочкарев, Л. Л. Восприятие и воздействие музыки на психические состояния человека / Л. Л. Бочкарев // Развитие музыкального слуха, певческого голоса и музыкально-творческих способностей учащихся общеобразовательной школы : тез. VI Науч. конф. / под. ред. Ю. Б. Алиева и др. — Москва, 1982.



Класс-концерт как форма творческого развития студента

В статье рассмотрена такая важная форма творческого развития студентов, как класс-концерт, описана его роль в творческом становлении будущих специалистов.

Ключевые слова: класс-концерт, концертмейстер, музыкант-исполнитель.

О специфике работы концертмейстера написано достаточно много методических и научных материалов, освещающих этот род музыкальной деятельности в разных аспектах: от формирования ансамблевой техники до теории и практики аккомпанемента; от искусства транспонирования до преодоления конкретных пианистических трудностей; от специфики работы с определёнными категориями солистов или творческих коллективов до общих проблем мастерства ансамблиста. В данной статье рассматривается тема класс-концерта как важнейшей формы развития творческих способностей молодого музыканта в период его становления в музыкальном вузе.

Говоря о таком событии в музыкальной жизни, как класс-концерт, следует отметить, что концертное исполнение произведения, как и само понятие «концерт», в котором есть исполнители и слушатели, — это именно то, к чему стремится все наше музыкальное обучение. Для чего мы проводим столько часов занятий, вкладываем столько трудов, сил, знаний, организовываем огромное количество репетиций? Именно для того, чтобы музыка прозвучала, ожила, затронула сердца людей, пробудила в них какие-то мысли, чувства! То есть концерт, музыка, исполнитель, слушатели — это неразрывно связанные понятия. Профессия пианиста, концертмейстера, обязывает всех, кто к ней причастен, не забывать о главном нашем предназначении — через воспитание молодого исполнителя дать жизнь музыке, которая должна звучать, и звучать для кого-то!

Очень часто отчетный итоговый результат работы в виде исполнения выученного произведения проходит в классе, на зачете, для двух-трех педагогов кафедры. Такой вид отчетности, конечно,

предполагает определенный уровень ответственности перед музыкантом-исполнителем, но это все же несравнимо с настоящим концертным исполнением, с исполнением перед публикой. Не будем забывать о том, что студент консерватории по окончании высшего учебного заведения получает в дипломе квалификацию «концертный исполнитель», а как же ему таковым стать, не имея настоящего исполнительского опыта?

Концертное исполнение, участие в концерте — это ответственное, творчески и художественно наполненное событие в жизни музыканта-исполнителя, которое дает ему широкие возможности для творчества, вдохновения и самовыражения. Концертное выступление является итогом и кульминационным моментом всей работы над музыкальным произведением, оно повышает требования ко всем профессионально важным качествам музыканта, требуя от него полной эмоциональной, интеллектуальной и физической отдачи. Вместе с тем из-за появления на этом этапе новых характеристик деятельности, таких как публичность и итоговость, формируются и новые дополнительные требования к стрессоустойчивости музыканта. Таким образом, концертное исполнение произведения, участие в концерте, способствует развитию таких необходимых качеств музыканта-исполнителя, как сценическая выдержка, психологическая устойчивость, воля к преодолению волнения. Музыкант-исполнитель получает возможность накопить, наработать свой сценический опыт, отточить все необходимые для этого навыки, сформировать свой музыкальный облик.

Рассмотрим теперь непосредственно такое событие в музыкальной жизни, как концерт класса. Прежде всего отметим, что концерт класса — это некое объединяющее явление, которое образует коллектив. Все участники концерта — это студенты одного педагога, они имеют общую цель, общие задачи, всё время «варятся в одном котле». Главными положительными моментами такого коллектива является формирование командного духа, коллективной солидарности, чувства партнера. В такой группе людей существует колоссальный обмен опытом, ведь во время репетиций и подготовки к концерту ребята слушают друг друга, узнают новые произведения, реагируют на замечания и пожелания педагога, адресованные другим студентам. Все это очень обогащает и наполняет их собственный музыкальный опыт, заряжает на новые свершения, расширяет их репертуар, побуждает пополнить знания о понравившемся произведении. К примеру, если это оперная ария, то у студента, как правило, появляется желание изучить всю оперу, охватить материал полностью, глубже понять и прочувствовать ту ситуацию, в которой

ария рождается и исполняется. Помимо этого немаловажным составляющим данного процесса является дух соревнования, который естественным образом появляется в такой среде. Ведь каждому хочется быть «быстрее, выше, сильнее»! Все это, естественно, положительно влияет на учебный процесс в целом. Когда есть единомышленники и сформирована команда, объединенная общей целью, то намного проще и интереснее работать.

В классе любого педагога всегда есть студенты разных способностей, уровней развития, одаренности. Есть ребята очень талантливые, с горящими глазами, которые сами предлагают программу, сами проявляют инициативу, при этом у них есть и огромный набор уже приобретённых навыков, умений, а также огромный потенциал для развития способностей. Есть ребята, одаренные чуть скромнее. Концерт класса — это отличный способ поднять общий уровень своих студентов в целом. Вот как раз тут командный дух и азарт соперничества играет немаловажную роль. В своем еще пока небольшом педагогическом опыте я еще не встречала таких ребят, которые на предложение: «А давайте сыграем это на концерте!» — отказались! Ученики со способностями поскромнее тем не менее не лишены амбиций. И они воспринимают это предложение как комплимент в свою сторону. На концерт? Значит, я могу, в меня верят! А это уже отличный стимул для развития, стимул для того, чтобы сделать несколько шагов вперед.

Всё сказанное о класс-концертах относится к концертмейстерскому классу, который предполагает работу пианиста-концертмейстера с иллюстратором. Здесь важно подчеркнуть, что выбор иллюстратора педагогом в свой класс по концертмейстерству имеет важнейшее значение. Определяющую роль играет прежде всего профессиональный уровень солиста-иллюстратора. Либо это музыкант, находящийся еще в процессе своего становления, либо это уже сложившийся мастер и профессионал своего дела. Тут выбор очевиден в пользу второго. Ведь при высоком уровне партнера по ансамблю художественное качество дуэта в целом, бесспорно, выигрывает. Более сильный партнер подтягивает за собой остальных, обогащая их своим музыкальным опытом, поднимая их на новый уровень. Немаловажную роль играет и активная позиция иллюстратора, когда он готов дать советы, объяснить определённые тонкости в работе над произведением, поделиться своим профессиональным опытом.

