



Челябинский государственный институт культуры

КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ОБРАЗОВАНИЕ

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

Челябинск, 6 февраля 2026 г.



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

КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ОБРАЗОВАНИЕ

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

Челябинск, 6 февраля 2026 г.

Челябинск
Челябинский государственный институт культуры
2026

УДК 008.001:378
ББК 71.0+74.58
К90

Печатается по решению редакционно-издательского совета

Культура — искусство — образование : материалы
К90 47-й науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та, Челя-
бинск, 6 февр. 2026 г. / Челяб. гос. ин-т культуры ; отв. за
вып. А. В. Штолер. — Челябинск : Челяб. гос. ин-т культуры,
2026. — 123 с.

ISBN 978-5-94839-903-4

В издании представлены материалы актуальных исследо-
ваний преподавателей ЧГИК, статьи, подытоживающие на-
учные 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 иссле-
дования, реализующие уникальные творческие и образова-
тельные практики в исполнительском искусстве и образова-
тельном процессе.

УДК 008.001:378
ББК 71.0+74.58

ISBN 978-5-94839-903-4

© Челябинский государствен-
ный институт культуры, 2026

книгораспространения, формированию новых бизнес-моделей и каналов дистрибуции, основанных на синтезе цифровых технологий, многоканальности и гибридности продвижения современного книгоиздательского контента.

Так, по мнению экспертов Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций РФ (Минцифры), благодаря усилению мер государственной поддержки в области книгоиздания, книгораспространения и полиграфии в 2024 г. Россия вернула себе статус книгоиздающей державы, выпускающей свыше 100 000 наименований книжных изданий в год. Увеличился более чем на 10 % даже нестабильный в прошлом общий тираж выпущенной продукции [1]. При этом существенные перемены переживает основной, традиционный канал распространения книжной продукции — розничная торговля книгами.

По данным статистики, до пандемии книжная розница занимала более половины, а точнее 65 % оборота коммерческого рынка. В 2024 г. ее доля упала до 38 % [1]. Несмотря на то, что в 2025 г. общий оборот книжных магазинов в рублях увеличился на 2,7 %, количество реализованных экземпляров книг по сравнению с прошлым годом снизилось на 9 %. Такая отрицательная динамика розничных продаж свидетельствует о том, что рост выручки, к сожалению, обеспечивается не увеличением спроса, а удорожанием книжной продукции. Наибольшее снижение спроса наблюдается в категориях нон-фикшн и учебной литературы: здесь количество проданных экземпляров уменьшилось на 20,2 % [2].

Падение продаж связано не только с ростом цен, но и с изменением привычек покупателей. Многие предпочитают заказывать книги через интернет-платформы, где часто действуют значительные скидки. По мнению экспертов, маркетплейсы «Ozon», «Wildberries» и «Яндекс.Маркет», а также интернет-магазины способны предлагать цены, которые иногда оказываются для розничных точек ниже закупочных. В результате для некоторых покупателей сегодня визит в книжный магазин становится возможностью ознакомиться с книгой и оценить её качество, чтобы заказать подешевле онлайн. В этом случае офлайн-книжный магазин выступает лишь витриной для интернет-покупки.

Как следствие, в последние годы розничные книжные магазины часто превращаются в «третьи места» — культурные центры с кафе, лекториями, кинопоказами, детскими площадками и встречами с авторами. Большой конкурентоспособностью обладают магазины с четкой специализацией (научпоп, комиксы, детская литература, винтажные издания) и экспертной выборкой. В связи с этим в сег-

менте традиционных каналов книгораспространения отмечается тенденция к нишевизации и кураторству. Относительный успех приносит и событийный драйвер: распродажи (например, «Ночь книголюбцев»), фестивали («Non/fiction», «Книжный маяк»), городские мероприятия — ключевые точки притяжения и продаж.

Эксперты отмечают, что на фоне роста онлайн-продаж отчетливо прослеживается тенденция к закрытию офлайн книжных магазинов. В 2023–2025 гг. их число заметно снизилось во всей стране.

В Челябинске в 2023 г. закрылся самый большой в городе книжный магазин — «Библио-Глобус» (площадь — 2,5 тыс. м², ассортимент — более 8000 книг), проработавший в городе более 10 лет. В торговой сети сообщили, что причиной закрытия стал упор на продажи в интернете и сотрудничество с маркетплейсами. В последние пять лет та же участь постигла два из пяти челябинских магазинов сети «Читай-город» — на ЧМЗ и Северо-Западе города.

По данным мониторинга Ассоциации книгораспространителей (АСКР), в январе–ноябре 2025 г. количество книжных магазинов в России (в сравнении с тем же периодом 2023 г.) сократилось на 11,3 % до 2247 единиц. Так, например, по тем же данным, у книжного холдинга «Лабиринт» на конец 2024 г. было 62 магазина по всей России. К концу 2025 г. осталось лишь 6 точек. За последние несколько лет число магазинов, открытых в крупных российских городах, уступило количеству закрытых — 135 против 338 [3].

Наиболее стремительное сокращение числа розничных точек эксперты зафиксировали в Центральном федеральном округе (далее — ФО). На данный момент открытыми там числятся лишь 433 книжных магазина. Заметное снижение розничных книготорговых предприятий фиксируется в Сибири (минус 39 единиц) и Приволжье (минус 32) — до 209 и 519 точек соответственно. Единственным исключением стал Южный ФО, где количество магазинов, напротив, увеличилось на 7 и достигло 244 единиц.

В результате развития данных тенденций, маркетплейсы превратились в универсальные источники для поиска новинок и давно вышедших изданий, став основным каналом дистрибуции бумажных книг [4]. По данным аналитиков «Эксмо-АСТ», в январе–августе 2025 г. на них пришлось 57,8 % продаж (65,9 млрд руб.). Wildberries и Ozon отмечают не только лавинообразный рост покупки поэзии и биографий, но и тот факт, что больше всего в России покупают учебники, энциклопедии, детские книги, и, конечно, «книги после экранизации» — всё, что можно прочитать «после сериала». Президент АСКР Светлана Зорина отмечает, что за эти онлайн-площадки потребитель голосует рублем [5].

Несмотря на высокий уровень конкуренции и зависимость от алгоритмов платформ, доминирование онлайн-ритейла становится ключевым трендом современной системы книгораспространения. Для издательств и покупателей это не просто лидирующий по доступности (24/7), широте ассортимента (особенно изданий прошлых лет, узкоспециализированных, малотиражных и пр.), охвату и массовости аудитории канал распространения книг, но также возможность персонализации в выборе, оплате и предоставлении книг.

В частности, большое влияние на выбор покупателей оказывают используемые онлайн-платформами персональные скидки и бесплатные доставки, возможность выбора наиболее удобного способа оплаты, наличие отзывов других покупателей о книге, удобство навигации (позволяет в несколько кликов найти интересующую книгу по названию, автору или другим параметрам), а также инструменты рекомендации, например, data-driven подход («с этой книгой покупают...», «ваша персональная подборка»).

Помимо этого, современные издательства и авторы активно развивают одну из традиционных и эффективных форм книгораспространения — прямые продажи (Direct to Consumer (D2C)). Используя классические (фестивали, лекции, авторские встречи) и современные (собственные сайты, мобильные приложения или социальные сети) каналы книгораспространения, они напрямую взаимодействуют с покупателем, предлагая эксклюзивные издания, подписки, мерч или ранний доступ.

Цифровизация как общемировой тренд современного книжного рынка проявляется сегодня не только в развитии каналов книжной торговли онлайн, но и в распространении электронного и цифрового контента. Это касается аудиокниг и электронных изданий, которые давно заняли свою нишу и представляют собой поступательно развивающийся раздел книготоргового ассортимента. Данный ассортимент актуализируется и в связи с возможностью продавать электронные и аудиокниги по всему миру через Amazon, Google Play, Apple Books [6].

Подписки по модели стриминга (Storytel, MyBook, ЛитРес: Слушай) стали основным способом потребления аудиокниг. Появляются аудиосериалы и проекты с известными актерами в роли чтецов. В сегменте электронных книг растет спрос на подписку и бесплатные легальные книги (промо, публикации в соцсетях). При этом блогеры и соцсети выступают как главные рекомендательные сервисы (Bookstagram, BookTok (TikTok)), книжные блоги на YouTube, в Telegram и VK формируют спрос на книги и книжную моду, а

вирусный обзор в TikTok может обеспечить любому изданию огромные тиражи.

В числе новых бизнес-моделей книгораспространения можно назвать следующие: подписку как сервис, самоиздание (self-publishing), перепродажу и буккроссинг. В частности, помимо подписки на контент, растет популярность подписки на бумажные книги (сервисы доставки книг в коробках с сюрпризом, например, «Книжная шкатулка»). Независимые издательства и платформы, типа «Ridero», «Альпина. Самиздат», позволяют авторам издаваться и распространять книги (в том числе через крупные маркетплейсы), минимизируя затраты на книгораспространение. Кроме того, растет популярность секунд-хендов для книг, онлайн-платформ для букинистики, городских книжных полок.

Резюмируя вышесказанное, необходимо отметить, что многополярность системы современного книгораспространения в каждом регионе и в каждом конкретном случае создают условия для выбора и реализации наиболее успешной стратегии дистрибуции, учитывая возможности присутствия в офлайн-формате (как точке впечатлений), онлайн-формате (как основном канале продаж), активную работу с лидерами мнений в соцсетях, эксперименты с новыми форматами (аудио, подписка), а также использование комьюнити вокруг книги, автора или бренда.

Список литературы

1. Книжный рынок России: состояние, вызовы и возможности в 2024–2025 годах // Центр междунар. торговли : сайт. — URL: <https://wtcmoscow.ru/company/news/7156/> (дата обращения: 18.12.2025).

2. Воронцов, Я. Книги для жителей России становятся роскошью / Я. Воронцов // Peterburg2 : сайт. — URL: <https://peterburg2.ru/news/knigi-stanovyatsya-roskoshyu-rossiyane-pokupayut-menshe-a-platyat-bolshe-203311.html> (дата обращения: 17.12.2025).

3. Акулов, А. В России стали массово закрываться книжные магазины / А. Акулов // Lenta.ru : рос. новост. интернет-изд. — URL: <https://lenta.ru/news/2025/11/20/v-rossii-stali-massovo-zakryvatsya-knizhnye/?ysclid=mjq93p8dpy433045378> (дата обращения: 25.12.2025).

4. Почему исчезают книжные магазины: великий перелом на рынке литературы // Яндекс.Дзен : сайт. — URL: https://dzen.ru/a/aQHjdVSKz2xb_Utz?ysclid=mjym6q9e5q354785980 (дата обращения: 02.01.2026).

5. Игнатьев, Д. Количество книжных магазинов в России за последние два года снизилось на 11 % / Д. Игнатьев // Ведомо-

возможности инструмента, добиваться более полного, художественно полноценного воплощения этих средств в своей исполнительской практике.

Домровое искусство — одна из интереснейших страниц русской национальной культуры. В. В. Андреев вместе с С. И. Налимовым создали ансамблевые разновидности домры — от пикколо до контрабасовой. Вплоть до 1970-х годов домра осмысливалась не как сольный, а как оркестровый и ансамблевый инструмент. Развитие сольного домрового исполнительства в академической практике приходится на вторую половину XX века и связано главным образом с адаптацией жанра концерта внутри народно-инструментального пласта профессионального музыкального творчества. Расширение сферы бытования жанра, его высокие виртуозно-технические требования к солисту повлекли за собой конструктивное совершенствование домры, соответственно расширяя выразительные возможности инструмента, стимулировали обновление исполнительской литературы.

Все то же самое, но позднее, происходит с домрой альт. Домра альт входит в состав струнных инструментов русского народного оркестра. Нотируется на октаву выше, чем звучит. Диапазон — от Ми малой октавы до Ля второй октавы (по звучанию). Альтовая домра обладает красивым тембром. В этом отношении она стоит на первом месте среди всех видов домр. Особенно красив и выразителен верхний регистр, в нижнем примешивается неприятный треск или шелест. Позиции, двойные и тройные ноты и приемы игры в основном аналогичны с малой домрой, но на альтовой домре, ввиду большого расстояния между ладами (особенно в нижнем регистре), затруднительно исполнение секст, септим, секунд и аккордов в широком расположении. Хуже, чем на малой домре, звучит тремоло на двух струнах из-за большого расстояния между двумя соседними струнами.

С каждым годом растет список композиторов и исполнителей на домре альт. Ввиду актуальности инструмента в вузах многие студенты играют часть программы на домре альт. Если проанализировать список участников различных конкурсов, то мы тоже можем убедиться в росте числа играющих на альтовой домре.

В связи с популяризацией домры альт мы обратились к анализу произведения М. Горобцова «Музыкальные медитации на евразийские темы по версии Е. Дербенко «Путешествие к восходу солнца».

Михаил Анатольевич Горобцов (род. 20 декабря 1956 года, Домодедово, Московская область) — российский солист и концертмейстер группы альтовых домр, Заслуженный артист РФ, Народный артист РФ, профессор кафедры народного исполнительского ис-

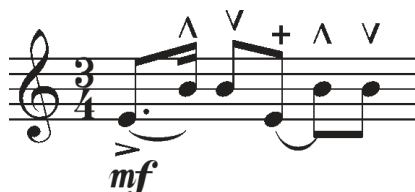
кусства Московского государственного института им. А. Г. Шнитке, автор учебно-методических и научных статей.

В 1971 году поступил в музыкальное училище им. Октябрьской революции по классу домры М. В. Бутневой. В 1977 году его приняли в Академический оркестр народных инструментов Гостелерадио СССР под управлением Н. Н. Некрасова. В течение пятнадцати лет работы в Гостелерадио М. Горобцов являлся бессменным участником ансамбля — квартета домр. В 1987 году окончил ГМПИ им. Гнесиных, класс профессора В. Круглова. В 1992 году его пригласили в Национальный академический оркестр народных инструментов России им. Н. П. Осипова под управлением Н. Н. Калинина на должность концертмейстера группы альтовых домр и солиста оркестра.

Педагогическая деятельность М. Горобцова началась в 1994 году в Московском государственном институте музыки им. А. Г. Шнитке, где впервые в истории народно-инструментального жанра он открыл класс альтовой домры по подготовке специалистов в области профессионального исполнительства. С 2008 года преподает в РАМ им. Гнесиных, с 2010 — в ГМПИ им. Ипполитова-Иванова.

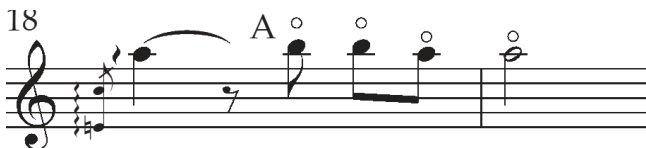
Перейдем к описанию технологии исполнения приемов игры на альтовой домре в пьесе М. Горобцова «Путешествие к восходу солнца»:

1. Такт 1



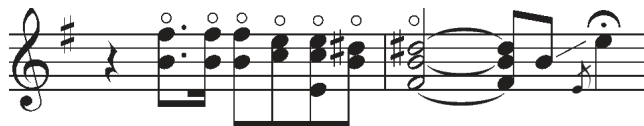
После первой ноты (восьмая с точкой) — подцеп, после половины пройденного пути медиатора по прямой надевается «крючок» над струной Ми, возврат по этой же траектории, и после сдергивания пальцем левой руки (+), не вынимая медиатор, повтор по этой же траектории ударов вверх и вниз.

2. Такты 18–19



Форшлаг и первая нота Ля исполняются приемом арпеджиато правой руки, а далее натуральные флажолеты продолжают шлейф первой ноты.

3. Такты 32–33



Исполнение двойных флажолетов требует более глубокого погружения пальца, исполняющего мелодический голос и находящегося точно над верхним порожком лада.

4. Такт 35



При глиссандировании второй и третьей доли погружение пальцев левой руки в верхнем голосе усилить относительно нижнего голоса.

5. Такт 40



Затакт присоединяется к шлейфу четверти.

6. Такт 52



Правая рука — pizz. средним пальцем, не щипок, а удар сверху. Первая нота такта — флажолет средним пальцем.

7. Такты 59–60

59 *tr* *>* *tr* *>* *tr* *>* *tr* *>*

Сжатие Погружение Амплитуда Тембр (сдвинуть руку вправо)

Четыре положения медиатора.

8. Такт 68

Глиссандо по струне — имитация ветра.

9. Такт 71

71 по струне (ветер)

Вибрато левой рукой за верхним порожком (открытая третья струна).

10. Такт 76 и последующие цифры

76 *>* *>* *>* *>*

Прием — ритмизованное тремоло при скрытом двухголосии. «Гладить» медиатором верхний голос.

История домры насчитывает большое количество блестящих исполнителей, таких как А. Александров, В. Никулин, В. Яковлев, М. Шейнкман, Р. Белов, А. Цыганков, Т. Вольская, В. Круглов, Н. Мирецкий, В. Ивко, В. Михеев, И. Ерохина, И. Акулинина, С. Лукин, М. Горобцов, С. Васильева, С. Мусафина, В. Матряшин и многие другие.

Современные тенденции домрового исполнительства характеризуются рядом положений:

1. Упадок интереса к сольному домровому исполнительству. Объективные причины — развал системы обучения домристов на начальном этапе в ДМШ. Субъективные — домровый репертуар интересен лишь самим домристам и исполняемым ими же.
2. Композиторы-домристы обогащают свои произведения новыми колористическими приемами, исполнение которых доступно ограниченному числу музыкантов. Необходимо иметь большой опыт и технические навыки для того, чтобы исполнить новые, интересные произведения.
3. Традиционно домра считается народным инструментом, но постепенно она встает в ряд, занимаемый молирующими академическими инструментами.