Так сложилось в моей музыкальной судьбе, что мне повезло встретить «своего» человека, «своего» певца, с которым мы уже достигли настоящего, слаженного ансамбля. Этому способствова-

ла и многолетняя работа в оперном театре, и огромный стаж совместных концертных выступлений. Стоит ли говорить о том, что мы понимаем друг друга без слов, мыслим музыку одинаково! На определённом этапе пришло осознание того, что можно расширить рамки дуэта, пригласив туда весь класс моих студентов-пианистов. Теперь все ученики класса играют с ведущим солистом оперного театра! Сам по себе этот факт значим для биографии каждого будущего молодого специалиста: у партнёра огромный репертуар, прекрасный голос, замечательный бархатный тембр и высочайший авторитет в музыкальном искусстве... Мы в своё время, к сожалению, не имели таких возможностей. А если поставить себя сейчас на место своих учеников, я была бы, наверное, счастлива! Имея в классе шикарного иллюстратора, певца, с которым хочется сыграть в дуэте, мы получаем самый главный козырь образовательного процесса — мотивацию! Мотивация — это побуждение к действию, стремление к результату. Ведь человека не нужно заставлять, если он сам этого хочет, если ему это нравится. Таким образом, имея яркого, опытного, высокопрофессионального солиста-партнёра, студенты горят желанием сыграть с ним в одном ансамбле, участвовать в творческом процессе достижения убедительного художественного результата.

Все перечисленные в статье дополнительные возможности творческого роста студентов-исполнителей посредством класс-концертов в концертмейстерском классе, сохранение традиции их проведения, возрастающая сценическая уверенность и исполнительское мастерство как в сольных, так и концертмейстерских выступлениях студентов — убедительные доказательства эффективности избранной формы подготовки музыкантов-исполнителей, будущих молодых специалистов.



Особенности манеры пения «бэлт»

Современная женская манера пения «бэлт» — специфическая манера эстрадного вокала, которой стоит овладеть любой артистке. Манера обладает теми же вокальными характеристиками, что и другие манеры пения, но имеет свои особенности. В статье дана характеристика этой манеры пения и выявлены отличия от других вокальных техник.

Ключевые слова: манера пения, вокальный крик, бэлт, бэлтинг.

Эстрадный вокал с каждым днем становится все более и более популярным, многочисленны телепередачи, кастинги, которые дают надежду хорошим исполнителям быть услышанными. По нашим наблюдениям, те участники, которые поют в той манере, о которой будет изложено ниже, имеют наибольший успех у публики и жюри. Возможно, это дань моде, а может, действительно, эта манера пения захватывает слушателя сильнее, ведь она несет в себе заряд колоссальной физической и эмоциональной энергии.

Артист современного мюзикла и эстрады должен донести текст и музыку по-актерски точно, музыкально оправдано и не иметь никаких дикционных проблем.

Мы убеждены, что педагог сам должен владеть манерой «бэлт», прежде чем обучать других, так как эта техника при неправильном понимании может привести к серьезным патологиям голоса.

На уроках обязательно должен соблюдаться благоприятный психологический климат, педагог не должен резко и отрицательно реагировать на ошибки ученика, а тем более его оскорблять. У педагога с учеником должны сложиться доверительные отношения, ученик не должен бояться ошибиться или петь слишком громко. В обучении манера «бэлт» требует концентрации на ощущениях, свободы от зажимов и страхов перед верхними нотами, доверие своему телу, доверие педагогу и настойчивость, смелость в работе. При неправильном психологическом настрое добиться желаемого результата будет невозможно и даже опасно для здоровья голоса.

Бэлт — специфическая женская техника пения, которая предполагает пение в грудном регистре выше естественных, природных переходных нот в диапазоне. В основном встречается у женщин

и характеризуется насыщенным грудным звучанием, металлом и большой силой.

Для бэлтинга характерно высокое подсвязочное давление, сокращение мышц гортани и глотки, плотное смыканием связок, особое речевое положение мягкого неба, что обеспечивает четкость гласных. Так как бэлт характеризует верхние ноты грудного регистра, то можно сказать, что этот управляемый вокализированный крик, или, как называют его сами бэлт-вокалисты, «мягкий крик». Важно отличать «вокальный крик» от простого крика. Разберемся, в чем отличие.

Под грудным регистром подразумевается режим работы мускулатуры и гортани, а также особое тембровое звучание голоса, на котором мы говорим, а в высокой тональности — кричим. Бывают исключения, когда у человека от природы плохо развит грудной регистр и они в основном говорят на головном. Такое свойственно лирическим сопрано. Таким голосам мы рекомендуем не ломать свою природу и петь в манере «леджит» и развивать плотное звучание в головном регистре — микст. Правильно поставленная манера «бэлт» подразумевает минимизацию напряжения в горле, хорошее ротовое раскрытие и свободное звукоизвлечение в вокальной позиции. «Вокальный крик» обладает всеми красками вокального голоса. А именно тембром, вибрато, объемом, силой, высокой формантой. В обычном крике эти характеристики, кроме силы голоса, отсутствуют. Вокальность достигается овладением техникой дыхания и певческой работы гортани.

Тембр определяет основной признак ценности голоса — качество звучания, на тембр обращают особое внимание при отборе в музыкальные учебные заведения. Тембр — природное качество голоса, но он может меняться в зависимости от разных причин — как уже указывалось, от состояния организма (в частности, при заболевании, волнении), а также в процессе обучения. Вокальный тембр характеризуется следующими элементами: блеском (является рождённым качеством), объёмом, плотностью, общей окраской. Последние качества зависят от усвоенной вокальной техники. Умение певца изменять тембровую окраску звука — создавать различные оттенки тембра — имеет в певческом искусстве огромное значение для создания художественного образа.

Звукообразование в вокале можно определить как совокупность действий дыхательного и голосового аппаратов под влиянием волевых импульсов, поступающих из центральной нервной системы. Или иначе — звукообразование является результатом взаимодействия дыхательного и голосового аппаратов, управляемых центральной нервной системой человека.