Домра — инструмент молодой. Ее потенциал как технических, так и выразительных возможностей еще не до конца изучен, реализован. Этим она интересна сегодня. Будущее домры зависит от новой музыки, новых идей по реализации традиционных выразительно-технических возможностей инструмента, новых исполнителей.

Список литературы

1. Бурнатова, Т. В. Вопросы методики обучения игре на домре Т. В. Бурнатова. — Челябинск, 2007. — 110 с.
2. Вольская, Т. М. Технология исполнения красочных приемов игры на домре / Т. Вольская, И. Гареева. — Екатеринбург, 1995. — 51 с.
3. Зеленый, В. П. О звукоизвлечении на домре. Классификация артикуляционных обозначений и приемов игры / В. П. Зеленый // Русские народные инструменты : сборник научных статей. — Красноярск, 1993. — С. 100–119.
4. Круглов, В. Школа игры на трехструнной и четырехструнной домре / В. Круглов. — Москва, 2004. — 146 с.
5. Тихомиров, Г. Инструменты русского народного оркестра / Г. Тихомиров. — Москва, 1962. — С. 31–32.

Музыкальные медитации на евразийские темы по версии Е. Дербенко

"Путешествие к восходу солнца"

1. Исход; 2. О чём рассказал акын; 3. Сон в покинутом ауле и пробуждение

Домра альт

1 Tempo ad libitum М. Горобцов

4 2 Tempo rubato

10 accel. rit.

16 3 ad libitum

23 4

26 cresc.

29 sf sf sf sf sf sf

33 5

100

105

109

13

116

124

gliss. dolce ad libitum

pp

133

139

14

crescendo poco a poco e accelerando

ad libitum

143

Presto

147

150

153

ff ad libitum

156

rubato *f*

160

ff 15

15

165

168

Musical score for measures 168-170. The system consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/8. The vocal line begins with a whole note chord (F#, C#, G#) and continues with a melodic line. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. There are asterisks and a 'ped' marking below the piano part.

171

Musical score for measures 171-172. The system consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/8. The vocal line has whole notes. The piano accompaniment has a steady eighth-note pattern. There are asterisks and a 'ped' marking below the piano part.

173

Musical score for measures 173-174. The system consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/8. The vocal line has whole notes. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many triplets. There are asterisks and a 'ped' marking below the piano part.

174

Musical score for measures 174-175. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 174 features a long melodic line in the treble clef and a complex accompaniment in the bass clef consisting of multiple triplet patterns. Measure 175 continues the accompaniment with triplets and includes a fermata over the treble clef staff.

175

Musical score for measures 175-176. Measure 175 continues the accompaniment with triplets and includes a fermata over the treble clef staff. Measure 176 features a long melodic line in the treble clef and a complex accompaniment in the bass clef consisting of multiple triplet patterns. The score concludes with a fermata over the treble clef staff.

Бутко Светлана Николаевна
заместитель директора по УМР
Детской школы искусств ЧГИК,
преподаватель высшей категории



Музыкальная коммуникация в академической музыке современного социокультурного пространства

В настоящей статье описываются особенности взаимодействия композитора, исполнителя и слушателя в современных условиях. Автор исследует, как технологии влияют на создание, трансляцию и восприятие академической музыки, а также обращается к традициям в меняющемся социокультурном контексте.

Ключевые слова: музыкальная коммуникация, академическая музыка, социокультурное пространство, композитор, исполнитель, слушатель

Современная музыкальная культура представляет собой сложную систему, которая отражает все многообразие социокультурного пространства. Музыкальное искусство помогает формировать существующие в культуре взгляды и установки, а также когнитивные, ценностные, регулятивные парадигмы, гуманистические идеалы. Музыкальный звук оперирует живой интонацией и не может быть заменен ни словами, ни условными знаками. К. Леви-Стросс называет музыку «высшей загадкой наук о человеке», которая таит в себе «ключ к дальнейшему развитию этих наук», при этом разгадка полагается им, именно в способности человека «продуцировать музыку» [1, с. 28].

В каждую эпоху звуковой мир музыки соотносится с иными условиями звучащей среды. В социокультурном пространстве художественная целостность является специфическим преломлением принципа целесообразности человеческой деятельности [2, с. 76].

В музыкальном искусстве этот принцип транслируется через музыкальную коммуникацию. Коммуникация в академической музыке в рамках социокультурного пространства — это сложный процесс, охватывающий как внутреннее взаимодействие музыкантов, так и связь музыкального искусства с обществом. Этот процесс выходит далеко за рамки простой передачи информации, выполняя роль важного социального инструмента.

Трансформация музыкальной коммуникации академической музыки выражается в исторической динамике от мусической континуальности Античности (музыка как Космос), через сакральный характер Средневековья (музыка как голос Бога и ангелов), к гуманизации в эпоху Возрождения (музыка как творение человека), к «очеловечиванию» инструментальной сферы в Новое время (человек как создатель новой звуковой коммуникации, не созданной природой). Это привело к расширению и углублению формата инструментальной музыкальной коммуникации в эпоху романтизма. Согласно исследованиям Е. Дукова, уже к XVIII веку концерт становится социальной формой транслирования музыкального искусства [3, с. 112]. Сегодня ускоряющийся технологический прогресс вторгается в самые разные социальные и культурные сферы, провоцируя в них глобальные перемены, которые часто происходят быстрее, чем мы успеваем их осмыслить. Академическая музыкальная культура — одна из таких сфер. Технологический прорыв XXI века, получивший обобщенное название «цифровой революции», дал толчок фундаментальной трансформации, затронувшей в первую очередь социальное функционирование музыкального искусства через огромное многообразие форм музыкальной коммуникации.

Одна из главных причин трансформации музыкальной коммуникации в академической музыке связана с расширением технических возможностей транслирования музыкального звука, с ускорением, изменением ритма жизни сегодняшнего человека не столько внешней, сколько внутренней. Главный источник ускорения — это изобилие возможностей, открытых в нынешней реальности. Современная культура цифровой эпохи неизбежно изменила восприятие музыкального искусства, наполнив его совершенно иным содержанием и новыми формами. Если концертный тип коммуникации привел к автономии музыкального искусства в XVIII веке, воспитав внимательного, думающего и переживающего слушателя, то звукозапись в XX веке породила музыку для фонового слушания, радио прочно включило ее в быт, а Sony Walkman (портативный плеер) дал возможность фоновому слушанию распространиться на всю музыку, вплоть до академической.

Именно в академической стилистике французским композитором Э. Сати, а затем Б. Ино были созданы первые опусы так называемой «мебелировочной» музыки, что породило «фоновый» тип в музыкальной коммуникации. Модель «фонового» слушательского поведения, столь широко распространившаяся в цифровом мире сегодня, окончательно закрепляет положение, о котором еще в 1950-х Артур Онеггер писал: «В 1919 году Сати провозгласил не-

обходимость иметь “обстановочную музыку”, которая звучала бы совсем не для того, чтобы ее слушали, а служила бы чем-то вроде обоев. Сегодня мы умудрились свести к подобному уровню наше отношение к баховской Мессе h-moll или к бетховенскому Квартету op. 132» [4, с. 185].

Но есть и другая точка зрения на значение фоновой музыки. Так, фоновое восприятие, как полагает Г. Гульд, «представляет собой уникальный учебный процесс. Оно дает возможность самой широкой аудитории безо всякого участия сознания впитать в себя огромный массив музыкальных клише, идиом и цитат, научиться понимать их как своего рода язык, что в результате должно не только не помешать, но и напротив — помочь слушателям вступить в глубокий контакт с музыкой, которая окажется по-настоящему незаурядной» [5, с. 113]. Грамотное использование модели «фоновой» слушательского поведения — одна из важных задач в современной музыкальной педагогике. Новые технологии в акустике и тембровых возможностях звука на рубеже XX–XXI веков кардинально изменили исторически закреплённую форму бытования музыкального искусства — концерт; по-новому осмысливается классический способ преподнесения музыки средствами аудио, видео формата. Электронные инструменты, аудиозапись музыки изменили качество звука, социальную функцию музыки, которая стала массовой, доступной, но привела к «расчеловечиванию» главной характеристики звука — интонационной составляющей. В социокультурном пространстве XX века «аура» произведения искусства теряется в связи с техническим воспроизведением звука.

Академическая музыка ищет новые формы коммуникации. Следует отметить, что на рубеже XX–XXI веков актуальным становится мультиплицированный тип коммуникации. Термин «мультиплицированный голос» и родственные ему концепции были введены в научный оборот и разработаны российским музыковедом, культурологом и философом М. С. Каганом [6, с. 276]. Современная постмодернистско-цифровая форма коммуникации не отрицает все предыдущие формы. Они могут успешно сосуществовать в современном социокультурном пространстве.

В настоящее время широко распространен перформативный тип музыкальной коммуникации. Использование движений, жестов, мимики, слова, видеоряда — все это, чтобы донести музыку не только до слуха, а создать эмоциональный и интеллектуальный опыт. Например, трансляция концерта строится в формате перформанса, где процесс исследования может происходить вокруг одного композитора или произведения и становится частью шоу:

Вл. Мартынов — представление музыки Бетховена; Марина Абрамович (пианистка) — молчаливое присутствие как форма искусства; скрипач и дирижер Игорь Левит — тематические марафоны (напр., 32 Сонаты Бетховена).

Трансформация музыкальной коммуникации с появлением синтезаторов, сэмплов (небольшой оцифрованный звуковой фрагмент, взятый из существующей музыки), цифровых аудиостанций (DAW) — это прямая проекция информационного общества: звук становится виртуальным, копируемым, мозаичным, глобальным. В современных реалиях бурного развития сетевой культуры в интернет-пространстве актуализация «массовых» форм музыкальной коммуникации в социокультурном пространстве становится более выраженной. По сути, факт постепенного превращения искусства в массовую культурную практику, заставляет сегодня посмотреть на многие проблемы под иным углом. Все большую правдивость обретают слова Эндрю Кина: «Сегодняшняя аудитория вообще не слушает — она участвует».

Транслирование академического музыкального искусства в условиях цифровизации звука приводит к «обездушиванию» музыкального звука, при котором музыкальный звук превращается в инвариант звукового, акустического шума. Современные цифровые технологии сделали следующий шаг: они превратили фоновый тип коммуникации в доминирующий.

В цифровую эпоху фоновость становится нормой музыкального потребления, отмечает Ю. Стракович [7, с. 9]. Музыкальная педагогика должна это учитывать, создавая методики активного вслушивания и восприятия музыкального искусства в рамках учебного процесса.

Список литературы

1. Levi Strauss, C. *Mythologiques I* / C. Levi Strauss // *Le cru et le cuit*. — Paris, 1964. — P. 28.
2. Чередниченко, Т. В. Кризис общества — кризис искусства: музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т. В. Чередниченко. — Москва : Музыка, 1985. — 191 с.
3. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков // *Очерки социального бытия искусства: Государственный институт искусствоведения*. — Москва, 1999. — 241 с.
4. Онеггер, А. О музыкальном искусстве / А. Онеггер. — Ленинград, 1979. — С. 185–186.
5. Гульд, Г. Избранное : в 2 кн. Кн. 2 / Г. Гульг. — Москва, 2006. — С. 113–115.

висного подхода) является предоставление пользователю широкой и полной информации, необходимой для решения его различных жизненных проблем, социализации личности.

Таким образом, пересечение этих направлений расширяет возможности библиотеки как социального института, превращая её в пространство не только для получения информации, но и для социокультурной и психологической поддержки и личностного роста читателей. Оба направления взаимосвязаны, так как библиотерапевтическая деятельность опирается на инструменты библиотечно-информационного обслуживания, а библиотечно-информационное обслуживание при этом приобретает терапевтическую направленность. Библиотерапевтическая деятельность и библиотечно-информационное обслуживание имеют общие социальные смыслы, направленные на психологическое, интеллектуальное саморазвитие личности, помощь в преодолении проблем и повышение качества жизни.

Чтение специально подобранных произведений, книг может действовать центростремительно, оказывать материнскую, терапевтическую помощь в различных критических ситуациях. Вовлекаются в читательский оборот не только книги, но и иные информационные ресурсы средств массовой информации, Интернет-ресурсы, коммуникативные площадки.

Центростремительное действие в этом контексте можно понимать как способность чтения объединять, концентрировать внимание и внутренние ресурсы человека вокруг поиска решений, осмысления проблем или обретения внутренней опоры. Когда человек погружается в книгу, он временно отстраняется от внешних тревог, сосредотачиваясь на сюжете, героях и их переживаниях. Сопереживание героям, их эмоциям и испытаниям может привести к эмоциональной разрядке, очищению и облегчению, снизить уровень стресса. Исследования показывают, что даже 6–10 минут чтения могут уменьшить стресс на 68–70%, нормализовать сердечный ритм и снизить мышечное напряжение [2].

В критических моментах чтение может стать способом переосмысления происходящего, даст возможность найти аналогии в литературных сюжетах, отождествить себя с персонажем, переживающим похожие трудности, «примерить» разные стратегии поведения, увидеть возможные выходы из ситуации. Чтение дает чувство стабильности даже в нестабильные времена.

Библиотерапевтическая деятельность — это не только целенаправленное использование чтения книг, иных информационных ресурсов средств массовой информации, Интернет-ресурсов, но и

различные практики библиотечной работы для помощи людям в дискомфортных и кризисных ситуациях.

Так, различные практики библиотерапевтической поддержки участников СВО, членов их семей в библиотеках Челябинской области представлены в ресурсах сети Интернет.

Библиотеки ведут информационную, культурную, социальную, волонтерскую работу для поддержки участников военной операции и их семей. Библиотеки Челябинской области присоединились ко Всероссийскому библиотечному движению «Вместе сильнее», которое было инициировано Белгородской государственной универсальной научной библиотекой. Движение направлено на всестороннюю и системную поддержку граждан, сохранение локальной памяти о событиях и участниках СВО, правовую и социально-бытовую поддержку в условиях проведения СВО [3].

В 2025 году в библиотеках Челябинской области было проведено свыше трех тысяч мероприятий по поддержке СВО, их участниками стали более 63 тысяч человек. При библиотеках действовало 56 волонтерских объединений, с помощью которых собирались посылки с гуманитарной помощью и книгами, плелись маскировочные сети, изготавливались окопные свечи, антидроновые одеяла, медицинские мягкие носилки, рюкзаки, подушки, теплые вещи, постельное белье для госпиталей [4]. В библиотеках проводятся юридические консультации и встречи с психологами, депутатами, специалистами центров занятости, представителями органов власти и общественных организаций.

Разрабатываются проекты и программы по социокультурной реабилитации участников специальной военной операции и членов их семей. Например, проект «Объединения городских библиотек» города Магнитогорска «Большой гуманитарный» направлен на сохранения памяти о событиях и участниках СВО [5]. Студия мультипликации «ЗА кадром» городской библиотеки города Снежинска адресована в том числе детям участников спецоперации, а в центральной библиотеке им. А. Б. Кердана г. Коркино в течение года проходили мини-спектакли и концерты для участников СВО и их семей.

Специалисты Челябинской областной специальной библиотеки для слабовидящих и слепых реализуют комплексную программу «Поможем вместе». Целью этой программы является книготерапевтическая и психологическая поддержка участников боевых действий СВО и членов их семей их культурная реабилитация. Библиотерапевтическая деятельность направлена на помощь участникам СВО и их близким освободиться от неприятных переживаний, страхов, раскрыть творческий потенциал, расширить возможности интеграции

в обычную социокультурную жизнь. Использование арт-терапии оказывает комплексное реабилитационное воздействие, приводит к положительным личностным изменениям, улучшению качества жизни [6].

В библиотеках Челябинской области ведётся большая краеведческая работа по сохранению памяти о событиях и участниках СВО. Создаются летописи местных событий, формируются архивы, альбомы памяти, библиографические указатели и базы данных, организуются специальные стенды и места памяти, издаются литературные сборники.

В отделе краеведения ЧОУНБ с 2025 года реализуется корпоративный издательский проект — библиографический указатель «Специальная военная операция РФ на страницах местной печати», посвященный участию Челябинской области в СВО [4].

Таким образом, библиотерапевтическая направленность библиотечно-информационного обслуживания участников СВО и членов их семей – это комплекс мер, направленных на помощь людям в дискомфортных и кризисных ситуациях чтением специально подобранной литературы и различными практиками библиотечной работы. Библиотерапевтическая деятельность библиотек помогает людям обрести уверенность и социальную устойчивость, раскрыть личностный потенциал через культуру и творчество, интегрироваться в сообщество, наладить социальные связи, повысить качество жизни за счет доступа к культурным благам и практикам.

Список литературы

1. Ваганова, М. Ю. Библиотерапия как инструмент самопомощи в решении жизненных проблем молодежи / М. Ю. Ваганова // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века : материалы XXIV Междунар. науч.-творч. форума (науч. конф.), 6–7 нояб. 2025 г. / отв. за вып. А. В. Штолер ; Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : Челяб. гос. ин-т культуры, 2025. — С. 246.
2. Почему чтение снижает стресс — URL: <https://sdelano.media/readingantistress> (дата обращения: 20.12.2025).
3. Всероссийское библиотечное движение «Вместе сильнее». — URL: <https://bibliosvet.ru/vmeste-silnee/> (дата обращения: 20.12.2025).
4. Итоги работы библиотек Челябинской области — URL: https://chelreglib.ru/media/files/prof/vmeste_silnee/Otchet_SVO_2025.pdf (дата обращения: 20.12.2025).
5. Большой Гуманитарный проект. Город Магнитогорск. — URL: <https://www.ogbmagnitka.ru/item/7235-bolshoj-gumanitarnyj.html> (дата обращения: 20.12.2025).

процесс, предполагающий постоянный диалог между прошлым и настоящим. В этом контексте творческое освоение наследия, противопоставляемое механической репродукции, выступает условием жизнеспособности традиции. Как справедливо отмечал Д. С. Лихачев, подлинная традиция жива лишь тогда, когда заключается: «в поиске живого в старом, его продолжении» [2, с. 57].

Академизация русского народно-инструментального искусства в XX веке (то есть его переход на принципы академической музыки) породила устойчивую дивергенцию. Данное явление — не уникальная российская проблема, а характерный вызов для многих национальных культур, переживших активную модернизацию и академизацию в прошлом столетии (например, в Китае или странах Восточной Европы).

Однако специфика отечественного случая заключается в особом сочетании двух факторов советского периода. С одной стороны, была создана крупнейшая в мире академическая инфраструктура (вузы, оркестры, конкурсы). С другой — живой фольклор был идеологически «заморожен». Согласно концепции Э. Хобсбаума, этот процесс означал его превращение в «изобретенную традицию» [3, с. 48]: фольклор был канонизирован, оторван от естественной среды бытования и облечен в ритуализированную форму.

Именно это сочетание и предопределило глубину современного разрыва. Если в результате был достигнут высочайший уровень профессионального исполнительства и педагогики, то при этом произошел тотальный отрыв от аутентичной фольклорной почвы, что отмечали участники научно-практических конференций: «фольклорное русское исполнительское искусство оказалось брошенным своими собратьями по творчеству» [4, с. 13]. Этот разрыв приобрел институциональное оформление вследствие параллельного развития системы музыкального образования (вузы, училища) и структур по сохранению фольклора (ГРДНТ), что породило две различные знаковые системы: музыковедческую и этномузыковедческую.

Результатом стал глубочайший системный кризис. К его ключевым проявлениям относятся: сужение коммуникативной функции искусства (сопровождающееся его маргинализацией и превращением в элитарный феномен); резкое сокращение контингента учащихся; деградация инфраструктуры любительского музицирования как питательной среды. Отдельную проблему составляют семиотические и терминологические искажения, такие как сведение народных ударных инструментов к разряду «шумовых». Кризис усугубляется экономическими факторами: коммерческая нерентабельность производства и ремонта качественных, особенно редких народных

инструментов (гусли, жалейка, владимирский рожок) ведет к их физическому исчезновению, а отсутствие системы государственных заказов на новый репертуар консервирует исполнительскую практику, тормозя развитие современного композиторского языка и закрепляя семиотическое отчуждение академической школы от исходного культурного кода. Процесс академизации, понимаемый как «процесс развития от синкретичного фольклора к художественным принципам академического искусства» [4, с. 10], в условиях тотального отхода от фольклорной основы равносильна утрате исходного фундамента, что лишает академическое направление его культурного фундамента и смысловой опоры.

Выход из кризиса видится в реализации многоуровневой стратегии, синхронизирующей усилия на теоретическом, образовательном, исполнительском и институциональном уровнях. В образовательной сфере необходима глубокая интеграция фольклорного компонента в профессиональные программы. Это предполагает:

1. Разработку и введение специализированных учебных курсов, анализирующих фольклор как целостную эстетическую систему и его преломление в композиторском творчестве.
2. Создание фонда аудиовизуальных материалов аутентичных носителей традиции и учебных пособий, основанных на принципе «от звука к ноте».
3. Формирование общедоступной электронной базы данных (нотных, аудио-, видеоматериалов).

Культурно-политический вектор должен быть закреплен в форме целевой федеральной программы, включающей:

- Грантовую поддержку приобретения инструментов и деятельности коллективов;
- Масштабную информационно-просветительскую кампанию в медиапространстве;
- Легитимацию равного статуса академического и фольклорного направлений в нормативных документах;
- Стимулирование современной композиторской практики, основанной на переосмыслении фольклорного материала;
- Разработку и реализацию цифровой стратегии сохранения и актуализации наследия. Данное направление должно быть нацелено на создание высокотехнологичных решений, избегающих фетишизации или упрощения традиции: интерактивных образовательных платформ, иммерсивной документации исполнительских практик (формат 360°, объемный звук), поддержку онлайн-сообществ музыкантов-практиков. Это позволит преодолеть географическую разобщенность но-

сителей аутентичной традиции, педагогов и учащихся академических центров, создав единое информационно-творческое пространство.

Ключевое значение приобретает институциональное объединение разобщенного профессионального сообщества на демократичной платформе, исключающей маргинализацию отдельных направлений (академического, фольклорного, экспериментального). Особое значение имеет возрождение системы художественной самодеятельности как «креативного полигона», обеспечивающего горизонтальную передачу живого опыта и непосредственную связь с аудиторией. Как отмечают исследователи, такая работа: «требует объединения и координации творческих усилий <...> всех музыкантов-энтузиастов, озабоченных проблемами изучения, сохранения и популяризации традиционного музыкального народного искусства в новых условиях» [5, с. 17].

Таким образом, эффективная стратегия развития должна быть нацелена не на музеефикацию, а на активную интеграцию традиции в современные социокультурные и медийные контексты. Это требует переосмысления самой парадигмы: от противопоставления «аутентичного» и «академического» к их синергии, где глубокое изучение фольклорных основ становится фундаментом для творческой актуализации, отвечающей вызовам и использующей возможности глобализированного цифрового общества. Только комплексный подход, сочетающий историческую рефлексию с проектной деятельностью, способен превратить народно-инструментальное искусство из объекта сохранения в активного субъекта современного культурного диалога.

Список литературы

1. Маркарян, Э. С. Теория культуры и современная наука (Логико-методологический анализ) / Э. С. Маркарян. — Москва : Мысль, 1983. — 284 с.
2. Лихачев, Д. С. Заметки о русском / Д. С. Лихачев. — Москва : Колибри, 2014. — 480 с.
3. Хобсбаум, Э. Изобретение традиций / Э. Хобсбаум // Вестник Евразии. — 2000. — № 1 (8). — С. 47–62.
4. Базиков, А. С. Особенности эволюции народной музыкальной культуры: проблемы и перспективы / А. С. Базиков // Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы : материалы II Всероссийской научно-практической конференции. — Москва, 2000. — С. 4–9.
5. Варламов, Д. И. Теория и практика народного инструментализма: от понятий к действиям / Д. И. Варламов // Труды Санкт-

УДК 787

Вовк Евгения Фёдоровна

доцент кафедры оркестровых струнных
духовых и ударных инструментов, преподаватель



Освоение барочного стиля в процессе обучения по классу скрипки

Статья посвящена методическим аспектам изучения музыки эпохи барокко в скрипичном образовании. Автор рассматривает ключевые трудности, с которыми сталкиваются учащиеся при работе с барочным репертуаром, и приводит приемы разных музыкантов для формирования аутентичного исполнительского стиля.

Ключевые слова: барочный стиль, барокко, скрипка, игра на скрипке, обучение, исполнительская техника, музыкальная стилистика, историческая стилистика

Стиль эпохи барокко требует изучения, осмысления. Не случайно исполнительство старинной музыки называют исторически-информированным. Недостаточно опираться только на чутьё и стандарты прошлых эпох. Российские барочные исполнители обучались в Европе. Мария Леонхард — швейцарско-голландская скрипачка, внесла большой вклад в развитие аутентичного исполнительства в Санкт-Петербурге. Среди её учеников — Андрей Решетин, Сергей Фильченко, Андрей Пенюгин, Евгений Свиридов, Мария Крестинская, Николай Должников, Руст Позюмский.

Интерес к барочной музыке высок в настоящее время. В крупных городах нашей страны открыты факультеты и факультативы, лаборатории для углубленного изучения барочного исполнительства на струнно-смычковых инструментах: факультатив «Барокко. Историческая импровизация» при ССМШ Санкт-Петербургской консерватории под руководством Марии Крестинской. Факультет ФИСИИ (Факультет исторического и современного исполнительского искусства), создан в Московской консерватории в 1997 году по инициативе Алексея Любимова, Наталии Гутман, Назара Кожухаря, Марка Пекарского. На данном факультете студенты знакомятся не

только с барочной музыкой, но и с музыкой эпохи классицизма, романтизма, XX и XXI веков. «Лаборатория барочной музыки» в Красноярске.

Игорь Николаевич Должников преподаватель класса барочной скрипки и альты, руководитель барочного оркестра в Московской консерватории. Автор первой отечественной школы игры на барочной скрипке и альте, сделал около 60 переложений для барочного альты. В своей статье «О барочной скрипке и репертуаре барочного скрипача» И. Н. Должников описывает основные отличия современных инструментов от барочных, в целом они касаются шейки (длина, толщина), грифа, пружины и в конечном счёте струн (жилвные). Говоря о барочном репертуаре, автор отмечает, что в период с 1600 по 1750 гг. недостатка в скрипичных произведениях не было, что нельзя сказать про альтовый репертуар. Далее, по его мнению, для освоения азов стиля потребуется не менее трёх лет и начинать лучше с раннего итальянского барокко, ричеркаров, диминуций и каденций Джованни Бассано (1558?–1617) для скрипки соло и параллельно с этим проходить произведения с basso continuo Бьяджо Марино, Марко Уччелини, Тарквинио Мерула и др. Важно уметь разбираться во французском и итальянском стилях. Французская музыка не терпела свободной импровизации. Возникает необходимость изучить таблицы украшений с расшифровками французского гамбиста Марена Маре и органиста, клавесиниста Франсуа Куперена. После того, как освоены итальянский и французский стили и ранние произведения эпохи барокко, можно переходить к произведениям А. Вивальди, А. Корелли, Ф. Джеминиани, Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха и др. [1]

Мария Крестинская в курсе импровизации рекомендует тренироваться искусству диминуций по трактатам Батиста Спади, Дж. Б. Бовичелли, Виргиллиана, Д. Ортиса, Рикардо Роньони.

Для освоения образной сферы эпохи барокко необходимо знание теории аффектов. Немецкий учёный А. Кирхер выделяет 8 основных аффектов: радость, отвага, гнев, страсть, прощение, страх, надежда, сострадание. Это достаточно обширная тема, не будем в нее углубляться. Символике произведений И. С. Баха, ее связи с риторикой посвящены работы В. Б. Носиной «Символика музыки И. С. Баха», Я. С. Друскина «О риторических приёмах в музыке И. С. Баха»

Помимо изучения теории, знакомство с записями выдающихся аутентичных исполнителей современности, посещение концертов обогатит слуховой опыт, даст импульс к собственным поискам убедительной трактовке произведений барочной классики.

Один из лучших интерпретаторов скрипичных произведений эпохи барокко XX в. Джулиано Карминьола. С 1970 по 1978 солист

камерного ансамбля «Виртуозы Рима». В 70-е годы исполнял произведения XIX–XX вв. В 1985 г. стал первым исполнителем Скрипичного концерта французского композитора Анри Дютыйе. В поздний период своего творчества полностью отдает себя во власть аутентичного исполнительства.

Среди большого числа европейских аутентичных исполнителей скрипачей подчеркнём следующие имена: Рэйчел Бартон Пай, Амандин Байер, Изабелл Фауст, Фабио Бьонди, Элен Шмитт, Вивiana Хагнер, Виктория Муллова.

Современные российские проекты, с которыми важно познакомиться:

- «Vivaldi Collection» — эстонско-российский проект, благодаря которому, все скрипичные сонаты Антонио Вивальди были исполнены ансамблем барочной музыки «Baltic Baroque» под руководством Григория Малтцова на исторических инструментах эпохи Вивальди в барочном строе ля — 415 Hz. (альбом был выпущен в 2019 году)
- BaRockers — ансамбль, основанный в 2002 году студентами и преподавателями ФИСИИ МГК им. П. И. Чайковского, руководитель Н. Должников [2]. На официальном сайте проекта солисты и коллективы могут зарегистрироваться и стать участниками одного общего дела — развития и распространения искусства исторически-информированного исполнительства;
- Сергей Полтавский (альт, виоль де амур), Руст Позюмский — (мультиинструменталист, композитор), Алиса Тен (вокал, виола да гамба) современные талантливые исполнители, участники различных проектов, среди них: «В поисках Орфея» (музыка итальянских и французских композиторов эпохи барокко на исторических инструментах), «Песни Элиота» (барокко, джаз, поэзия XX века) и др.;
- «Барочная мастерская» — образовательный проект МССМШ им. Гнесиных по музыкальной стилистике [3].

Барочный репертуар в музыкальной школе. Основные требования

Для 1-го класса:

- Г. Ф. Гендель «Гавот с вариациями».

Для 2–3-го класса:

- Ж. Б. Люлли «Гавот и мюзетт»,
- Г. Ф. Гендель «Прелюдия», «Бурре»,
- И. С. Бах «Марш», Г. Ф. Телеман Концерт, финал.

Для 3–4-го класса:

- Дж. Бонончини «Рондо»,
- И. С. Бах «Гавот»,
- А. Вивальди Концерты соль мажор и соль минор.

Для 5–6-го классов:

- И. С. Бах «Аллегро»,
- А. Корелли «Аллегро» из Сонаты ре мажор № 1 оп. 5,
- Ж. Б. Сенайе «Адажио и Аллегретто» из сонаты соль минор.

Для скрипки, 6–7-е классы:

- Ф. Верачини «Аллеманда»,
- Г. Гендель «Ария» из оратории «Мессия»

В музыкальных училищах в репертуар включаются сольные произведения Г. Ф. Телемана и И. С. Баха.

Технические задачи: чёткость и лёгкость штрихов, точность интонирования двойных нот, чёткое исполнения трели, работа над ритмом и качеством звука, использование соответствующей стилю аппликатуры, штрихов и вибрации.

Литература для освоения стиля: Роберт Донингтон — автор ключевого труда по аутентичному исполнительству в XX в. «Интерпретация старинной музыки» 1963 год, к сожалению, нет перевода на русский язык [4].

Джузеппе Тартини «Об украшениях в музыке» Начинается с «Наставления к ведению смычка». Часть первая — О форшлаге, о трели, тремоло(вибрато) и морденте». Часть вторая — «Естественные фигуры, искусственные фигуры, естественные каденции, искусственные каденции». Под фигурами подразумеваются украшения и мелизмы. [5]

Джеминиани Ф. «Искусство игры на скрипке». Содержит 22 нотных примера и описания к ним. [6] «Трактат о хорошем вкусе в музыке». Джеминиани рекомендует изучить 14 средств выразительности: 1) простая трель, 2) трель с завершением, 3) нисходящий форшлаг, 4) восходящий форшлаг, 5) удерживание ноты, 6) стаккато, 7) раздувание звука, 8) ослабление звука, 9) пиано, 10) форте, 11) предъём, 12) разделение, 13) мордент, 14) вибрато [6, с. 72]

Барочный стиль уникален по своей сути, сложился в Италии, открылся в творчестве композиторов венецианской и болонской школ. Во Франции под итальянским влиянием складывается яркая самобытная национальная композиторская школа XVII в, способная соперничать с итальянской. В Сонатах и партитах И. С. Баха переключаются оба стиля: сонаты относятся к итальянскому, а партиты к французскому. Знание стилистических особенностей, умение импровизировать в барочной манере, понимание

образной сферы, уходящей корнями в религию, знание основных характерных для эпохи аффектов, репрезентатив в музыке и т. д., дают импульс к более глубокому прочтению произведений барочной классики на любом этапе обучения.

Список литературы

1. Должников, И. Н. О барочной скрипке и репертуаре барочного скрипача / И. Н. Должников // Музыка барокко : сайт. — URL: <https://baroquemusic.ru/articles/i.n.-dolzhnikov.-o-barochnoy-skripke-i-repertuare-barochnogo-skripacha>.
2. О проекте // Музыка барокко : сайт. — URL: <https://baroquemusic.ru/about>.
3. Барочная мастерская. — URL: <https://gnessinka.ru/ru/proekty/barochnaya-masterskaya>.
4. Донингтон, Р. Интерпретация старинной музыки / Р. Донингтон. — URL: <https://archive.org/details/interpretationof010975mbp/page/14/mode/2up>
5. Тартини, Дж. «Об украшениях в музыке»: учеб. пособие / Дж. Тартини. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань: Планета музыки, 2024.
6. Джеминиани, Ф. Искусство игры на скрипке. Трактат о хорошем вкусе в музыке : учеб/ пособие / Ф. Джеминиани ; пер. М. А. Куперман. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021.

черкивал, что праздник не является жестко регламентированной обучающей структурой, но действует опосредованно, через эмоциональное вовлечение, сопереживание, личное участие в коллективном действе. Такая гибкость позволяет празднику адаптироваться к изменяющимся условиям, сохраняя при этом свою воспитательную и формирующую функцию [2].

Объединение этих подходов позволяет утверждать, что праздник выступает конструктивным условием, мощным фактором, комплексно влияющим на самосознание человека и его воспитание. Через участие в праздничном действе человек осознает себя частью общности (семьи, народа, нации), идентифицирует себя с ее историей, традициями, ценностями. Праздник актуализирует и закрепляет коллективные ценности, придавая им эмоциональную значимость. Смыслы, связанные с героизмом, патриотизмом, семейными узами, взаимопомощью, уважением к старшим, усваиваются не на рациональном, а на глубинном, эмоционально-чувственном уровне.