Певческий голос имеет приятную, ровную пульсацию, вибрирование голоса по силе и высоте — вибрато. Это природная модуляция, т. е. естественное вибрирование складок по амплитуде и частоте, зависящее от их тонуса. Это индивидуальное качество голоса, в процессе пения оно может меняться в зависимости от тесситуры, силы звука, от психоэмоционального тонуса певца в исполняемой партии. Вибрато создаёт у слушателя ощущение богатства звучания, эмоциональности исполнения, делает звук полетным.

Отсутствие вибрато превращает пение в безжизненное, напряженное и «плоское» звучание. Ритм модуляций, или частота нормального вибрато от 5 до 8 периодов в секунду. Понижение ритма модуляций до 5 и меньше придаёт звучанию волнообразный характер качания тона — это так называемая «качка» голоса. При ритме модуляций больше 7–8 в секунду вибрато переходит в тремоляцию, также придающую неблагозвучие голосу. Отсутствие вибрато — результат неправильной работы гортани, её напряжённости, зажатости [9, с. 12].

В настоящее время манера бэлт вошла прочно в моду и требуется все чаще от эстрадных исполнителей. По словам одних вокалистов, эта техника достигается довольно естественным путем, другие же борются, чтобы достичь верхних нот в грудном регистре, кроме как в разговорном диапазоне. Эта вокальная техника требует особой координации мышц и дыхания, что не всегда понятно для вокалистов с классической школой пения на головном регистре. Очень важно и ваше общее физическое состояние, вы должны быть в тонусе и энергичными. В бэлт, как в спорте, тренируется определенная группа мышц гортани, поэтому важно соблюдать режим занятий и их количество. Не рекомендуется слишком усердствовать, но и длительные паузы между занятиями могут привести к потере навыка, особенно когда умения не доведены до автоматизма. Манера «бэлт» отличается от народного пения только положением верхнего мягкого неба: в манере «бэлт» мягкое небо приподнято более вертикально.

Так, бэлтинг может быть довольно суровым вокальным механизмом, если не соблюдать осторожность и контроль со стороны опытного педагога. Неправильное звукоизвлечение в грудном регистре в верхнем диапазоне может привести к патологиям голоса на всю жизнь. Мы рекомендуем изучать манеру бэлт только подготовленным вокалистам, которые уже имеют вокальную базу (народный вокал или академический, например) и желательно под надлежащим контролем бэлт-педагога. Некоторые полагают, что бэлтинг может привести к узлам на связках, но, как говорят язвительно артисты

музыкальных театров, «сам по себе бэлтинг не плохой, а плохой бэлтинг — это плохо».

Бэлт вошел в моду благодаря бродвейской звезде Этель Мерман (Ethel Merman), обладавшей таким голосом от природы. Самые известные певицы, работающие в этом стиле, — Лайза Минелли (Liza Minelli), Патти ЛюПон (Patti LuPone), Линда Эдер (Linda Eder). Партии, написанные для бэлт-сопрано, — Роза (Gypsy), Аделаида (Guys and Dolls), Рено Суини (Anything goes). Бэлт противопоставляется приближенной к академическому звучанию манере лэджит (полуакадемическая манера пения на головном регистре у женщин).

Вокальная техника бэлт была освоена артистами мюзикла неспроста: она очень удобна для пения во время танца, так как требует плотного смыкания, а значит, меньшего количества воздуха, удерживаемого за счет напряжения внутренних и внешних брюшных мышц. То есть в манере бэлт естественным образом пресс находится в постоянном тонусе, а значит, прыжки во время танца меньше сбивают дыхание вокалиста. Так как манера бэлт близка к речевой позиции, то и переходы артиста во время спектакля с пения на разговор менее вредны, чем, например, в оперетте.

Список литературы

1. Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева и др. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка, 1988. — 69 с.
2. Далецкий, О. Искусство обучения пению / О. Далецкий // Молодежная эстрада. — 2007. — № 5/6. — С. 3–256.
3. Карягина, А. Джаз для начинающих / А. Карягина. — Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Планета музыки, 2008.
4. Королев, О. К. Краткий энциклопедический словарь джаз, рок, поп музыки: термины и понятия / О. К. Королев. — Москва : Музыка, 2002. — 168 с.
5. Плужников, К. Механика пения. Принципы постановки пения / К. Плужников. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 87 с.
6. Ригс, С. Как стать звездой / С. Ригс. — Москва : Guitar college, 2000. — 104 с.
7. Словарь иностранных музыкальных терминов / Т. С. Крунтяева и др. — Москва : Музыка, 2004.
8. Столов, Б. Скэт — вокальная импровизационная техника / Б. Столов. — Бруклин ; Нью-Йорк : Gerard and Sarzin Publishing Co. 1996. — 129 с.
9. Трофимова, С. Н. Физиология голосообразования. Заболевания и гигиена голоса : курс лекций для специальности «Вокальное искусство» / С. Н. Трофимова. — Екатеринбург, 2007. — 83 с.

10. Христиансен, Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Христиансен // Вопросы педагогики / под ред. Л. Б. Дмитриева. — Вып. 5. — Москва : Музыка, 1976. — С. 9–38.

Интернет-источники

11. Белоброва, Е. Техника эстрадного и рок-вокала / Е. Белоброва. — Москва, 2002. — URL: <http://www.rockvocalist.ru/index.html> (дата обращения: 12.12.2023).

12. Голямина, И. П. Звук / И. П. Голямина // Большая Советская Энциклопедия, 2001. — URL: <http://slovari.yandex.ru/dict/bse> (дата обращения: 12.12.2023).

13. Дмитриев, Ю. А. Эстрада / Ю. А. Дмитриев // Большая Советская Энциклопедия, 2001. — URL: <http://slovari.yandex.ru/dict/bse> (дата обращения: 12.12.2023).

14. Егорова, А. Вокальная механика. Правда о бэлтинге. История «белого» бэлтинга / А. Егорова. — URL: http://www.vocalmechanika.ru/14_013_pravda_o_beltinge.php (дата обращения: 12.12.2023).

15. Краткий словарь музыкального театра // Мюзиклы.ру. — URL: <http://www.musicals.ru> (дата обращения: 12.12.2023).

16. Митропольский, М. Краткая история джаза для начинающих / М. Митропольский // Джаз.ру. — URL: <http://www.jazz.ru/books/history/default.htm> (дата обращения: 12.12.2023).