Развивая эти идеи далее, мы видим, что именно государственный праздник поднимает описанные механизмы на качественно иной, общенациональный уровень. Он выступает не просто как культурное событие, а как мощный социоинженерный инструмент консолидации общества, способный трансформировать множество разрозненных индивидов и социальных групп в единое общественно-политическое тело, сформировать глубинное чувство принадлежности к единому народу. Именно государственный праздник, через свои универсальные ритуалы, общенациональную символику, общие нарративы исторической памяти и коллективные переживания, целенаправленно воздействует на коллективное самосознание, формируя и укрепляя гражданскую идентичность, разделяемые ценности и убеждение в общей судьбе, тем самым обеспечивая фундамент для национальной сплоченности и преемственности.

Государственный праздник — это официально установленный день, отмечаемый в рамках государственной идеологии, как правило связанный с историческими, политическими, культурными и религиозными событиями, имеющими важное значение для общества, и является чаще всего выходным днем [3].

Современное научное поле и общественная практика демонстрируют отсутствие единого, универсально признанного определения понятия «государственный праздник». Несмотря на интуитивное понимание его сущности, попытки четко отграничить государственный праздник от других видов торжеств наталкиваются на ряд методологических сложностей.

Распространенное представление о том, что государственный праздник неразрывно связан с идеологическими установками и ценностными ориентирами конкретного государства, является, безусловно, верным, но недостаточным. Дело в том, что ценностное измерение присутствует во многих праздниках, в том числе личностных, семейных, профессиональных или религиозных. В этих случаях индивидуальные и коллективные нравственные категории могут совпадать с государственными, а общечеловеческие ценности (например, ценность мира, семьи, труда) могут быть инкорпорированы в различные праздничные контексты, что делает границу между государственным и иными видами праздников размытой при опоре только на этот критерий.

Аналогичным образом, бытующее мнение о том, что государственный праздник обязательно должен быть включен в «красный календарь» государственных дат и сопровождаться выходным днем, также не выдерживает проверки реальностью. Показательным примером служит День Конституции Российской Федерации (12 декабря), который, будучи одним из фундаментальных дней для государственности и правовой системы страны, тем не менее, не всегда является нерабочим праздничным днем и не входит в привычный перечень «красных» календарных дат, что подрывает его абсолютную применимость в качестве определяющего признака.

Утверждение о том, что принадлежность праздника к категории государственных определяется исключительно наличием официального законодательного акта или указа, делающего его таковым, также является неполным. Хотя официальное закрепление, безусловно, присуще государственным праздникам, оно само по себе не конституирует его государственность в полном смысле, а лишь легализует и формализует уже существующую или формирующуюся общественную значимость. В противном случае любой день, формально утвержденный указом, мог бы автоматически считаться государственным, что не соответствует реальному положению дел и сути данного феномена.

Таким образом, мы приходим к пониманию, что для точного выделения государственного праздника из общего массива праздничной культуры необходим комплексный подход, основанный на анализе нескольких взаимодополняющих признаков и критериев. Только их совокупность позволяет отграничить государственный праздник от иных форм коллективных торжеств, подчеркивая его уникальную роль в жизни общества. Представим их ниже:

1. Наличие четко артикулированной государственной идеологии и ценностного ядра. В его основу положены смыслы и

- символы, отражающие фундаментальные принципы государственного устройства, исторические достижения, национальные цели и приоритеты.
2. Официальный статус и государственная поддержка. Праздник официально установлен законодательством, его проведение санкционировано и поддерживается государственными органами, часто с участием высших должностных лиц.
 3. Общенациональный, консолидирующий характер. Он ориентирован на весь народ, идентифицирующий себя с данным государством, независимо от его этнической, религиозной, социальной или иной принадлежности. Целью является формирование и укрепление чувства единой гражданской нации.
 4. Символическая репрезентация государственности. Праздник служит инструментом актуализации и закрепления ключевых событий, дат или идей, имеющих фундаментальное значение для становления, развития и суверенитета государства.
 5. Масштабность и публичность. Его проведение характеризуется массовыми публичными церемониями, парадами, торжественными собраниями, народными гуляниями, которые имеют целью продемонстрировать единство и мощь нации.
 6. Функция формирования и укрепления национальной идентичности и самосознания. Государственный праздник выступает как мощный механизм интериоризации коллективной памяти, гражданских ценностей, патриотизма и общей судьбы.
 7. Наличие специфической ритуалистики и символики. Он включает в себя особые ритуалы (например, поднятие флага, возложение венков, минута молчания), символы и атрибуты, которые глубоко укоренены в национальной культуре и вызывают эмоциональный отклик.
 8. Трансляция исторической преемственности. Праздник связывает прошлое, настоящее и будущее нации, обеспечивая передачу коллективного опыта и традиций от поколения к поколению.

Эти признаки в совокупности позволяют сформировать более полное и адекватное понимание государственного праздника как уникального социокультурного феномена, выходящего за рамки простой календарной даты или развлекательного мероприятия.

Исходя из определения и специфических особенностей празднования государственного праздника уже представляется понятным то, что он демонстрирует собой важное звено в формировании и укреплении национального самосознания.

Исследователь философии в области герменевтики Г. Г. Гадамер считает ошибочным понимание такого торжества как манипулятивного аспекта власти. Сущность любого культа трактуется им как творчество, которое позитивно преобразует бытие [4]. Праздник, объединяя людей в одном пространстве и времени, может закладывать общенациональные интересы и воздействовать на формирование гражданской идентичности, способствовать легитимации правопорядка в массовом сознании.

Однако сегодня отношение некоторых общностей, в том числе молодежи, к государственному празднику не всегда позитивно. Мировоззрение современных молодых людей деформируется под воздействием объективных социально-экономических факторов и СМИ — в условиях кризиса культуры возникает некоторое отчуждение человека от государства, снижается доверие к институтам власти, отсюда и недостаточное «срабатывание» потенциала государственного праздника.

Организация и популяризация государственных праздников не всегда опирается на системно выстроенные социокультурные технологии, что затрудняет создание реально событийной основы. В результате некоторые праздничные даты видятся как возможность дополнительных дней отдыха; подлинность праздничных традиций, глубина духовно-ценностных аспектов не воспринимается современной аудиторией в оптимальной мере. В ряде случаев можно видеть: праздники фрагментарны, однобоки, калейдоскопичны в «одноразовости» Event-технологий. Ярким примером может служить то, что нередко сами организаторы и режиссеры торжеств не понимают истинного содержания праздника День народного единства, подменяя идею ценности сплочения одного народа внутри государства ради его могущества и силы демонстрацией разнообразия народов. Не проработана с точки зрения смысла абсолютная идентичность элементов празднования двух в значительной мере разных государственных праздников — День России и День государственного Флага РФ: использование триколора, песен и стихов, посвященных России, аналогичных форм празднования.

В таком контексте становится более очевидной задача проработки социокультурных технологий развития праздничной культуры в ее общенациональных ипостасях как сферы конструктивной коммуникации не только между народом и властью, но и различными по масштабу и характеру субъектами общества.

Чтобы более полно и эффективно реализовать потенциал государственного праздника и сделать его не просто информативным, но и эмоционально значимым, важно учитывать в том числе

современные принципы репрезентации сути праздничных событий, которые заключены в следующих компонентах праздника, наиболее сильно влияющих на эмоциональную включенность личности в них:

- 1) ритуал и церемония. Создают чувство преемственности, связи с прошлым и будущим, закрепляют священность определенных событий или идей. Участие в ритуалах (например, минута молчания, возложение цветов, пение гимна) интериоризирует ценности единства, памяти, уважения (пример: ежегодное празднование Дня Победы с парадами, акцией «Бессмертный полк» и торжественными церемониями — участие в них формирует чувство патриотизма, гордости за предков, понимание цены мира и неприятие войны). Повторяемость ритуала создает устойчивые ассоциации и эмоции, превращая абстрактные понятия в личный переживаемый опыт.
- 2) символика и образность. Снабжают абстрактные понятия конкретным, легко воспринимаемым смыслом, вызывают эмоциональный отклик. Символы (флаги, гербы, эмблемы, цвета, образы героев) становятся маркерами коллективной идентичности и ценностей (пример: использование определенных цветов (например, георгиевская ленточка), изображений исторических личностей или значимых объектов (Кремль, памятники). Символы оперируют на бессознательном уровне, вызывая ассоциации, чувства принадлежности и общих ценностей без необходимости.
- 3) коллективное действие и участие (активизация участников праздника). Формирует чувство общности, солидарности, сопричастности к чему-то большему, чем индивидуальное существование. Совместное создание, переживание, празднование укрепляет социальные связи и эмпатию (пример: акция «Бессмертный полк»). Прямое физическое и эмоциональное участие в коллективном процессе усиливает чувство «Мы», способствует формированию навыков социального взаимодействия и ответственности.
- 4) включение истории (мифы, легенды, исторические рассказы). Передают историческую память, этические уроки, формируют образцы поведения и ценностные ориентиры через истории о героях, событиях, прецедентах (пример: рассказы о подвигах предков, народные сказки, легенды, связанные с происхождением праздника). Истории предоставляют модель мира, в которой определенные действия имеют определенные последствия, а ценности проявляются в конкретных судьбах и событиях, что облегчает их усвоение.

- 5) игрофикация и эстетические компоненты (музыка, танцы, оформление). Создают особую эмоциональную атмосферу, вызывают возвышенные чувства, радость, вдохновение, облегчают трансцендирование повседневности (праздничная музыка, народные танцы, световое шоу, фейерверки). Эстетика воздействует на эмоциональную сферу, усиливая переживания, связанные с праздником, и делая усвоение его смыслов более глубоким и запоминающимся.

Таким образом, государственный праздник является не просто культурным событием, но мощным социокультурным и педагогическим механизмом. Его многокомпонентная структура позволяет всесторонне воздействовать на формирование личности, способствуя развитию самосознания, воспитанию и интериоризации коллективных ценностей, что делает его незаменимым инструментом в процессе культурной преемственности и социального конструирования.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — Москва : Эксмо, 2015. — 640 с.
2. Генкин, Д. М. Массовые праздники: учеб. пособие для ин-тов культуры / Д. М. Генкин. — Москва : Просвещение, 1975. — 140 с.
3. Гришанина-Мошкина, О. В. Государство и праздник: возможности идентификации человека / О. В. Гришанина-Мошкина, А. С. Янкина // Сборник материалов XVI Международной научно-теоретической конференции профессорско-преподавательского состава высших учебных заведений России, Узбекистана, Таджикистана «Россия — Узбекистан — Таджикистан. Содружество культур: социально-культурная идентичность в условиях глобальных вызовов». — Челябинск ; Бухара : ЧГИК, 2023. — С. 34–42.
4. Гадамер, Г. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Г. Г. Гадамер ; пер. с нем. — Москва : Прогресс, 1988. — 704 с.



**Формирование южноуральской
композиторской школы
для народных инструментов: творчество
М. Д. Смирнова, Е. Г. Гудкова, В. П. Веккера**

Статья посвящена анализу роли творчества ключевых представителей — М. Д. Смирнова, Е. Г. Гудкова и В. П. Веккера — в процессе формирования южноуральской композиторской школы для народных инструментов во второй половине XX века. Исследуется их вклад в развитие академического репертуара для русских народных оркестров и формирование соответствующей композиторской школы. На основе музыковедческого анализа ключевых сочинений рассматриваются пути синтеза фольклорной традиции и симфонического мышления, формирование новых жанровых моделей и обогащение выразительных возможностей народного оркестра. Теоретической основой работы служат концепции музыки как «интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев) и роль творческой свободы.

Ключевые слова: Южный Урал, композиторская школа, русские народные инструменты, народный оркестр, М. Д. Смирнов, Е. Г. Гудков, В. П. Веккер, фольклор, академическая музыка, музыкальная культура XX века

Процесс формирования региональных композиторских школ является важной составляющей общенациональной музыкальной культуры России. В статье рассматривается генезис одной из таких школ — южноуральской, специализировавшейся в сфере музыки для народных инструментов. Ее становление во второй половине XX века было прямым ответом на актуальную культурную задачу — создание оригинального концертного репертуара для русских народных оркестров. Как отмечал выдающийся исполнитель и педагог П. И. Нечепоренко, стояла неотложная задача — «создать профессиональную исполнительскую школу, расширить концертно-педагогический репертуар, выйти на уровень мировых стандартов исполнительского мастерства» [1, с. 48]. Решающий вклад в решение этой задачи внесли три ключевые фигуры: М. Д. Смирнов, Е. Г. Гудков и В. П. Веккер, чье творчество стало стержнем формирующейся региональной школы.

Осмысление их художественных поисков опирается на фундаментальные эстетические концепции. Теория Б. В. Асафьева, раскрывающая музыку как «искусство интонируемого смысла», позволяет понять глубинную работу с народным интонационным материалом. Согласно его взглядам, талант «является врожденной способностью, развивающейся под влиянием постоянной практики» [2, с. 447]. С другой стороны, экзистенциальный подход позволяет осмыслить личностный выбор художника. Как подчеркивает философ А. А. Радугин, «Свобода в экзистенциализме — это, прежде всего, свобода сознания, свобода выбора духовно-нравственной позиции индивида» [3, с. 228]. Реализуя эту творческую свободу, композиторы Южного Урала сознательно избрали путь служения национальной традиции, обогащая ее современным художественным языком.

Музыкальная культура, будучи частью общей культуры общества, по определению исследователя А. С. Ярешко, представляет собой «совокупность различных проявлений жизни, достижений и творческих продуктов, созданных народом или группой народов» [4, с. 21]. Таким образом, создание новых произведений на основе фольклора есть акт не просто заимствования, а глубокого диалога с культурной памятью, ее актуализации и передачи в будущее.

Центральное место в этом процессе принадлежит Михаилу Дмитриевичу Смирнову (1929–2006). Его наследие демонстрирует последовательную линию на монументализацию жанров народно-инструментальной музыки. Композитор виртуозно сочетал симфонические методы развития с глубинным народным музыкальным языком в таких масштабных вокально-оркестровых произведениях, как «Седой Урал» и «Слава народу-победителю», утвердив возможность эпического, ораториального высказывания в рамках народно-оркестровой эстетики. Вершиной его инструментального творчества стал Концерт-симфония для домры с оркестром, в котором, по оценкам исследователей, был достигнут «качественно новый художественный уровень, сочетающий симфонические приемы с народными мотивами». Творчество М. Д. Смирнова заложило фундамент для восприятия народного оркестра как полноправного участника масштабных академических форм.

Эту традицию лирико-эпического освоения фольклора продолжил и развил Евгений Георгиевич Гудков (1939–2008). Его произведения, такие как сюита «Богатыри» (1960), фантазия «Уральская подгорная» (1962), концерты для домры (1959) и балалайки (1965), прочно вошли в концертный и педагогический репертуар.

Исследователь Т. М. Синецкая характеризует музыку Е. Г. Гудкова как обладающую «ярким мелодизмом, эмоциональной не-

посредственностью, ясностью фактуры и формы, благородством и искренностью чувств» [5, с. 50], отмечая преемственность по отношению к традициям Н. П. Будашкина и Ю. Н. Шишакова. Знаковым сочинением, отражающим интерес Е. Г. Гудкова к национальному фольклору, является его увертюра на марийские темы (1972), построенная на контрасте танцевальной и лирической тем. Как отмечается в исследовании, в процессе развития «меняются тембровые, фактурные и регистровые характеристики музыкального материала, что обеспечивает цельность и яркость произведения» [5, с. 50]. Через такой тематический и тембровый драматургический конфликт композитор воплощал целостный образ региона.

Особый ракурс в становлении школы внес Владимир Павлович Веккер (1947–2018), значительно расширивший концертный репертуар для балалайки и баяна. Его Концерт для балалайки с народным оркестром стал эталонным образцом жанра, в котором сфокусированы «связь с фольклором, оригинальное тональное мышление, контрапунктическое мастерство и колористические приемы». В его оркестровой музыке, по наблюдению музыковеда С. З. Губницкой, проявилась особая связь с танцевальными жанрами как «средством воссоздания определенной эпохи конкретных национальных характеров» [6, с. 56]. Яркий пример — сюита «Ретро», где обращение к популярным танцам 1950-х годов служит способом стилизации и погружения в исторический контекст. Таким образом, «обращение к танцевальности становится способом воплощения исторической и национальной специфики в музыкальном произведении».

Проведенный анализ позволяет утверждать, что композиторы Южного Урала второй половины XX века — М. Д. Смирнов, Е. Г. Гудков и В. П. Веккер — совершили качественный прорыв в развитии отечественной народно-инструментальной культуры. Их деятельность была целенаправленной и системной: они не только создали обширный пласт высокохудожественных оригинальных сочинений, но и сформировали новые жанровые гибриды, подняли техническую и выразительную планку для солирующих народных инструментов, утвердили народный оркестр как организм, способный к масштабному симфоническому высказыванию. Их творчество, укорененное в местном фольклоре и общероссийских традициях, стало мощным фактором укрепления региональной идентичности и одновременно значимым компонентом общенациональной культуры. Сочинения этих авторов получили широкое признание и сегодня составляют классическую основу репертуара, подтверждая свою непреходящую художественную и педагогическую ценность.

Ключевые слова: коллективные формы музицирования, мотивация, учащийся-духовик

Для того чтобы обучение ребенка было эффективным, нужна мотивация, то есть интерес учащегося к определенным сторонам учебной работы. Для исполнителей ансамблево-оркестрового профиля, к которым относятся духовики, наиболее естественными и эффективными в обучении и воспитании являются коллективные формы занятий. Это учебные предметы «Коллективное музицирование», «Ансамбль», «Оркестровый класс». Рассмотрим, какие стороны коллективной игры могут выступать не только как образовательная цель, но и как способ пробуждения интереса учащегося к учебе. Отметим, что на практике на разных этапах обучения участие духовика в совместном исполнении музыки значительно повышает его интерес к учёбе.

В начале обучения партия ученика построена на одном-двух звуках, но для начинающего духовика их исполнение представляет определенную трудность, так как нужно слушать звук своего инструмента, играть красиво и ровно. Позже к этому прибавляются дополнительные задачи: правильно читать ноты, считать длительности. Здесь на помощь к привитию элементарных навыков ансамблевой игры и побуждения интереса к ней, нужно привлечь концертмейстера. Занятия учащихся должны проводиться с аккомпанементом фортепиано, так как даже при исполнении самых простых, несложных пьес ученик получает первые навыки игры в ансамбле, учится внимательно слушать себя и другого участника игры. Концертмейстер обогащает музыкальные представления ученика, помогает понять содержание произведения, развивает ритмическую дисциплину, поддерживает в концертном выступлении, что значительно повышает интерес ребенка к музыке.

Следующий этап — это игра в ансамбле силами самих учащихся. Ее следует вводить чуть позже. Играть одновременно, слаженно для начинающих ансамблистов сложно, так как для совместного музицирования нужны определенно сформированные игровые навыки и элементы взаимопонимания. Участие в учебном ансамбле позволяет максимально разнообразить репертуар начинающих музыкантов, развивать способности и умения, нужные для коллективной игры, сформировать коммуникативные качества. Условиями для успешной работы являются: правильно выстроенная методика занятий, гармонично сформированные отношения между начинающими партнерами, удачно подобранный репертуар, увлеченность участников ансамбля общим делом. Таким образом, мотивация к обучению возникает на основе интереса к предметам «Коллективное музицирование» и «Ансамбль».

Систематические совместные занятия позволяют начинающим исполнителям на духовых инструментах уже на ранних этапах обучения адаптироваться к коллективной сфере музыкального искусства, сформировать интерес к коллективным формам творчества, приобрести коммуникативные навыки, развить и укрепить мотивацию к профессиональной и досуговой творческой деятельности.

Следующая ступень усиления потребности к обучению — игра в оркестре («Оркестровый класс»). Совместная работа над оркестровым произведением требует от партнеров точного выполнения технических и художественных задач: синхронного звучание партий, единства темпа и ритма, динамического баланса между партиями, согласованности штрихов. Каждый оркестрант несет ответственность за свою партию. Таким образом, коллективное исполнение развивает самостоятельность, учит объективно оценивать свою работу, сознательно подходить к выполнению заданий. Желание достичь хороших результатов способствует регулярности домашних занятий, настойчивости в выполнении заданий. Работает дух соперничества, важным становится принцип, быть не хуже других оркестрантов, что стимулирует личную мотивацию для самосовершенствования учащегося. Часто участники оркестра дают друг другу советы в решении той или иной проблемы, самостоятельно находят способы устранения ошибок. В коллективе успешнее решаются учебные задачи: повышается музыкально-теоретическая подготовка, техническое владение инструментом, формируется высокий художественно-исполнительский потенциал.

Условия совместных занятий благоприятно действуют на воспитание социально-значимых качеств учащегося. Возрастает инициативность, проявляются организаторские способности, навыки работы с младшими. Характерные черты оркестранта: заинтересованность, открытость, преданность коллективу, общему делу, понимание значимости коллективного труда.

Для помощи руководителю в работе с начинающими оркестрантами, назначаются учащиеся старших классов. Они помогают младшим оркестрантам в освоении партий, в адаптации в коллективе (элементы наставничества). От занятия к занятию начинающие оркестранты становятся все более общительными, увлеченными общей творческой деятельностью, у них возрастает мотивация.

Отметим положительную эмоциональную атмосферу в занятиях разновозрастного коллектива, гармоничное взаимодействие его участников, сплоченность и взаимовыручку. К этому прибавляется духовная и эмоциональная взаимосвязь, активное общение и совместный досуг, соблюдение этических правил во взаимоотноше-

ниях. Таким образом, педагог может совершенствовать качество обучения, приобщать детей и подростков к миру искусства и творчества, готовить их к реалиям современной общественной среды, формировать активное участие в социальной и культурной жизни общества.

При игре в духовом ансамбле или оркестре, играющий педагог и концертмейстер показывают пример понимания функции своей партии, учат, как соотнести свою партию с партиями других исполнителей, воспитывают в учащихся коллективное музыкальное мышление. На их примере дети учатся правильно воспринимать жесты дирижера, слышать произведение в целом и в деталях, поддерживать баланс звучания по вертикали и горизонтали. Учатся воспринимать музыкальное творчество не как развлечение, а как высокостратегический творческий процесс. Концертные выступления вовлекают детский коллектив в просветительскую деятельность для пропаганды лучших образцов классического отечественного и зарубежного искусства.

Музыка, как и речь, выражает наши чувства, мысли, переживания. Простое слушание музыки не дает такого глубокого осмысления, какое можно получить, если исполнить произведение самому. Радость общего совместного художественного исполнения дает еще более важные результаты. Раскрываются такие личностные качества как воля, сконцентрированное внимание, умение оказывать взаимную поддержку в коллективе, познавать радость, эстетическое удовольствие от общего художественного исполнения музыки.

Возможность самовыражения на инструменте активно стимулирует личностный мотив для самосовершенствования учащегося-духовика, придает уверенность в своих силах, позволяет ощутить свой вклад в общую работу. Удобные оркестровые переложения произведений позволяют расширить кругозор учащихся, услышать тембровые краски духового оркестра, почувствовать себя в качестве исполнителя оркестровой партии, или солиста. Жанровое и тематическое разнообразие оркестрового репертуара формирует вкус учащихся, определяет критерии оценки художественных явлений.

Творческим итогом работы коллектива является концертное выступление. Коллективная форма исполнения способствует эмоциональному раскрепощению участников. С концертным волнением справиться гораздо легче. Оркестранты получают радость от совместного творчества, ощущают свой вклад в общую работу.

Таким образом, задачи учебных предметов «Коллективное музицирование», «Ансамбль», «Оркестровый класс» направлены не только на развитие музыкальных способностей, приобретение ис-

Поэзия в российском кино и на телевидении имеет особое значение — внедрение поэзии в быстрый ритм современной жизни, передача ее глубины и мудрости выразительными, художественными средствами, доступность ее для понимания всех слоев населения нашей страны, повышения интереса к поэзии среди школьников и студентов, популяризация русского языка, литературы. Вместе с тем у телеаудитории развивается художественный вкус, расширяется литературный кругозор. В своем изучении по соотношению литературы и кино мы учитываем позицию, выявляющую средства кинопоэтики в изобразительном арсенале художественной литературы еще до периода появления и развития киноиндустрии. «Мастера художественного слова, апеллируя ко всем органам чувств, создавали четкие, выразительные, яркие образы, интуитивно используя при этом такие художественные средства, которые со временем и развитием кинематографа стали достоянием поэтики кино» [1, с. 186].

Основными критериями оценки поэтического видеоконтента служат дискурсивная внятность и остросовременная актуальность того нового концептуального высказывания, которое было получено путем синтеза визуального и поэтического.

«Поэтический фильм — наложение и взаимная перекодировка двух медиа: поэтического языка и языка кинематографа. Мотивом к «постановке» поэтического фильма служит восприятие литературного текста не столько как мифо-символического сообщения, сколько как медиального носителя знаков и информации» [2].

Поэзия также остается популярной в интернете, в читательских клубах, на современных «квартирниках». Многие произведения классиков сегодня звучат актуально, своевременно, звучат из уст обычных людей, политиков, деятелей культуры в проектах на российском телевидении. Можно отнести к телепоэзии такие проекты, как «Слово классика» — литературный **совместный** проект Первого канала и **Министерства культуры Российской Федерации**, и «Страна поэтов» — проект на ОТР, авторы которого создают видеоантологию русской классической поэзии вместе с чтецами, представляющими разные профессии (врачи, учителя, космонавты, фермеры, художники, шахтеры, сотрудники музеев, писатели, пожарные и др.). Перечисленные проекты выходят на экраны с 2022 года. Вызывают интерес и телевизионные программы «Вслух» (2011–2016 гг.) телеканала Культура и «СтихиЯ» (2014 г.) на канале ТВ Центр.

Задача цикла программ «Вслух» и его ведущего **Александра Гаврилова** — познакомить аудиторию с современными авторами, предоставить поэтам эфирную площадку, где они могут быть ус-

лышанными. В каждый выпуск программы приглашены два поэта, обладающие разным поэтическим взглядом и почерком. Каждый из современных лириков говорит про себя, и спорит оппонентом средствами поэзии. Телевизионный зритель забыл, что такое стихи, прочитанные автором, передача «Вслух», созданная опытной командой знающих единомышленников и целиком посвященная современной поэзии, восполняет информационный голод интеллектуалов и заинтересовывает аудиторию творчеством современных авторов. Условный поэтический турнир на самом деле является серьезным разговором с поэтами, как уже завоевавшими общественное признание, так и совсем молодыми, только входящими в жизнь и поэтическую работу. Диалог строится языком стиха, а каждая программа посвящена определенной теме, с которой начинается разговор. Например, в первом выпуске ведущий попросил порассуждать известных литераторов — Сергея Гандлевского и Игоря Иртеньева — о задаче поэта сегодня, после чего слово предоставили не столь опытным, но неплохо заявившим о себе Игорю Козлову и Владимиру Иванову. В будущих программах о «поэте и деньгах», «поэзии и музыке», «столице и провинции», «театре и поэзии» и не только будут уже рассуждать Мария Маркова, Александр Мирзоян, Вениамин Смехов, Андрей Родионов, Егор Санников, Татьяна Черкасова, Анна Рус.

Программа «СтихиЯ» о поэзии и ее роли в современном мире. Ведущий Всеволод Шиловский и знаменитые деятели искусства и культуры делятся в программе «СтихиЯ» своими поэтическими пристрастиями, новыми проектами, основанными на поэтическом материале, рассказывают о своих любимых поэтах, читают их стихи. Каждый выпуск проекта «СтихиЯ» посвящен творчеству поэта, особо любимого гостем программы. Для Вениамина Смехова это Владимир Маяковский, для Людмилы Максаковой — Анна Ахматова.

Эстетизация жизни через призму поэтического слова в вышеупомянутых проектах развивает воображение, фантазию, а также литературные способности у молодого поколения.

Монотелеспектакль актрисы Галины Кашковской «Шампанский полонез» по произведениям И. Северянина подготовлен при участии Петра Наумовича Фоменко в 2004 г. Актриса создает целый спектр женских образов. Сочетание внешней восторженности с озорной иронией наполняет программу юмором. Звучат стихи «Фиалки», «Сонет», «И ты шел с женщиной», «Каретка куртизанки», «В шале березовом», «Интродукция», «Шампанский полонез». Телеспектакль создает атмосферу эпохи автора через документальную хронику, кадры немого кино, музыку, костюмы и сценические об-

разы лирической героини. Эта работа — яркий пример глубокого погружения в творчество и эпоху автора.

Экспериментальный спектакль режиссера Антона Оконешникова демонстрировался зрителям онлайн и офлайн 23 ноября 2022 г. «Шекспир. Сонеты». Артисты постановки подключались к происходящему по видеосвязи из Альметьевска (Альметьевский татарский государственный драматический театр) и Йошкар-Олы (Марийский национальный театр драмы им. М. Шкетана). Использования приема телетрансляции из разных студий с профессиональными чтецами. Инициатором постановки выступил Александринский театр (Национальный драматический театр России). Сонеты Шекспира прозвучали на русском, татарском и марийском языках. Спектакль Антона Оконешникова — своеобразная реконструкция отношений двух влюбленных от зарождения до умирания любви, согласно теории, что сонеты, являются любовной перепиской графа Рэтленда и его жены Елизаветы Сидни.

Мы обращаем внимание и на кинопоэзию, включающую художественные полнометражные и короткометражные фильмы.

По мнению Дмитрия Голышко-Вольфсона, производство поэтического фильма может быть мотивировано тремя задачами, которые ставит перед собой режиссер: 1) рекламно-просветительская задача — это желание режиссера адаптировать поэтическое произведение для массовой зрительской аудитории, не обладающей достаточным запасом свободного времени или образовательным уровнем для адекватного восприятия поэзии в текстовом формате; 2) готовность режиссера представить собственную неожиданную интерпретацию поэтического текста, невозможную без обращения к визуальному языку кинематографа и его технологическому инструментарию; 3) построить поэтический фильм как исследование того, что являет собой субъективность современного человека, как она формируется и в чем проявляется через переключку словесного и визуального [2].

Считаю важным в изучении кинопоэзии — анализировать и обсуждать с молодым поколением режиссеров фильм «Зеркало» Андрея Тарковского, где звучат четыре стихотворения Арсения Тарковского: «Первые свидания», «С утра я тебя дожидался вчера», «Жизнь, жизнь», «Эвридика». Поэт читает их закадровым голосом. Режиссер интегрирует поэтические произведения своего отца в киноязык фильма. Он выделяет определенные образы из стихотворений и помещает их в качестве деталей в композицию кадра. Визуальная сторона помогает подчеркнуть смысл, касающийся ностальгии и детских воспоминаний. Также особый интерес вызывает

советский мюзикл 1977 года «Собака на сене», снятый по мотивам одноименной пьесы испанского драматурга Лопе де Вега (в переводе Михаила Лозинского). Ян Фрид, режиссер комедии, умело работает с поэтической драматургией, и она кажется зрителю такой игровой и легкой и в тоже время прекрасной и содержательной.

Режиссеры Валерий Белоцерковский и Карен Оганесян в своем фильме 2023 года «У людей так бывает» используют художественный прием поэтического внутреннего монолога персонажей. Поэзия в фильме глубокая и философская. Поэзия в фильме — это философско-лирическое размышление героев о жизни, любви, дружбе, предательстве, изменах, ненависти, вражде, подлости. Каждое стихотворение — это внутренний искренний монолог героя, сокровенные мысли людей. В фильме звучат поэтические произведения Андрея Калинина, которые гармонично влились в сюжетную линию фильма.

Первый мини-фильм проекта «Кинопоэзия» вышел в 2016 году. «Кинопоэзия» — просветительский и образовательный проект, возрождающий кинопоэзию — искусство, соединяющее поэзию и кинематограф. В рамках проекта создаются короткометражные фильмы, визуализирующие школьную программу по русской классической литературе. К участию в съемках были приглашены известные актеры и музыканты, режиссеры.

Современный фестиваль-конкурс «Видеостихия» несет просветительскую функцию, образовательную и воспитательную. Самый крупный фестиваль видеопоэзии в стране, ставший традиционным, проводится с 2018 г. Сделать поэзию зримой стало необычайно востребовано из-за возрастающей популярности самого жанра видеопоэзии, дающего возможность яркого и объемного творческого высказывания поэтам, художникам, режиссерам и видеографам и просто поклонникам поэзии и поэтического кино. В фестивале «Видеостихия» приняли участие 2000 человек из сотен городов и сел России от Крыма до Камчатского края и 17 стран зарубежья (Индия, Германия, Испания, Швейцария, Израиль, Кипр, Люксембург, Латвия, Эстония, Молдова, Польша, Армения, Украина, Беларусь, Казахстан, Узбекистан, Киргизия). Основные номинации Фестиваля: «Современная поэзия», «Классика жанра», «Поэзия Урала», «Русский авангард», Приз зрительских симпатий «Лицом к лицу» (по результатам работы фокус-групп, очных просмотров), Приз зрительских симпатий «Большое видится на расстоянии» (по результатам сетевого голосования), внеконкурсная номинация «Образ поэта» — документальные фильмы о поэтах. Организаторами фестиваля являются Союз российских писателей (Москва), Культурный центр

«Век» (Магнитогорск), Объединение городских библиотек (Магнитогорск). Проект реализуется при поддержке Президентского фонда культурных инициатив.

Последние десятилетия огромный интерес вызывает метод обучения и воспитания через кино и видеоформат. Кинопедагогика включает в себя просмотр документальных и художественных фильмов, телепрограмм, передач, видеотрансляций, подготовленное и выстроенное обсуждение, а также съемки фильмов, мультфильмов и видеоконтента в образовательных целях. В постановочной деятельности поэтическое слово вызывает интерес и трудности, но тем не менее привлекает режиссеров кино и телевидения. Поэзия — искусство образного выражения мысли в слове, словесное художественное творчество удивительно тонкое, во многом элитарное. Но поэтическое высказывание может быть обращено и к массовой аудитории, обладающей интеллектуальными навыками, а также ориентированной на вкусовые предпочтения зрителей.

Для студентов теле- и кинопоэзия являются мощным инструментом педагогического воздействия как на них самих, так и на прогнозируемую телеаудиторию. По нашему мнению, студентам необходимо изучать и развивать данное направление с педагогами, а впоследствии и самостоятельно. Обязателен просмотр вышеупомянутых программ, передач, фильмов и проектов с последующим анализом и обсуждением. Завершающей стадией, носящей прикладной характер, является создание авторского кинопоэтического продукта.

Список литературы

1. Яровой, С. А. Средства кинопоэтики в литературном тексте / С. А. Яровой // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. — 2022. — № 46 (2). — С. 181–188.

2. Голышко-Вольфсон, Д. Поэтический фильм: постановка проблемы и материалы для экспертизы / Д. Голышко-Вольфсон // Транслит. — 2012. — № 9. — URL: <http://litbook.ru/article/261/> (дата обращения: 03.01.2026).