17. Светов, М. Звучание вашего голоса / М. Светов. — URL: <http://www.global-project.ru/svetov/voice> (дата обращения: 12.12.2023).

Видеоматериалы

18. Chante Avec Lara Fabian. — 1–8 parts. — 2006.

19. McElroy, D. The Ultimate practice guide for vocalists / D. McElroy. — Boston : Berklee press, 2003. — 51 min.

20. Peckham, A. Vocal technique. Developing your voice for performance / A. Peckham. — Boston : Berklee press, 2004. — 53 min.

21. The Zen of Screaming // The Melissa Cross Vocal Studio. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KvRUefRsWK8> (дата обращения: 12.12.2023).

кандидат культурологии, доцент,
доцент кафедры музыкального образования,
директор Детской школы искусств

Челябинского государственного института культуры

В статье рассмотрены основы концермейстерского мастерства как важный компонент профессиональной подготовки учителя музыки. Автор анализирует цели, задачи и особенности дисциплины «Концертмейстерский класс», изучаемой в рамках направления 3.03.06 Музыкальное и музыкально-прикладное искусство (профиль «Музыкальная педагогика»).

Ключевые слова: концертмейстерский класс, музыкальная педагогика, аккомпанемент, транспонирование.

153

лосов хоровой партитуры, чтение с листа и транспонирование — с преобразованием фактуры исполняемого произведения. Студент должен уметь свободно подбирать любую мелодию, а также музыкальное сопровождение к ней, используя различные виды фактуры. Концертмейстерский класс непосредственно связан с дисциплиной «Изучение педагогического репертуара», при освоении которого также необходимо совмещение различных музыкально-исполнительских действий

Многолетний опыт ведения занятий «Концертмейстерский класс» у студентов по направлению подготовки 53.03.06 Музыкальное и музыкально-прикладное искусство (профиль «Музыкальная педагогика») позволил определить некоторые проблемы при освоении данной дисциплины.

Определимся с задачами, которые решаются в ходе изучения предмета:

- знание закономерностей обучения концертмейстерскому искусству, специфики принципов художественной дидактики, жанров концертмейстерской деятельности;
- изучение основных направлений работы над школьно-песенным репертуаром, знание детского репертуара (песенного, вокально-хорового);
- освоение типов фортепианной фактуры и различных видов аккомпанемента;
- совершенствование навыков чтения с листа, транспонирования, совмещения хоровой партитуры и партии аккомпанемента;
- владение навыками подбора музыкального материала.

Все перечисленные задачи входят в базовую подготовку по предмету «Концертмейстерский класс». Среди перечисленных наиболее важными являются исполнительские навыки: чтение с листа, транспонирование, совмещение хоровой партитуры (вокальной партии) и партии аккомпанемента, подбор музыкального материала (подбор мелодии с аккомпанементом). Однако некоторые из них представляют определенную трудность для студента, и, к сожалению не каждый с ними справляется. К основным причинам данной проблемы можно отнести: слабую фортепианную подготовку на начальном этапе обучения, отсутствие навыков чтения с листа и транспонирования, сложность не только с подбором аккомпанемента, но и самой мелодии. Удивительно, что студент затрудняется продемонстрировать даже элементарные навыки подбора аккомпанемента.

Каким образом можно решить данную проблему? На наш взгляд в течение занятий студента необходимо максимально в кратчайшие

сроки «погрузить» в обширный репертуар концертмейстерского искусства, представить ему лучшие образцы разных жанров в оригинальном исполнении (аудио/видео и т. д.). Студент должен увидеть/услышать, как звучит произведение в оригинале: в оперной постановке (с оркестровым сопровождением), в концертном исполнении солиста/хора (с фортепианным сопровождением). Далее необходимо обсудить с ним услышанное (его впечатление), возможно, для него это будет открытие нового, неизвестного ранее вида музыкальной деятельности.

Постепенно нужно переходить к овладению практическими навыками: чтению с листа и транспонированию, для которых видение «всей партитуры»: вокальной линии, инструментальной линии, поэтического текста и в целом всего произведения — неотъемлемые компоненты при освоении данного предмета.

Также необходимо усвоить основополагающие моменты в каждом из них.

В чтении с листа:

- развитие техники ускоренного чтения;
- упрощение нотного текста;
- установка на неожиданное;
- ансамблевая чуткость.

В транспонировании:

- зрительный обзор или проигрывание произведения;
- определение исполнительских трудностей;
- определение темпа, агогики, динамических нюансов;
- транспонирование произведения в заданную тональность.

Транспонирование является необходимым навыком в распевании хора/вокалиста. При этом параллельно усваивается навык подбора (при распевании необходима гармоническая поддержка).

Навык подбора необходимо развивать в детях еще в раннем школьном возрасте. На простейших мелодиях ученик музыкальной школы способен определить/подобрать функции аккордов (Т, S, D). Если этот навык отсутствует у студента, также необходимо начинать с простейших детских мелодий/песен, постепенно переходя в более сложную музыкальную ткань (отклонения, модуляция в другую тональность и т. д.).

Обучение курса у студентов заканчивается экзаменом, в который входит:

- исполнение аккомпанемента в арии русского или зарубежного композитора с иллюстратором;
- исполнение аккомпанемента в романсе русского или зарубежного композитора с иллюстратором;

- исполнение двух произведений для детского хора (среднего и старшего), при этом студент исполняет всю партитуру (вокальную и инструментальную);
- подбор аккомпанемента к детской песне, представление разного вида фактуры.

Таким образом, «Концертмейстерский класс» играет важную роль в профессиональной подготовке студента, обучающегося по направлению 53.03.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство (профиль «Музыкальная педагогика»). Навыки чтения с листа, транспонирования, подбора музыкального материала являются неотъемлемыми компонентами музыкально-педагогической деятельности учителя музыки, которые необходимо развивать с младшего школьного возраста.

Список литературы

1. Шамаева, Р. М. Принципы и методы совершенствования профессионального мастерства в работе концертмейстера с детским хором : учеб.-метод. пособие / Р. М. Шамаева ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. — Челябинск : ЧГАКИ, 2007. — 35 с.