мысленников. Наконец главное — ректор вуза Владимир Рушанин создал благоприятные условия не только для преподавательской работы, но и для реализации творческих идей и научно-просветительской деятельности. Благодаря этому Евгений Левитан остался в России и ровно двадцать лет дарил свой талант и мастерство нашему вузу, городу и региону.

Под руководством Евгения Левитана кафедра специального фортепиано приобретает не просто новое дыхание, а переживает безусловный исторический расцвет. Ежегодно организуются фестивали, конференции, семинары, циклы концертов, посвященные великим композиторам, знаменитым пианистам и выдающимся педагогам. Эти мероприятия наполнены богатым содержанием: концертами, лекциями, мастер-классами. Благодаря творческим связям и авторитету Евгения Левитана приглашаются известные российские и зарубежные музыканты и ученые, представители крупнейших европейских консерваторий, доктора искусствоведения и профессора: Элисо Вирсаладзе, Алексей Скавронский, Владимир Тропп, Аркадий Севидов, Леонид Гаккель, Вера Носина, Елена Сорокина, Николай Луганский, Борис Бородин, Оксана Шелудякова, Балаш Соколаи (Венгрия), Стаффан Шейя (Швеция), Тамара Поддубная (Голландия-США), Григорий Грузман (Германия), Олег Маршев (Австрия), Ирена Протасевич (Польша), Евгений Рывкин (США), Станислав Почекин (Испания), Мигель Анхель Шебба (Аргентина), Вадим Монастырский (Израиль), Ирина Чуковская (Япония), Вадим Пальмов (Германия). Программы многих концертов могли бы украсить афиши ведущих консерваторий страны. Например, памяти Эмиля Гилельса были исполнены все пять фортепианных концертов Бетховена; на конференции, посвященной юбилею Ф. Шопена и Р. Шумана, исполнены все скерцо и баллады, 24 прелюдии, соната си минор Ф. Шопена, Фантазия До мажор, Крейсериана, Симфонические этюды, вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана; двухнедельный цикл концертов и мастер-классов, посвященный 100-летию со дня рождения Берты Маранц; все девять сонат Прокофьева, оба фортепианных концерта Ф. Листа, 12 этюдов соч. 10 и 14 вальсов Ф. Шопена, 12 этюдов Дебюсси и т. д. Закономерно, что подобные события собирали десятки и сотни слушателей не только из Челябинска, но и со всей России и Ближнего зарубежья.

Крупным творческим проектом Евгения Левитана стала организация совместно с проректором Челябинской государственной академией культуры и искусств Еленой Бурдюгой и проведение в 2012 году по приглашению Университета музыки им. Шопена в Варшаве концерта студентов и ассистентов-стажеров нашего вуза.

Также были проведены мастер-классы со студентами университета, с восторгом и благодарностью воспринятые участниками и слушателями. Примечательно, что по итогам мероприятия была высказана просьба о выдаче сертификата о прохождении мастер-классов, которая была, конечно, удовлетворена, хоть и имела незапланированный характер.

Конечно, венцом музыкально-общественной деятельности Евгения Левитана является создание Международного конкурса пианистов имени Станислава Нейгауза. Этот проект — его давняя мечта — был очень важен для Евгения Левитана как преданного ученика и близкого друга своего учителя. И именно в Челябинске благодаря организационной и финансовой поддержке ректора вуза тех лет, профессора Владимира Рушанина, этот уникальный проект, ставший беспрецедентным по масштабу для Уральского региона, смог быть реализован. Используя свои творческие связи и безусловный авторитет, Евгений Левитан собирает в Челябинске крупнейших музыкантов России и мира и организует проведение конкурса, посвященного имени и памяти своего учителя — Станислава Нейгауза. С 2007 по 2021 год столица Южного Урала четыре раза принимала у себя участников и гостей этого престижного фортепианного форума. Жюри конкурса возглавляли выдающиеся пианисты современности, крупнейшие представители нейгаузовской школы — Владимир Крайнев и Элисо Вирсаладзе. В разные годы в состав жюри входили представители ведущих фортепианных школ России, Германии, Швеции, Венгрии, Словакии, Польши, США, Аргентины, Израиля, Японии. Некоторые из них участвовали в работе жюри таких престижнейших международных конкурсов, как Международный конкурс имени П. И. Чайковского в Москве и Королевы Елизаветы в Брюсселе. Всего за четыре конкурса в нем приняли участие свыше четырехсот пианистов из двух десятков стран мира. Такого количества музыкантов, представителей ведущих консерваторий России и мира Челябинск еще никогда не принимал. Осуществить проект подобного уровня где-нибудь, кроме как в Москве или Петербурге, весьма затруднительно, поэтому это событие, безусловно, имело большое значение в культурной жизни региона.

Фундаментальным наследием двадцати лет работы Евгения Левитана в Челябинской государственной академии культуры и искусств (ныне Челябинского государственного института культуры) является, конечно, его педагогическая деятельность. За более чем пятьдесят лет труда на ниве фортепианной педагогики, преданно сохраняя и развивая традиции своих учителей и идеалы нейгаузовской школы, он фактически создает свою собственную школу Леви-

тана, получившую широкое признание не только на Урале, но по всей России. И важной частью этого полудекавого труда являются двадцать лет жизни и работы в Челябинске.

Практически сразу после переезда, в 2006 году, по инициативе Евгения Левитана и при поддержке ректора Владимира Рушанина впервые в нашем вузе была открыта ассистентура-стажировка. Министерство культуры РФ в лице директора Департамента науки и образования А. О. Аракеловой поддержало это начинание и вскоре под ответственность Евгения Левитана выделило бюджетные места на эту образовательную программу. Несколько позднее были также даны бюджетные места на программу специалитета, чего не было в практике вузов культуры.

На имя профессора Евгения Левитана в наш вуз стала поступать талантливая молодежь, которая ранее мыслила себя обучающимися только ведущих консерваторий страны. За двадцать лет к нему поступили в класс и окончили более пятидесяти пианистов. Причем только двое из них непосредственно из города Челябинска. Остальные приехали в наш город после окончания ведущих колледжей Урала и России. Многие из них остались в Челябинске, пополнив и серьезно укрепив профессиональный кадровый состав филармонии, оперного театра, музыкальных вузов и школ искусств города. Другие его челябинские ученики успешно ведут свою творческую деятельность в филармониях, театрах, учебных заведениях России, Китая, США и европейских стран.

Многие из нас все эти годы имели счастье продолжать у него учиться, слушать его бесценные советы, брать у него консультации, вдохновляться им как музыкантом и человеком. Евгений Левитан обладал помимо всего уникальным даром — деликатно и ненавязчиво стимулировать окружающих к личному творческому и профессиональному росту, будто «подтягивая» их к себе, делая тех, кто желал быть «выше себя», выше возможностей и способностей.

Не будет преувеличением сказать, что двадцать лет творческой жизни Евгения Левитана в Челябинске стали «эпохой Левитана» на кафедре специального фортепиано, на консерваторском факультете, в нашем вузе.

Игнатьев Игорь Алексеевич

заведующий кафедрой народного хорового пения,
кандидат педагогических наук, профессор



Участие в I Всемирной Хоровой Олимпиаде как первый успешный шаг профессиональной деятельности студентов (история, современность)

В статье проанализированы итоги участия студентов, обучающихся по специальности «Народное хоровое пение» в I Всемирной Хоровой Олимпиаде, ставшей для них успешным началом плодотворной карьеры.

Ключевые слова: I Всемирная Хоровая Олимпиада, народное хоровое пение, вокальный конкурс

В 2000 году прошла I Всемирная Хоровая Олимпиада. Этот крупный представительный Форум поющих людей нового тысячелетия проходил в Австрии (город Линц) с 7 по 16 июля. 62 страны со всех континентов земного шара представили свои творческие коллективы (ансамбли, хоры более 350) на этот грандиозный праздник хорового искусства. Все участники Олимпиады были поделены на 4 категории.

От России приехало 36 творческих делегаций из разных регионов нашей страны, поющих в детских студиях, музыкальных школах, студенческих, любительских хорах и ансамблях:

- камерный хор Московской консерватории;
- камерный хор Петербургской консерватории;
- камерный хор «Лиг» г. Екатеринбург;
- детская хоровая студия «Allegro» г. Ярославль;
- детская хоровая студия «Алые паруса» г. Новосибирск;
- академический хор «Gloria» г. Томск;
- народный хор русской песни г. Таганрог.

Вокальный коллектив ансамбль народной музыки «Песни Урала» («Uralsong Folkensemble») кафедры народного хорового пения ЧГИК успешно выступил в категории W — народное пение, сценический фольклор. В этом творческом конкурсе ему был присужден Олимпийский серебряный диплом и памятный благодарственный диплом от Оргкомитета и Президента I Всемирной Хоровой Олимпиады

на имя Губернатора Челябинской области П. И. Сумина с великолепной оценкой выступления ансамбля «Ural song Folkensemble» и с приглашением коллектива к участию на II Всемирную Хоровую Олимпиаду, которая должна проходить в г. Сеул, Южной Корее.

Конкурсная программа ансамбля состояла из уральской народной песни в обработке В. Горячих «Дороженька» и уральской народной песни «За речкою за Миасскою». Коллектив выступал в составе 11 артистов, студенты: А. Александрова, М. Александрова, Н. Коробкова, Д. Шарипов, Т. Кочетова, А. Севастьянов. Преподаватели: О. Ю. Перерва, Т. М. Дубских, В. В. Бычков, Л. И. Шутова, И. А. Игнатьев.

Вокальный ансамбль народной музыки «Песни Урала» был организован в 1991 году на базе студенческого хора кафедры народного хорового пения ЧГИК. Творческий коллектив активно принимал участие во многих мероприятиях института. Регулярно выступал с концертными программами в г. Челябинске, Челябинской, Пермской, Свердловской областях.

Творческая командировка в Австрии на I Всемирную Хоровую Олимпиаду состоялась при непосредственном содействии в деле поощрения и продвижения ансамбля ректора института А. П. Грая.

Министр культуры Челябинской области В. Н. Макаров в помощь студенческому коллективу командировал филармонический автобус «BOWA» на котором ансамбль проехал по маршруту г. Челябинск — г. Москва — г. Брест — г. Линц и г. Линц — г. Вена — г. Брест — г. Москва — г. Челябинск около 9500 км.

Высокая награда за выступление на I Всемирной Хоровой Олимпиаде повлияла на мотивацию студентов кафедры народного хорового пения к стремлению совершенствовать личные и коллективные исполнительские навыки и умения, помогла снять психологическую скованность, повысить свою самооценку.

В 2002 году при помощи композитора В. Ю. Калистратова и по согласованию с заведующей кафедрой сольного и народного хорового пения Российской Академии Музыки им. Гнесиных, профессора Л. В. Шаминой была организована и проведена творческая встреча — концерт студентов кафедры народного хорового пения ЧГИК и студентов родственной специальности Р.А.М. Формат концерта — от каждой кафедры 5 солистов исполняющих по три произведения. От студентов ЧГИК выступающие исполняли по одной песне *A capella*, две в сопровождении инструментального ансамбля. Встреча-концерт прошла в Шуваловском зале РАМ, в декабре 2023 года.

Творческая встреча с государственным ансамблем «Русской песни», руководитель Народная артистка РФ — Н. Г. Бабкина,

Молодежная группа ансамбля «Русская песня» спели свою программу, студенты ЧГИК по просьбе Н. Г. Бабкиной три проголосованных уральских песни: «Как вставало утро раннее», «Ой, вы горы», «Дороженька». Памятная встреча прошла в декабре 2022 года, г. Москва, в Московском Государственном Академическом Театре «Русская песня».

По окончании института участники ансамбля «Песни Урала» успешно реализуют в своей непосредственной практической деятельности статус Лауреата I Всемирной Хоровой Олимпиады.

Слесаренко (Коробкова) **Наталья Евгеньевна**, лауреат I Всемирной Хоровой Олимпиады в составе вокального ансамбля «Песни Урала» в 2000 году, г. Линц, Австрия.

В настоящее время работает руководителем ансамбля «Родничок» в МАДОУ ДС № 19 г. Челябинск. Основные достижения ансамбля «Родничок»: Гран-при в городском конкурсе детского творчества «Хрустальная капель» в 2017, 2018, 2020, 2022, 2023, 2024 г.; лауреат I степени в городском конкурсе детского творчества «Хрустальная капель» в 2016, 2019, 2021, 2025 г.

Ансамбль народной песни «Сударушка»: Гран-при в областном конкурсе профсоюзной песни «Рабочая песня» в 2005, г. Челябинск; лауреат I степени в региональном конкурсе «Рабочая песня» 2025, г. Екатеринбург.

Ансамбль «Оберег»: Лауреат I степени «Наша Родина — Урал» 2024 и лауреат I степени «Пою моё Отечество» 2025 г.

Диплом — конкурс «Человек года Курчатовского района» г. Челябинск, 2023.

Фомичева (Александрова) Лариса Петровна, лауреат I Всемирной Хоровой Олимпиады в составе вокального ансамбля «Песни Урала» в 2000 году, г. Линц, Австрия.

Преподаватель высшей квалификационной категории, заведующей вокально-хоровым отделом в ДШИ г. Лесной, Свердловской области. Лариса Петровна является признанным специалистом в своей области. Её достижения: 2017 г. — лучший преподаватель ДШИ Общероссийского конкурса г. Москва; 2018 г. — лауреат премии губернатора Свердловской области; 2023 г. — лауреат II степени первого областного конкурса «Лучший преподаватель» ДШИ и СПО Свердловской области; 2025 г. — лауреат премии губернатора Свердловской области.

С 2005 года руководитель двух ярких ансамблей народной песни «Ваталинка» (старшая группа), «Ваталиночка» (младшая группа). Основные достижения приглашение в концертные программы на престижные площадки страны: Московский международный

датируется августом 1923 года, а также из писем к Т. Гливенко известно о посвящении ей нового сочинения.

В октябре ясно обозначилась одночастная форма, куда для побочной партии был включен материал фортепианной сонаты, написанной в 1920 году и отвергнутой композитором как незрелое произведение. Полный эскиз партитуры трио Шостакович отправил с приятелем М. Квадри в Москву Гливенко, но она его не получила. В ноябре трио было завершено, и семнадцатилетний композитор исполнил его в концерте студентов класса М. О. Штейнберга. Его партнерами по камерному ансамблю выступили скрипач В. Шер и виолончелист Г. Пеккер. По отзыву самого Шостаковича, играли хорошо. Трио было переименовано в Поэму для скрипки, виолончели и фортепиано и в двадцатых годах XX века звучало в авторских концертах неоднократно: в Малом зале Московской консерватории 20 марта 1925 года, в Харьковской филармонии 15 июля 1926 года. Здесь необходимо отметить еще два «лабораторных» сочинения Шостаковича, которые наряду с фортепианным трио существенно повлияли на материал его Первой симфонии. Это Скерцо *Es-dur* для оркестра с развернутой партией фортепиано и Три пьесы для виолончели и фортепиано. Кристаллизация тематизма, интонационные особенности, полифонические приемы, инструментальная палитра, специфическая оркестровка, блестящий юмор оформлялись именно в обозначенных трех сочинениях 1923 года и в большой степени обусловили успех Первой симфонии (1925 год).

Трио образно противопоставлено Скерцо своим лирическим характером. Лишь впоследствии обнаружится эта характерная закономерность творчества Шостаковича — резкая контрастность рядом стоящих сочинений, касаемая жанровой, эмоциональной и других сторон. Кроме того, в идейном содержании этого раннего камерно-инструментального произведения уже явно прослеживается генеральная линия отображения в музыке Шостаковича борьбы человека за высокие жизненные цели. Эта тема, по единодушному мнению исследователей творчества композитора, станет ведущей и постоянной во всех жанрах. И эта борьба происходила не только в окружающих общественных явлениях, но и в душе самого композитора. Интуитивно он, безусловно, ощущал, что прокладывает новый путь в музыкальном искусстве, и определенные сомнения терзали его. Несмотря на успех исполненной Первой симфонии, с лета 1926 года у Шостаковича была депрессия, которую усугубили напряженный труд, болезнь, голод. В письмах он делился своим состоянием с друзьями, отмечая разочарование, душевное беспокойство, неуверенность в своем композиторском призвании, неспособность

сочинять. Вскоре душевное равновесие восстановилось благодаря деятельному постижению современной музыкальной литературы и обретению опоры в новых течениях мирового музыкального искусства XX века. Через страдания пришло осознание мучительного тернистого, полного душевных испытаний, но необходимого для художника творческого пути к открытиям в искусстве, к истинным прорывам к новому. Однако в эмоциональном порыве были уничтожены почти все рукописи. Были преданы огню опера «Цыгане» на стихи Пушкина, несколько фортепианных прелюдий, ряд ранних инструментальных произведений и среди них Первое фортепианное трио. Впоследствии Дмитрий Дмитриевич сожалел об этом. Таким образом, трио № 1 исчезло из поля зрения исполнителей и музыковедов, что приводило к искажению в исследованиях камерно-инструментального жанра в творчестве Шостаковича. Выходило так, что первое десятилетие деятельности композитора пустовало, и Соната для виолончели и фортепиано, написанная спустя 11 лет после Первого трио, открывала страницу его камерных сочинений, что по факту не соответствовало действительности.