Театрализованный урок музыкальной литературы в детской школе искусств

В статье рассматриваются примеры творческого подхода к подаче изучаемого материала на уроках музыкальной литературы. Отмечена важная роль театрализованного урока и урока-конференции в освоении шедевров мирового музыкального искусства. Педагог привлекает ассоциации с живописью, скульптурой, архитектурой, литературой, доказывая феномен синкретичности художественного творчества и раскрывая исторический контекст, в условия которого создавались музыкальные шедевры.

Ключевые слова: музыкальная литература, театрализованный урок, урок-представление, урок-конференция, сценарий, творчество композитора, биография, «Могучая кучка», музыкальная иллюстрация, музыкальный фрагмент, анализ музыки, электронная презентация, слайд, методический материал.

Предмет «Музыкальная литература» является важнейшим в системе предпрофессиональной подготовки будущих музыкантов. На уроках музыкальной литературы помимо основных форм работы (изучения биографии композитора, анализа произведений, музыкальной викторины, игры фрагментов из музыкальных сочинений и т. д.) преподаватель должен обращаться к сведениям из других видов искусства, показывать репродукции картин, зачитывать стихотворения и отрывки прозаических литературных произведений соответствующей эпохи, с тем чтобы дать учащимся более полную картину того времени, в котором жил гений. Нередко педагог использует эпистолярное наследие композиторов, приводит выдержки из писем, воспоминаний, в том числе и современников музыканта. И здесь нередко возникает желание перенестись в то время, в ту обстановку (словно на машине времени), почувствовать себя ближе к тем людям, которые создавали музыку прошлых времен, а возможно, и представить себя в качестве творца, перевоплотившись на время урока в его личность [1; 3].

Мы предлагаем несколько вариантов таких занятий. Отметим, что дополнительный материал чаще всего выстроен по определен-

ному хронологическому принципу, соответственно творческому пути композитора. И такой материал готовится заранее. Подбираются литературные и документальные источники, иллюстрации (фотографии, изображения картин); продумывается интерьер (несложные декорации, элементы костюма — шляпа, цилиндр, веер, свеча, красивая скатерть и т. д.): пишется несложный сценарий — такой, чтобы ребенок смог в краткое время его выучить. В связи с этим целесообразно расписать текст по ролям, чтобы, во-первых, задействовать максимально большое количество детей, во-вторых, чтобы фрагмент опять-таки был небольшим и посильным для освоения и подачи его учеником. Затем, когда материал готов, проводятся репетиции, которые могут занять несколько месяцев. В итоге всей работы проводится открытый урок.

Итак, первый пример — занятия на тему «Творчество композиторов “Могучей кучки”» [2; 5]. Урок этот вводит в целый блок, в котором учащиеся будут поэтапно изучать жизненный и творческий путь А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова. Важно, чтобы дети представляли себе, как познакомились между собой члены кружка, как проходили их занятия с лидером «Могучей кучки» М. А. Балакиревым, как развивались их отношения, и как, наконец, создавались новые сочинения. Начало занятия посвящено событиям, которые произошли в новый 1956 г., когда на вечере в доме сестры М. И. Глинки — Л. И. Шестаковой — появился молодой новгородский пианист Балакирев. Здесь задействованы двое учащихся, которые ведут беседу от лица двух гениев, один за другим возглавивших русскую музыкальную школу XIX в. Второй этап — это знакомство всех пятерых кучкистов, основанное на их воспоминаниях и первых впечатлениях друг о друге. В этот момент роли распределяются на пятерых учеников, соответственно каждому композитору. Третий этап посвящен краткому описанию творчества каждого. Монологи детей-композиторов «украшены» самостоятельно исполняемыми фрагментами сочинений. При этом каждый ребенок может продемонстрировать владение собственным инструментом, в связи с чем можно исполнить музыкальные иллюстрации в переложении. Также предлагается совместное исполнение музыки (на фортепиано в четыре руки; на каком-либо духовом, струнном инструменте с аккомпанементом фортепиано; пение вокального фрагмента с аккомпанементом). Материал должен быть адаптирован под уровень каждого ребенка.

Второй пример — занятие на тему «Биография М. И. Глинки» [2; 5], материал которого основан на автобиографических «Записках» композитора. Здесь вследствие большого объема материала при

наличии лишь одного «героя» урока-представления целесообразно разбить творческий путь на 3 акта: первый — детство Глинки, второй — юность Глинки, третий — зрелость Глинки. Соответственно, изображение композитора будет поручено трем учащимся, что облегчает выполнение задачи для каждого ребенка и позволяет задействовать максимально большое количество детей. В качестве дополнительных ролей предлагаются следующие: великий поэт А. С. Пушкин; друг композитора, критик В. Ф. Одоевский; сестра Глинки Л. И. Шестакова и т. д. Из музыкальных иллюстраций удачны такие примеры, как романс «Сомнение», поскольку в его исполнении участвуют три ребенка — вокалист, пианист и виолончелист.

Третий пример театрализованного урока посвящен композитору, изучение творчества которого не входит в программу по предмету «Музыкальная литература». Это критик и композитор, также участник кружка «Могучая кучка» Ц. А. Кюи. Такой подход расширяет представление учащихся об историческом процессе развития музыкального искусства. В данном уроке предлагается ввести монолог критика, куратора «Могучей кучки», мецената В. В. Стасова, диалоги Кюи с Римским-Корсаковым и другими композиторами, с акцентом не столько на его музыку, сколько на той роли критика, которую судьба отвела Кюи. Ведь прославился он именно как музыкальный критик! Однако без иллюстрации его музыки урок не будет полноценным. А значит, каждый ребенок может исполнить, например, романс Кюи. Если учащийся — инструменталист, то выполняется переложение для инструмента вокальной партии. Удачно могут быть представлены хоровые сочинения композитора в облегченном переложении для небольшого ансамбля.

Четвертый пример показывает несколько иной уровень подачи материала. Урок, посвященный анализу увертюры «Эгмонт» Л. ван Бетховена, проводится в виде «заседания клуба будущих музыковедов» [4]. Предварительно педагог поручает каждому ученику освоить материал учебника, а затем дополнить его сведениями из биографии не только самого композитора, но и поэта И. В. Гете, по драме которого создана увертюра, а также самого героя (графа Ламорала). Затем прописывается и распределяется текст, разучиваются музыкальные фрагменты, подбираются иллюстрации. Весь урок сформирован внутри электронной презентации со слайдами. Выступления по своему характеру приближаются к выступлениям участников научной конференции.

Все данные уроки в процессе их проведения снимаются на видео и могут быть использованы в дальнейшем как методический видеоматериал, коллекция которого с ходом работы преподавателя будет

пополняться. Подчеркнем, что такие уроки становятся наиболее запоминающимися для детей, поскольку включают в себя живое общение как между учащимися, так и между учениками и педагогом. Ребята проявляют изобретательность. Педагог поддерживает любую инициативу в плане подбора материала, создании внешних атрибутов, декораций. Такие уроки дают понять учащимся, что освоение предмета «Музыкальная литература» — отнюдь не скучный процесс, а живое соприкосновение с жизнью и творчеством великих музыкантов. Именно такие занятия побуждают юных художников войти в профессию и остаться в ней навсегда!

Список литературы

1. Евдокимова, Е. В. Технология театральной педагогики // Образовательный альманах. — 2019. — № 8 (22). — Авг. — С. 6–67. — URL: <https://f.almanah.su/22.pdf>.
2. Козлова, Н. П. Русская музыкальная литература : учеб. для ДМШ: третий год обучения / Н. П. Козлова. — Москва : Музыка, 2003. — 99 с.
3. Косинец, Е. И. Театральная педагогика в современной школе / Е. И. Косинец, Т. А. Климова, А. Б. Никитина // Искусство: все для учителя. — 201. — № 8. — С. 2–6.
4. Прохорова, И. Музыкальная литература зарубежных стран: для V класса детской музыкальной школы / И. Прохорова. — Москва : Музыка, 1990. — 130 с.
5. Смирнова, Э. Русская музыкальная литература. Для VI–VII классов детской музыкальной школы / Э. Смирнова ; под ред. Т. В. Поповой. — Москва : Музыка, 2001. — 144 с.

Актуальность выбранной темы обусловлена существующей проблемой интеграции учебных дисциплин дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы «Хоровое пение» в детских школах искусств. Автор статьи рассматривает возможность решения данной проблемы через применение знаний, полученных на смежных дисциплинах, в анализе хоровой партитуры на хоре и основах дирижирования.

Обучение на дополнительных предпрофессиональных программах повышает требования к процессу обучения. Дети должны научиться использовать знания, полученные на сольфеджио, слушании музыки, музыкальной литературе, фортепиано при анализе хоровой партитуры на хоре или основах дирижирования. Иначе знания лежат невостребованным грузом, становятся схоластическими, ненужными, теряется смысл в их получении. Кроме того, повторение приобретённых знаний способствует получению полноценного образования.

Общие сведения о произведении и его авторах должны включать название произведения, год создания, авторы музыки и текста, краткую характеристику творчества композитора, более подробную характеристику хорового творчества, краткие сведения об авторе литературного текста, содержание литературного текста, тему, идею, образы.

Необходимо определение жанра изучаемого произведения: песня, хоровая миниатюра, обработка народной песни, переложение, месса, реквием, магнификат, кантата, оратория, страсти, литургия, всенощное бдение, хоровой номер из оперы или оперная сцена. Преподаватель должен не только назвать жанр, но и рассказать об особенностях, привести примеры.

Желательно в анализ партитуры включить сведения об эпохе. Это Возрождение — Франция, Италия, Нидерланды (2-я половина XIV — середина XVI в.), барокко — Италия, Германия, Австрия (конец XVI — 1-я половина XVIII в.), рококо — Франция, Австрия (1-я половина XVIII в.), классицизм — Германия, Австрия (конец XVII — начало XIX в.), Романтизм — Австрия, Германия, вся Западная Европа, Россия (XIX в.). Характеризуя эпоху, необходимо назвать отличительные черты эпохи, характер культуры, жанры, хоровых композиторов.

Ещё один пункт анализа партитуры — определение вида хорового творчества. Это хор *a cappella* и с сопровождением. Здесь необходимо дать определение термина «*a cappella*», эпоху, в которую этот вид достиг расцвета, что это стиль культовой музыки.

При анализе партитуры необходимо назвать состав хора — однородный, смешанный, число голосов, партий, распределение музыкально-тематического материала между хоровыми партиями и солирующими голосами.

Очень важным и сложным моментом в анализе хоровой партитуры является определение формы. Здесь обучающие должны иметь представление о различных музыкальных построениях — мотив, фраза, предложение, период, двух-трехчастные формы, совпадающие с инструментальными формами, вокальные формы. Вокальные формы можно разделить на текст-музыкальные, инструментально-вокальные, собственно вокальные и их применение в хоровой музыке различных эпох.

При характеристике фактуры нужно назвать тип фактуры: гармоническая, гомофонно-гармоническая, полифоническая (контрастная, имитационная, подголосочная), смешанная.

Отдельно анализируется темп, метроритм (ритмические сложности — ритмоформулы, затакт, лиги и паузы), тональный план партитуры.

Теперь рассмотрим, как это будет выглядеть на примере анализа партитуры А. Г. Рубинштейна «Горные вершины».

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894) — русский пианист, композитор, дирижёр, музыкально-общественный деятель. По инициативе Рубинштейна были организованы «Певческая академия»

(1854), Русское музыкальное общество и первая в России музыкальная консерватория (1862). Рубинштейн обращался к различным музыкальным жанрам: к опере («Демон»), оратории, симфонии, концерту, к сольной и ансамблевой инструментальной музыке. Слова М. Ю. Лермонтова, перевод стихотворения немецкого поэта Иоганна Вольфганга Гете, немецкого писателя, поэта XVIII в. М. Ю. Лермонтов — русский поэт, прозаик, художник и драматург XIX в. Известные произведения — «Парус», «Бородино», «Мцыри», «Герой нашего времени». Состав хора — женский или детский двухголосный (в оригинале женский дуэт). По жанру «Горные вершины» — хоровая миниатюра, романс. Сочетание эпохи классицизма (стихотворение И. В. Гете) и романтизма (музыка А. Рубинштейна) — XVIII и XIX в. Форма романса контрастно-составная и состоит из трех частей: А–В–С. Первая часть звучит подобно теме. Она одноголосная. Вторая и третья часть звучат как вариация, имеют полифонический склад (2 голоса). Вид хорового творчества — произведение с сопровождением фортепиано. Состав хора — однородный, 2-голосный. Тональный план — D-dur — e-moll — G-dur — h-moll — A-dur — Es-dur — D-dur. Темп — Andantino. Метроритмические особенности — размер сложный — 4/4, преобладающие длительности — четверти и восьмые, половинные завершают предложения и фразы, две ритмоформулы — четверть с точкой и восьмая и восьмая с точкой и шестнадцатая, ритмические сложности — вступления альтов после пауз во второй и третьей части. Интонационные особенности — отклонения, сложные отклонения — внезапное появление Es-dur (II пониженной), вспомогательные хроматизмы.