Примечательно, что лирическая линия дарования Шостаковича напрямую протянулась от трио к виолончельной сонате, обнаруживая внутреннее родство этих произведений при внешних различиях. Это довольно редкий случай открытой душевной лирики среди его сочинений 20–40-х годов, где доминировала совершенно иная образная сфера. В 1983 году Трио op. 8 для фортепиано, скрипки и виолончели вновь стало достоянием музыкальной общественности благодаря изданию академического Собрания сочинений Дмитрия Шостаковича (т. 37). Восстановление партитуры осуществлялось по разрозненным рукописным партиям, недостающие же фрагменты дополнены ленинградским композитором Борисом Тищенко, учеником Шостаковича. Временная дистанция в 60 лет позволила по достоинству оценить юношеское сочинение великого композитора и узреть в нем стилистические ростки будущих камерных шедевров, таких как Квintет, Трио № 2 памяти Соллертинского, скрипичная и альтовая сонаты. Трио с новой силой зазвучало в концертных залах Ленинграда (Б. Тищенко, М. Гантварг, И. Монегетти), Москвы (А. Бондурянский, В. Иванов, М. Уткин), и по сей день радует слушателей всего мира.

Как уже было отмечено, структура данного сочинения одночастная. Форма сонатного Allegro обрамлена вступлением (Andante) и кодой. Подобно классическому сонатному Allegro, здесь противопоставлены друг другу два контрастных образа, воплощенных композитором с предельной ясностью. Первый — хроматизированный, со

«стонущими» нисходящими секундами. Его носителями выступают оба тематических элемента вступления и тема главной партии. На противоположной стороне — второй образ в теме побочной партии как носитель добра, лирики. Конфликт двух интонационно-образных сфер составляет суть разработки, которая приводит к гимническому, победному, апофеозному преобразению побочной партии. Шостакович выражает это в музыке зримо, с юношеской непосредственностью и убежденностью. Следует здесь обратить внимание на широкий секстовый ход в начале темы побочной партии, лежащий в основе русской песенности. Это говорит о глубокой связи с русской композиторской школой, в частности с Рахманиновым, Арениным. Изначально мягкая, лирическая, теплая и задумчивая тема побочной партии претерпевает изменения не только в коде, но и в разработке, становясь энергичной, волевой, будто набирая внутреннюю силу. Вообще все развитие тем проходит на одной волне, достигает своей кульминации и резко обрывается. Далее через цезуру излагается тихая тема вступления. В репризе порядок тем изменен, и после темы вступления звучит сначала побочная партия, а затем совмещенные главная и связующая темы. Обобщая анализ формы трио, важно подчеркнуть ведущую роль концептуального решения в творчестве Шостаковича и роль структуры произведения как средства осуществления замысла. Это проявилось в рассматриваемом сочинении поисками неординарных соотношений элементов формы. В последующих работах композитора тенденция будет усиливаться и найдет мощное художественное выражение. Лирическая же черта стиля Шостаковича, эмоциональная экспрессия, открытость его музыки прорастут в зрелом периоде творчества, особенно в поздних квартетах. Первое трио Шостаковича являет собой прекрасный образец изучения стилистических черт композитора в классе камерного ансамбля. Относительно других его камерно-инструментальных сочинений оно по своим техническим характеристикам доступно студентам музыкальных колледжей и студентам бакалавриата. Работа над ансамблевыми аспектами будет способствовать совершенствованию приемов совместного исполнения и развитию остроты слуха. Первое трио Шостаковича является стартовой ступенью к освоению его более поздних камерных сочинений, признанных выдающимися в мировой камерно-инструментальной литературе.

Список литературы

1. Кустов, М. Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. Концептуальный аспект и проблемы интерпретации / М. Кустов. — Саратов : Слово, 1996. — 72 с.

Традиции неизменно остаются важным элементом современного социокультурного пространства. Их ценность заключается в способности укреплять единство общества, служить объединяющим фактором в значимых сферах жизнедеятельности и способствовать формированию коллективной идентичности на основе общечеловеческих ценностей. Эти культурные устои связывают людей, бережно сохраняя память предков и передавая уникальный опыт последующим поколениям.

Художественная роспись по дереву тесно связана с местными традициями, культурой и бытом народа, проживающего на определенной территории. Каждое направление росписи обладает характерными чертами, выраженными в особенностях колорита, сюжетах, изображениях животных и птиц, а также композициях. Простота и лаконичность образов, присущие народным росписям, делают их особенно привлекательными и доступными для восприятия учащегося.

В композиции росписей также сохраняются законы целостности, соразмерности, пропорциональности и соподчинения. Независимо от выбранного вида росписи: графическая техника или кистевое исполнение, неотъемлемой особенностью художественных росписей является декоративность и орнаментальность. Орнамент — это прежде всего ритм, череда повторяющихся мотивов, называемых еще рапортами. Именно эта ритмичность, уравновешенность рождает в нас чувство покоя и гармонии [1, с. 61]. Каждая школа народной росписи, отличается собственной уникальной цветовой гаммой, которая отражает эмоциональное состояние и мировоззрение народа, создавая уникальный художественный образ.

Чрезвычайно важно в образовательном процессе доступно и увлекательно раскрыть все уникальные черты и особенности традиционных росписей по дереву, передавая богатство культурного наследия будущим поколениям. Сегодня обращение педагога к традициям народного искусства в художественном образовании не только необходимо, но и научно обосновано. Попытка создания учебно-методического обеспечения для занятий по освоению народных росписей является своевременной и социально значимой [2, с. 91].

Современный учебно-образовательный процесс в детских школах искусств направлен на формирование всесторонне развитой творческой личности учащегося. Он стимулирует развитие эстетического восприятия мира, пробуждает интерес к искусству и вдохновляет на создание собственных уникальных работ. Благодаря этому процессу раскрывается творческий потенциал учащегося, воспитывают-

ся высокие нравственные качества, развивается способность видеть красоту окружающего мира и передавать ее через этот особый художественный язык. В современном образовательном процессе с детьми и подростками традиционно изучаются следующие виды народных росписей: мезенская, городецкая, пермогорская и другие. Процесс изучения изобразительного и декоративно-прикладного искусства варьируется в зависимости от главной цели конкретной учебной программы.

Методика обучения народным росписям, разработанная М. С. Соколовой в ее работе «Художественная роспись по дереву», основывается на исследовательском подходе, который предусматривает достижение высокого уровня творческого развития воспитанников. Также разработаны карточки-задания по росписям, где решаются художественно-творческие задачи на основе творческих принципов народного искусства (повтор, вариация, импровизация). М. С. Соколова отмечает в учебном процессе важность индивидуального подхода к видению и решению проблемы, личностное отношение, оригинальность трактовки, казалось бы, традиционного использования композиции [4, с. 133].

Современные принципы и подходы в обучении этому виду творчества наблюдаются также в работе Л. С. Рогожкиной «Художественная роспись по дереву. Работа в материале». Автор охватывает весь цикл педагогического процесса, начиная с исторического экскурса и заканчивая подробным описанием практических занятий. Учебный материал основан на сочетании традиционных методов кистевого мазка с современными методиками обучения. Программа предусматривает постепенное усложнение заданий, позволяющее каждому ребенку пройти путь от простого воспроизведения образцов до свободного выражения собственных идей. Пособие способствует выявлению одаренных детей в области изобразительного искусства и подготовку их к поступлению в образовательные учреждения, реализующие образовательные программы среднего профессионального образования в области декоративно-прикладного искусства [3, с. 4].

Таким образом, художественная роспись по дереву занимает важное место в современной культурной среде. Важной задачей педагога декоративно-прикладного творчества является развитие творческих способностей учащихся, эстетического вкуса и чувства гордости за богатое культурное наследие нашей страны. Поспособствовать достижению вышеперечисленного можно посредством учебно-образовательного процесса, с уклоном на традиционные практики и современные методики. Образовательные учреждения

педагогическим условиям эффективности работы, включая дифференцированный подход, создание ситуации успеха, взаимодействие с родителями и систему мониторинга результатов. Статья обосновывает, что предложенная методика способствует не только развитию музыкальных способностей, но и формированию ценностного отношения к культурному наследию у подрастающего поколения.

Ключевые слова: национальная культура, музыкальное воспитание, младшие школьники, народное хоровое пение, детская музыкальная школа, фольклор, методика преподавания

Актуальность воспитания национальной культуры в системе общего и дополнительного образования сегодня неоспорима. В условиях глобализации обращение к этнокультурным традициям становится действенным механизмом формирования гражданской и культурной идентичности личности [1, с. 15]. Народная музыка, являясь квинтэссенцией духовного опыта нации, представляет собой уникальный педагогический ресурс. Особенно эффективно её воспитательный потенциал раскрывается в младшем школьном возрасте, характеризующемся высокой восприимчивостью, эмоциональной отзывчивостью и активным развитием образного мышления [10, с. 42].

Детская музыкальная школа (далее — ДМШ) как институт дополнительного образования обладает необходимыми возможностями для системной работы в данном направлении. Однако эффективность этой работы напрямую зависит от наличия научно обоснованных и практико-ориентированных методик. Цель данной статьи — представить целостную систему методических рекомендаций по организации учебно-воспитательного процесса, направленного на приобщение младших школьников к национальной культуре через народное хоровое пение. Методологической основой разработки послужили теоретические положения этномузыкологии и музыкальной педагогики [5, 6], апробированные и адаптированные в практической деятельности фольклорных отделений ДМШ.

Планирование учебного процесса должно быть подчинено двум ключевым факторам: психофизиологическим особенностям младших школьников и внутренней логике самой народной традиции. Наиболее органичным представляется построение программы по принципу тематических блоков, синхронизированных с народным календарем [11, с. 28].

Это позволяет выстроить «живую» связь между содержанием занятий и естественным годовым циклом, что соответствует детскому восприятию времени. Например, годовой цикл может включать: «Осенние песни и хороводы» (сентябрь — октябрь), «Подготовка к зиме. Святки» (ноябрь — декабрь), «Зимние забавы. Масленица»

(январь — февраль), «Весенние заклички» (март — апрель), «Летние песни. Троица» (май).

Структура каждого занятия также требует тщательного продумывания с учётом возрастных норм концентрации внимания. Рекомендуемая модель включает:

1. Организационный момент (2–3 мин.): настрой, создание эмоциональной атмосферы, погружение в тему.
2. Дыхательная и артикуляционная гимнастика (5–7 мин.): подготовка голосового аппарата с использованием образных упражнений («Меха́», «Свеча»).
3. Распевание (5–7 мин.): работа над интонацией, народной манерой звучания на простых попевах.
4. Работа над репертуаром (15–20 мин.): разучивание нового и повторение пройденного материала.
5. Музыкально-творческая деятельность (8–10 мин.): игра, движение, импровизация, игра на простых народных инструментах.
6. Итог занятия (3–5 мин.): рефлексия, оценка результатов, положительное подкрепление [7, с. 103].

Отбор репертуара является краеугольным камнем всей работы. Критериями служат соответствие возрастным вокальным возможностям (небольшой диапазон, простая ритмика), художественная ценность, воспитательный потенциал, связь с местными исполнительскими традициями и возможность для творческого развития [3, с. 71].

На начальном этапе идеально подходят короткие запевно-припевные песни игрового и плясового характера («А я по лугу», «Как у наших у ворот»).

Работа над собственно хоровым звучанием в фольклорной традиции имеет свою специфику, отличную от академического хора. Она направлена не на унификацию тембров, а на выявление естественной, непринуждённой красоты детского голоса в коллективном звучании.

Развитие певческого дыхания проводится через игровые упражнения, основанные на народной образности: «Меха́» (работа диафрагмы с визуализацией), «Свеча» (тренировка длинного и ровного выдоха). Формирование народной манеры звукообразования начинается с освоения речевой позиции и открытого, «прямого» звука. Упражнения «Эхо» (имитация перекликанья) и «Зовушки» (исполнение закличек) помогают снять зажатость и найти естественный резонанс [2, с. 57].

Работа над дикцией в народной песне — это работа над образ-

ной, живой речью. Эффективны упражнения «Скороговорки», проговариваемые в ритме изучаемой песни, и «Выразительное слово», где дети пропевают текст, акцентируя ударные слоги и смягчая безударные, следуя законам народной диалектной речи.

Развитие ансамблевых навыков строится от простого к сложному: от точного совместного повторения ритмических рисунков («Ритмическое эхо») до сложных задач по динамическому согласованию («Звуковая волна», когда цепочкой передаётся *crescendo* и *diminuendo*). Это воспитывает чуткое слуховое внимание, умение слышать себя в коллективе [9, с. 34].

Народная песня неразрывно связана с движением, игрой, обрядом. Поэтому методика предполагает обязательное соединение пения с движением: разучивание простейших хороводных шагов, жестов, иллюстрирующих текст («живые картины»), ритмических притопов. Равноценным компонентом является исполнение простейшего аккомпанеента на шумовых народных инструментах (ложки, трещотки, бубен), что развивает чувство ритма и координацию.

Высшей формой творческого освоения традиции становится проектная деятельность. Примером может служить долгосрочный проект «Народный праздник» (например, «Масленица»). В его рамках дети не только разучивают песенный и хореографический материал, но и занимаются исследовательской работой (история праздника), изготовлением атрибутов и элементов костюмов, подготовкой театрализованного представления. Такой подход обеспечивает глубокое, «погруженное» освоение культурного контекста [8, с. 19].

Также, важнейшим условием успеха является создание ситуации успеха для каждого ребёнка. Это требует от педагога тщательной дифференциации заданий:

- детям с развитым слухом поручать подголоски;
- ребятам с ярким ритмическим чувством — партии ударных;
- артистичным ученикам — сольные реплики или роли в инсценировках.

Поощрение должно быть конкретным и отмечать личный прогресс, а не только абсолютный результат.

Не менее значимо системное взаимодействие с родителями. Оно выходит за рамки традиционных родительских собраний и включает:

- открытые занятия-мастер-классы, где родители включаются в хороводы и игры;
- совместные семейные праздники и концерты, способствующие преемственности поколений;

- семейные фольклорные проекты (например, «Бабушкина песня» по записи семейных музыкальных реликвий) [4, с. 88].

Эффективность данной работы оценивается по комплексу критериев, отражающих как предметные, так и личностные результаты:

1. Знание народных песен и традиций: способность рассказать о жанре, контексте бытования песни.
2. Владение народной манерой пения: использование характерного звукоизвлечения, артикуляции, интонирования в натуральных ладах.
3. Умение участвовать в коллективном музицировании: ансамблевая слаженность, умение вести свою партию в подголосочной полифонии.
4. Эмоциональная отзывчивость и творческая активность: выразительность исполнения, способность к простейшей импровизации, участие в разработке проектов.

Для оценки используются методы наблюдения, анализ аудио- и видеозаписей, беседы с детьми о культуре, оценка участия в концертной и проектной деятельности. Регулярный мониторинг позволяет корректировать индивидуальные траектории развития [12, с. 112].

Представленная система методических рекомендаций предлагает целостный подход к воспитанию национальной культуры средствами народного хорового пения. Она интегрирует в единый педагогический процесс техническое развитие голоса, глубокое освоение фольклорной традиции в её контекстуальной целостности и активную творческую самореализацию ученика.

Список литературы

1. Волков, Г. Н. Этнопедагогика : учеб. для вузов / Г. Н. Волков. — Москва : Академия, 2017. — 336 с.
2. Горбунова, И. Б. Музыкальное воспитание детей в традиционной культуре / И. Б. Горбунова. — Санкт-Петербург : Композитор, 2019. — 200 с.
3. Кабалевский, Д. Б. Воспитание ума и сердца / Д. Б. Кабалевский. — Москва : Просвещение, 1984. — 206 с.
4. Костина, Е. П. Семейный фольклорный проект как форма преемственности культурных традиций / Е. П. Костина // Народное творчество. — 2024. — № 1. — С. 85–90.
5. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. — Москва : Композитор, 1993. — 268 с.
6. Науменко, Г. М. Фольклорная азбука: учебное пособие для начальной школы / Г. М. Науменко. — Москва : Академия, 2000. — 136 с.

нимания всего тела традиции. Традиция вошла в жизнь человечества с начала его появления и формирования в лоне становящейся культуры. Практически все периоды человеческой истории, как-то: дикость — варварство — земледельческая цивилизация — индустриальная и постиндустриальная цивилизация, заполнены традиционными (устойчивыми) элементами, которые проявляются и жизнедействуют во всех без исключения сферах человеческого общества. Традиция как сеть накинута сверху на человеческую жизнь, создавая строгую единую традицию — систему, в которой многочисленные системные образования, главные и второстепенные, необходимые и дополнительные, образующие и маргинальные, создают мощный механизм существования социально-культурного организма. К тому же слом одной из систем ведет к разгармонизации всей традиции — системы, которая переживает период перереконструирования и поиска соотношения их друг с другом. Такой аспект рассмотрения традиции можно считать «осевшим», конституционным, не вызывающим принципиальных возражений.

Современные исследователи теории и практики традиции понимают, что в традиции заложены глубокие смыслы, выверенные вековым опытом, а также технологии, которые позволяют считать смыслы и особым способом, свойственным профессиональной ориентации специалиста, транслировать во внешний мир. Понятие канона, стереотипа, коллективного опыта, форм трансляции, типов восприятия традиции стали устойчивыми в исследовательском поле. Но полного удовлетворения от поисков истоков рождения традиции, ее роста, созревания, вариативности и вибрации, все же нет. Многие годы, проектируя древние (архаичные) обрядовые действия, строго соблюдая смыслы и нечеткую архитектонику отдельных элементов, перебирая ускользающую предметно-символическую составляющую, с грустью можно наблюдать, что каждый конечный вариант, хоть и верифицируется, но не становится аутентичным. Есть ли надежда на обретение молодым поколением смысла полной традиции, в которой схвачен не только содержательный (смысловой) корень, но и что-то потаенное, скрытое, тайное?