Практическое освоение партитуры включает чтение ритма с дирижированием (прочитать по партиям, прочитать партитуру, прочитать с текстом), настройку на тональность D-dur (гаммы, ступени, интервалы), пение и игру партий/партитуры.

Разбирая таким образом хоровые партитуры в хоровом классе и на основах дирижирования, мы интегрируем все предметы образовательного цикла в одну стройную систему и даём обучающимся полноценный комплекс знаний, которые они могут применять на практике. Обучение анализу хоровой партитуры является важнейшей составляющей образования будущего хормейстера, а также комплексного формирования компетенций в подготовке обучающихся ДПОП «Хоровое пение» для дальнейшего их обучения в средних и высших профессиональных учебных заведениях.

Список литературы

1. Васильев, В. Очерки о дирижерско-хоровом образовании / В. Васильев. — Ленинград : Музыка, 1991. — 135 с.
2. Звонова, Е. В. Изучение характеристик понимания музыкальных произведений / Е. В. Звонова. — URL: http://www.art-in-school.ru/art/5-2016_Part3.pdf (дата обращения: 04.01.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андреева Ирина Валерьевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории, музеологии и документоведения

E-mail andreevairina7@gmail.com

Бессонова Анастасия Владимировна — концертмейстер Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры

E-mail bessonova301095@mail.ru

Богдан Светлана Владимировна — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры социально-культурной деятельности

E-mail bogdansveta@gmail.com

Боровик Людмила Григорьевна — профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения

E-mail lyudaborovik@yandex.ru

Брюховецкая Анна Вячеславовна — старший преподаватель кафедры физической культуры

E-mail kaf-fiz@chgaki.ru

Бутко Светлана Николаевна — заместитель директора по УМР Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры, преподаватель

E-mail svetlana-butko16@yandex.ru

Ваганова Маргарита Юрьевна — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности

E-mail margarita605@yandex.ru

Власова Ирина Александровна — доцент кафедры физической культуры

E-mail kaf-fiz@chgaki.ru

Вовк Евгения Фёдоровна — преподаватель кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов

E-mail evgeniya_violin@mail.ru

Гришанина-Мошкина Олеся Витальевна — кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников

E-mail olesja_moshkina@rambler.ru

Долдо Наталья Валентиновна — кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры культурологии и социологии

E-mail natalia_doldo@mail.ru

Ерёмин Леонид Иванович — профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения

E-mail n.g.eremina@mail.ru

Ерёмина Людмила Васильевна — доцент кафедры физической культуры

E-mail kaf-fiz@chgaki.ru

Ерёмина Наталья Григорьевна — профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения

E-mail n.g.eremina@mail.ru

Жидков Александр Иванович — преподаватель по классу духовых инструментов Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры

E-mail cherknata@gmail.com

Запекина Наталья Михайловна — кандидат педагогических наук, доцент, декан факультета документальных коммуникаций и туризма

E-mail zapekinam@gmail.com

Заплатина Василиса Алексеевна — концертмейстер Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры

E-mail vasilisa.zaplatina@yandex.ru

Каукин Дмитрий Викторович — доцент кафедры специального фортепиано

E-mail dont_speak_@mail.ru

Килина Татьяна Валерьевна — доцент, доцент кафедры специального фортепиано

E-mail kilinatv@mail.ru

Кочекhov Владимир Федорович — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыкального образования

E-mail v_kochekov@mail.ru

Кравчук Василий Иванович — кандидат педагогических наук, профессор, профессор кафедры физической культуры
E-mail kaf-fiz@chgaki.ru

Ланганс Елена Геннадьевна — кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии
E-mail langanse@mail.ru

Лукьянов Владислав Юрьевич — аспирант кафедры педагогики и этнокультурного образования
E-mail teatr1921@yandex.ru

Лукьянова Лиана Анатольевна — преподаватель Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры по специальности «Вокальное искусство»
E-mail dmoysov@inbox.ru

Мантурова Наталья Сергеевна — заведующий отделом аспирантуры и докторантуры, кандидат педагогических наук
E-mail manturovans@mail.ru

Меняева Марина Петровна — доктор философских наук, профессор, доцент кафедры философии и культурологии
E-mail kf4@chgaki.ru

Мордасов Александр Алексеевич — профессор, заведующий кафедрой режиссуры театрализованных представлений и праздников
E-mail mordasov51@rambler.ru

Мосейчук Олеся Валерьевна — преподаватель кафедры физической культуры
E-mail kaf-fiz@chgaki.ru

Наумова Наталья Михайловна — доцент кафедры специального фортепиано
E-mail lisochka042007@yandex.ru

Панферов Виктор Иванович — заслуженный артист Российской Федерации, профессор, заведующий кафедрой искусства балетмейстера
E-mail panferovvi@is74.ru

Пестерев Валерий Вячеславович — студент магистратуры по специальности 53.04.06 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство, кафедры музыкальной педагогики
E-mail val.pesterev@mail.ru

Плотникова Татьяна Андреевна — преподаватель Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры, руководитель МО
E-mail unimaginable-existence@yandex.ru

Попова Елена Митрофановна — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыкального образования
E-mail popova_elena@mail.ru

Попонин Вадим Витальевич — концертмейстер Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры
E-mail vad1m.poponin@mail.ru

Пурик Александр Степанович — доцент кафедры декоративно-прикладного искусства
E-mail purikas@mail.ru

Пшеницина Юлия Анатольевна — преподаватель Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры
E-mail pshenitsina00@mail.ru

Симакова Екатерина Сергеевна — доцент кафедры специального фортепиано
E-mail i@simakova-7.ru

Степанова Инна Владимировна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников
E-mail tf2@chgaki.ru

Хлызова Полина Викторовна — доцент кафедры эстрадно-оркестрового творчества
E-mail polina700@gmail.com

Шамаева Римма Миннегалиевна — кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры музыкального образования, директор Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры
E-mail shamaeva_rm@mail.ru

Ширяева Ольга Федоровна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой истории и теории музыки
E-mail shiryaeva_olga72@mail.ru

Щипунов Виктор Васильевич — преподаватель хоровых дисциплин Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры
E-mail vsipunov577@gmail.com

ОГЛАВЛЕНИЕ

Андреева Ирина Валерьевна Частное коллекционирование: челябинский бэкграунд	3
Бессонова Анастасия Владимировна Некоторые особенности работы концертмейстера в детской школе искусств в классе скрипки	8
Богдан Светлана Владимировна Социокультурный капитал личности и его свойства	12
Боровик Людмила Григорьевна Гармония как воплощение вокального произведения	17
Бутко Светлана Николаевна Роль пауз в музыкальном синтаксисе	22
Ваганова Маргарита Юрьевна К вопросу формирования креативных компетенций будущего библиографа-краеведа (на примере студентов Челябинского государственного института культуры)	26
Вовк Евгения Фёдоровна Ключевые аспекты проблемного обучения в педагогической практике скрипачей в вузе	30
Гришанина-Мошкина Олеся Витальевна, Степанова Инна Владимировна Всероссийский фестиваль по кинопедагогике «Лента памяти»: о большой и маленькой победе	35
Долдо Наталья Валентиновна Об актуальной вузовской специфике преподавания культурологии в условиях тотальной визуализации социокультурной реальности	40
Ерёмин Леонид Иванович, Ерёмина Наталья Григорьевна Мастера хорового исполнительства России: к 95-летию со дня рождения народного артиста России В. А. Минина	44
Ерёмина Людмила Васильевна Оценка физической подготовленности студентов консерваторского факультета Челябинского государственного института культуры	47

Жидков Александр Иванович	
Специфика образовательной траектории учащегося-духовика в детской школе искусств	50
Запекина Наталья Михайловна	
Инклюзивная информационно-образовательная среда факультета документальных коммуникаций и туризма Челябинского государственного института культуры: новые требования времени	54
Заплатава Василиса Алексеевна	
Задачи концертмейстера при исполнении аккомпанемента к прыжкам на уроке классического танца в Детской школе искусств Челябинского государственного института культуры	58
Каукин Дмитрий Викторович	
Некоторые исполнительские особенности вариационных циклов (на примере «Симфонических этюдов» Р. Шумана)	61
Килина Татьяна Валерьевна	
Трактовка понятия стиля в проекции на исполнительскую деятельность	66
Кочевков Владимир Федорович	
Современные компьютерные технологии как необходимый фактор подготовки будущего учителя музыки	70
Кочевков Владимир Федорович, Пестерев Валерий Вячеславович	
Саунд-дизайн и возможности его использования в учебном процессе	74
Кравчук Василий Иванович, Брюховецкая Анна Вячеславовна, Мосейчук Олеся Валерьевна	
Самостоятельная физическая подготовка как одна из форм реализации целей и задач физической культуры и спорта в вузе	81
Кравчук Василий Иванович, Власова Ирина Александровна	
Общая физическая подготовка как основа профессионально-прикладной физической подготовки студентов вуза культуры	86
Ланганс Елена Геннадьевна, Меняева Марина Петровна	
Путь в науку требует постоянной заботы	90

Лукьянов Владислав Юрьевич

- Проектная деятельность как важная форма учебной работы
в рамках изучения дисциплины
«История театрального искусства» 94
Проект «Мой театр будущего» 95

Лукьянова Лиана Анатольевна

- Особенности режима и гигиены обучающихся
по предмету «Постановка голоса» в детской школе искусств ... 97

Мантурова Наталья Сергеевна

- Воспроизводство научно-педагогических кадров
в Челябинском государственном институте культуры 101

Мордасов Александр Алексеевич

- «Праздничный сериал» как актуальный формат
в социально-культурной работе современного клуба 106

Мосейчук Олеся Валерьевна

- Физическая культура и спорт как фактор
управления состоянием здоровья студентов спецмедгрупп. ... 113

Наумова Наталья Михайловна

- Игра наизусть как способ активизации
исполнительских качеств студентов 116

Панферов Виктор Иванович

- Жанрово-стилевая композиционная модель
как одно из средств воспитания балетмейстера 119

Плотникова Татьяна Андреевна

- Пальчиковые упражнения как ключ к формированию
игрового аппарата юного пианиста в современном мире. 123

Попова Елена Митрофановна

- Особенности подготовки бакалавра
музыкальной педагогики музыкально-просветительской
деятельности в процессе прохождения
исполнительской практики 128

Попонин Вадим Витальевич

- Основные характеристики концертмейстерского мастерства
в детской школе искусств 131

Пурик Александр Степанович

- Декорирование керамики в стиле «пэчворк»
для обучающихся детской школы искусств, студентов вузов ... 136

Пшеницина Юлия Анатольевна

- Развитие музыкального мышления у учащихся
младших классов детской школы искусств
на уроках сольфеджио. 140

Симакова Екатерина Сергеевна	
Класс-концерт как форма творческого развития студента	144
Хлызова Полина Викторовна	
Особенности манеры пения «бэлт»	148
Шамаева Римма Миннегалиевна	
К вопросу подготовки студентов по дисциплине «Концертмейстерский класс» (53.03.06 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство (профиль «Музыкальная педагогика»)	153
Ширяева Ольга Федоровна	
Театрализованный урок музыкальной литературы в детской школе искусств	157
Щипунов Виктор Васильевич	
Применение знаний, полученных на смежных дисциплинах, в анализе хоровой партитуры	161

Научное издание

КУЛЬТУРА — ИСКУССТВО — ОБРАЗОВАНИЕ

материалы

*45-й научно-практической конференции
научно-педагогических работников института*

Челябинск, 2 февраля 2024 г.

Ответственный за выпуск Е. А. Селютина
Верстка Е. С. Меньшиной
Корректор Л. К. Попова

Сдано 31.01.2024. Подписано в печать 06.02.2024
Формат 60×84 1/16. Объем 10,0 усл. печ. л. Тираж 100 экз.
Заказ 2007.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры.
Ризограф
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

ISBN 978-5-94839-854-9