В поиске ответа на поставленную проблему, есть необходимость сослаться на авторов, которые концептуально близки, хотя в своих работах практически, или в исключительных случаях, не цитировали друг друга. Представим их хронологически по годам выхода научных трудов: Г. Д. Гачев «Космо- Психо- Логос» (первое издание увидело свет в 1998 году, второе — 2007); С. Д. Домников «Мать-земля и Царь-город» (2002 г.); В. В. Аверьянов «Традиция и динамический консерватизм» (2012 г.). Первое, что сначала настораживает

(наука ли это?), потом притягивает и, в конечном счете, покоряет — это особый стиль и характер изложения материала. Во всех названных исследованиях научная ткань, открывающая только пути прикосновения к проблеме, пестрит метафорами, образами, широкими сравнениями, превращающие научный поиск в колдовскую, занимательную, но доказательную и убедительную историю — историю-поэму о культуре и традиции.

Первое издание книги Г. Д. Гачева сразу же вызвало огромный интерес, и попала в активный научный оборот, что может свидетельствовать, что многие исследователи традиции и национальной культуры думали практически так же, но не смогли на каком-то историческом промежутке сформулировать рождающиеся смыслы, но они уже пульсировали. Каковы основные положения теории Г. Д. Гачева:

- все народы мира воспринимают окружающий мир как Единое целое, но в особой проекции, как особый вариант Всеобщего инварианта. Этот особый взгляд и порождает специфику национального менталитета;
- каждая национальная целостность представляет собой триединство Космо- Психо- Логос (соответственно, Природы — Психологического склада — Мышления). «Соответственно, и о Единой материальной Вселенной (Космос) или Духа (Логос) у каждого народа складывается свой образ. Инвариант бытия видится каждому в своем варианте, в особой проекции, как единое небо сквозь атмосферу, определяемую разнообразием поверхности земли» [2, с. 22];
- знание разных культур, усвоение множественности мира, его широты и глубины, полилога национальных элементов, их дифференциацию и тождественность, позволяет духовному миру человека совершенствовать Логос. Г. Д. Гачев образно описывает насыщенность духовного знания и постижения мира сверхчувственным, которое приближает человека к собственной идентификации и идентификации с мировым сообществом.

С. Д. Домников усиливает фазу сакрального в бытии человека, подчеркивая, что в каждой культуре органически уживается «мирское» и «священное», как два образца бытия в мире. По его мнению, «Сакральный центр — своего рода отверстие, через которое Небо, мир Идей и Законов производит в котле Первостихий формы земного бытия» [3, с. 43]. И далее «Духовное основание культуры и социальности раскрывается в присутствии каждому народу убеждения, что этот мир потенциально может быть реализован лишь с его

участием» [3, с. 43]. Автор постоянно приходит к мысли об архетипе ученичества человечества, поскольку мир постоянно обновляется и в то же время остается узнаваемым, постольку человечество всегда проходит школу Предков, поэтому хорошо ориентируется в исторической ретроспекции, начиная с мысли о Первотворении, динамике культуры и социальных процессов, взаимообусловленности естественного и искусственного. С. Д. Домников вводит в исследовательское поле два понятия — Ургия (от греч. «ourg» — деятельность, становление, творение, трудом сотворенное) и Гония (греч. «gone» — рождение, возникновение, рожденность естеством, естественное). Ургии соответствуют следующие процессы: творение мира; Бог — творец; космический процесс; насильственное искусственное творение; мужчина — отец. Для Гонии характерны: рождение и становление мира; естественное; органическое развитие; земное воплощение; Мать-земля; женщина — Мать. Единство Ургии и Гонии, их взаимная обусловленность рождает бесконечную множественность культуры, остоном которой выступает Духовность и ее активная проявленность в человеческой жизни.

Обращение к сакральному нерву традиции, полноте ее духовности обязывает всякий раз искать подходы к ее изучению, чтобы «схватить» не только смысловую подоплеку, но и предметность, живую проявленность данного феномена. В таком смысле часты разговоры о деградации традиции, поскольку взгляд исследователя в этом случае обращен только в прошлое в поисках некоего древнего ядра, на которое надо равняться. Это верно лишь отчасти. Непонимание динамики взаимосвязи старого и нового, исторически обусловленного, совершенно объективного варьирования и вибрации традиции, механизмов ее встроенности в ткань социокультурного функционирования человечества, приводит к обескровленности традиции, функционирования формы без содержания и сути. В этом смысле понятна позиция В. В. Аверьянова, посвятившему изучению традиции объемный труд, представив Традицию на огромном диахронно-синхронном пространстве, и проторив путь самого освоения и усвоения этого явления на обширном научном материале (более 2000 источников). Мы к этому исследованию еще вернемся в будущем, чтобы выявить механизмы действия «динамического консерватизма» в праздничном, сакральном пространстве. Для нашей работы важно два положения автора. В первую очередь, понимание традиции как особого рода наследования, и в тоже время отличие традиции от наследования. Что объединяет эти два явления? Только одно — преемственность, но она проявляет себя по-разному в наследовании и традиции. Представим это схематично.

Наследование	Традиция
Наследует и положительный, и отрицательный опыт	Наследует только положительный опыт
Главное — опыт	Главное — не просто опыт, а сохранение идентичности
Безразлично к содержанию опыта	Стремится к воспроизводству целостности общества
Просто наследие	Наследие + процесс наследования + результат
Знания нет	Есть скрытое знание о том, что есть «зерно» и что из него вырастит
Подходит обозначение «наследие»	Не подходит обозначение «наследие»
Здесь: преемник (принял наследие)	Здесь: восприимчик (воспринял наследие)
Пассивная форма восприятия	Активная форма восприятия
Больше предметного, материального	Больше духовного, сакрального

Смысловой ступок такого сравнения скрыт в понимании и принятии Традиции как только положительной категории, необходимой для жизнеустройства общества, проявляющей себя через различные каналы художественной культуры (песни, сказки, праздники, телепередачи), а главное — во всех пространствах культуры, как правило, на уровне подсознания. Обозначая такое проявление положительной традиции, В. В. Аверьянов вводит в научный оборот понятие «пневматический аспект традиции». Пневматический (греч. «pneuma» — дыхание, дуновение, дух, отождествленный с Логосом огнем) аспект традиции — это ее тайный, скрытый, сакральный стержень [4, с. 1028]. Это особого рода духовность, которая проявляет себя на всех уровнях человеческой жизни. Конечно, каждодневный человек не задумывается о великом служении традиции, когда добросовестно работает, растит детей, совершает добрые дела, умеет праздновать жизнь, свято чтит предков, следует их заветам беречь страну, место своего проживания, любить, служить людям через многочисленные обязательные (профанные, бытовые) и ритуально-праздничные (сакральные, священные, тайные) действия. Именно это и означает проявленность пневматического уровня положительной традиции. Все мировое человечество в идеале стремиться к простому, наполненному хлопотами и событиями жизнеустройству, в

Стилевое и жанровое использование приемов мы можем наблюдать практически во всех жанрах, но именно эстрадно-джазовый вокал пестрит полным разнообразием вокальных украшений, различными формами и методами актерского самовыражения исполнителя. Умение использовать приемы, формирующие художественный образ вокалиста, имеет огромное значение для современной культуры, потому что от этого напрямую зависит не только профессионализм самого исполнителя, но и формирует художественно-эстетический вкус публики.

Художественный образ эстрадного вокалиста — это синтез образа и исполнения, органично объединяющий композиторские и исполнительские черты образа, его содержания и формы. Применяемые исполнителем выразительно-технические средства должны соответствовать как исполняемому произведению, его стилевым особенностям, так и индивидуальности музыканта (в частности его возрастным и профессиональным возможностям), его интерпретаторскому замыслу, коррелирующему, в свою очередь, с замыслом авторским.

Трудно определить периодизацию процессов технической и художественной работы над произведением, так как элементы художественного и технического неразделимы, как и сам процесс исполнительской работы, но можно выделить основные средства, влияющие на раскрытие художественного образа: голосоведение, метроритм темп, динамика, фразировка, музыкальная форма, вокально-технические приемы, пластика, актерское мастерство, сценический образ (костюм, грим, прическа), реквизит.

Включая средства художественной выразительности, эстрадно-джазовый вокалист по-новому интерпретирует музыкальное произведение. Проявляется прямая связь между личностью автора и личностью исполнителя, и интерпретацию произведения можно представить как диалоги композитора и исполнителя, причем личность исполнителя играет решающую роль в этом процессе. Художественное воплощение интерпретации зависит от психологических и профессиональных качеств вокалиста: его музыкально-слуховых представлений, интеллекта, темперамента, эмоциональной отзывчивости, музыкального опыта, исполнительской выдержки, концентрации внимания, владения, способности контролировать свою эмоциональную составляющую. В современном музыкознании существует классификация исполнителей по их манере интерпретировать произведение на так называемые «интерпретационные типы». Если музыкант максимально точно воспроизводит нотный текст, такая интерпретационная установка называется атрибуци-

ей. Если же в силу своей увлеченности и эмоционального всплеска музыкант начинает изменять нотный текст и образную атмосферу произведения, то такая интерпретационная установка называется инвенцией. В случае, когда исполнитель «уводит» свою интерпретацию от точного выполнения ремарок, указанных в нотном тексте, как правило, искажается стилистическое и жанровое содержание музыки и говорит о непрофессиональной трактовке музыкального произведения. Каждый музыкант-вокалист имеет свои подходы к интерпретации, кто-то с точностью воспроизводит музыкальный материал, кто-то видоизменяет основную мелодию, используя вокально-технические средства, кто-то интерпретирует до неузнаваемости, изменяя не только мелодию, но и стиль. Здесь возникает вопрос «зачем?», тогда нужно написать свое произведение и менять в нем все, что придет в музыкальном осознании. Поэтому в основу работы даже над небольшим музыкальным произведением должно быть положено всестороннее его изучение. Это позволит углубиться в образную сферу, поддержать интерес исполнителя к произведению, понять авторский замысел и, наконец, сделать вокальное произведение музыкально обогащенным.

Процесс работы над художественным образом эстрадного вокалиста представляет собой ряд последовательно и систематически решаемых профессиональных и художественно-творческих задач.

На первом этапе принципиально важную роль играют восприятия нового музыкального материала. Это трамплин для активизации творческой мысли вокалиста. Чем эти восприятия ярче, полнее, красочнее, тем энергичнее начинает функционировать творческая мысль.

Второй этап работы над произведением связан обычно с решением конкретных двигательных-технических проблем, разучиванием материала. На втором этапе исполнительские действия обретают:

- содержательность и художественный смысл (образ может быть ассоциативно связан в сознании учащегося с внешними импульсами, то есть быть связан с жизненными впечатлениями, воспоминаниями, переживаниями).
- Художественный образ может складываться в сознании вокалиста преднамеренно либо непреднамеренно.

Педагогу следует исходить из того, что в работе с учащимся средней природной одаренности ставку следует делать на произвольное, преднамеренное созидание художественного образа, а для этого создавать соответствующую поисковую доминанту в работе над музыкальным произведением. В противном случае художественный образ может не возникнуть вообще, и исполнение музыки сведется

к элементарным примитивным операциям. Поисковая доминанта возникает главным образом в результате целенаправленных и систематических действий педагога. Среди них красочные словесные сравнения, параллели, демонстрация аудио- и видеозаписей — все то, что способно эффективно воздействовать на сознание и подсознание учащегося, заставить его ассоциировать.

- Любое вокально-исполнительское действие должно предваряться во внутренне-слуховой сфере соответствующим представлением этого действия. Вокалист должен представлять темп, в котором предполагается исполнить то или иное произведение, характер и окраску звучания, общий эмоциональный тонус (настроение, поэтическую атмосферу) музыки, мысленно моделировать необходимо не только звуковые, но и мышечно-двигательные действия.
- В классе эстрадно-джазового вокала принципиально важно то, на какой уровень выходят в результате его усилий действия учащегося по созданию художественного образа. Практика показывает, что одни учащиеся пассивно репродуцируют знакомые им музыкально-образные стереотипы, не внося в них ничего принципиально нового другие, напротив, создавая образ, демонстрируют интересные, нестандартные творческие находки. Понятно, что в обоих случаях дают о себе знать различия в мере и степени их природной одаренности и музыкальной обогащенности.
- Факторы, позитивно влияющие на музыкально-образное мышление: ознакомление учащегося с большим по количеству и разнообразным по составу музыкальным материалом, расширение и обогащение фонда эмоций, развитие ассоциативных механизмов, связывающих многообразные явления внешней и внутренней (психической) жизни человека, использование выразительно-технических приемов и средств, духовно-эстетическая наполненность вокалиста, позволяющая ему охватывать широкий круг жизненных явлений.

Таким образом, решающая роль в процессе создания художественного образа принадлежит творческой фантазии и воображению исполнителя, органично сочетающимся с профессиональной эрудицией, пониманием стилистики автора произведения. Способы работы исполнителя могут быть различными. Прежде всего необходимо ощутить исполняемое произведение как единое целое, почувствовать общий эмоциональный тонус сочинения. В каком бы порядке ни строился процесс создания художественного обра-

сон, хабанера, дансон, кубинское болеро, мамбо, ча-ча-ча, сальса и т. д. [2, с. 13].

Первые произведения, относящиеся к музыкальному жанру регтайм, в своей основе имели характерный ритм «хабанеры» [3, с. 4–5, 27], а в 1897 году выходит брошюра Бена Харни — «*Ben Harney's Rag Time Instructor*», где во вступительном слове автор указывает, что регтайм «берёт своё начало в испанской, или, скорее, мексиканской музыке, где он известен под названиями хабанера, данса, сегидилья и т. д.» [4, с. 1]. Здесь нужно отметить, что даже просто исходя из названий музыкальных жанров, перечисленных Беном Харни, можно понять, что к Мексике они имеют весьма опосредованное отношение.

Данса — в данном контексте, скорее всего, имеется в виду кубинская (или креольская) данса — жанр, развившийся из креольского контрданса [5, с. 252], сочетающий в себе европейскую музыкальную форму (контрданс) с африканскими синкопированными ритмами в основе пульсации.

Хабанера — жанр танцевальной песни (исп. *canción bailable*), корнями уходящий в креольскую дансу, с характерной ритмической пульсацией в аккомпанементе и получивший своё название от столицы Кубы — Гаваны [6, с. 201].

Сегидилья — испанский танец и песня в размере три четверти с подвижным темпом [7, с. 476].

Можно предположить, что это заблуждение Бена Харни вызвано тем, что большое количество нотных изданий кубинской музыки действительно печаталось в Мексике, что связано как с культурным обменом между этими двумя странами, так и с плохим развитием печатного дела на Кубе в колониальный период и во время интервенции США, что продолжалось вплоть до Кубинской революции [8, с. 295].

Другим документальным свидетельством влияния кубинской музыки на формирование раннего джаза служат слова одного из его пионеров, новоорлеанца Джелли Ролл Мортон, утверждавшего, что «если вы не сможете привнести „испанские“ оттенки в свою мелодию, вы никогда не достигнете того, что я называю „изюминкой“ джаза» [9, с. 10]. К слову, перу Джелли Ролл Мортон также принадлежит произведение «*The Crave*», сочетающее в себе элементы новоорлеанского джаза, регтайма и хабанеры, где он активно пользуется этим правилом, привнося в мелодию мелизмы, характерные для латиноамериканской музыки.

Сам по себе ритм хабанеры также повлиял на развитие жанра аргентинского танго, лежа в основе его пульсации [6, с. 201]. Впро-

чем, повлиял этот ритм и на многие другие музыкальные жанры, в названии которых фигурирует слово «танго», как, например, «танго-конго», часто исполняемый на карнавалах Кубы. Самое известное произведение жанра «танго-конго» — «*Ay, mamá Inés*» — было написано выдающимся кубинским композитором Эрнесто Леукона для музыкально-театральной пьесы (сарсуэлы) «*Niña Rita o La Haba na en 1830*».

Таким образом, афро-кубинская музыка оказала широкое влияние на культуру и искусство соседних с ней стран, напрямую повлияв на масштабное течение джаза, а через него — и на популярную музыку всего мира.

Но не только этими знаниями и пониманием исторических процессов может помочь изучение афро-кубинских музыкальных жанров при обучении в детских музыкальных школах.

Афро-кубинская музыка, богатая своей разнообразной перкуссией, может сыграть решающую роль при развитии чувства ритма у детей. При этом простота и «примитивизм» некоторых инструментов, например таких, как «клавес» — идиофон, представляющий собой две палочки цилиндрической формы, изготовленных из жёсткого дерева [10, с. 59–60], — позволяет обучающемуся очень быстро начать использовать данный инструмент для достижения исполнительских целей — например, включив его в состав ансамбля с более опытными учащимися старших классов. Так, постепенно усложняя партии, а впоследствии и инструменты, обучающийся начнёт чувствовать себя свободно в различных ритмических фигурах, метроритме внутри ансамбля, после чего придёт понимание и ощущение полиритмии и полиметрии, столь характерной для афро-кубинской музыки.

Таким образом, изучение афро-кубинского репертуара может помочь развить кругозор учащегося, способствовать развитию его личности в целом и помочь приобрести навыки ансамблевого исполнительства, овладеть в совершенстве всеми видами синкоп и ритмических пульсаций и освоить несложные перкуссионные инструменты. Все эти навыки помогут начинающему музыканту максимально обширным образом раскрыть свой потенциал и, возможно, привить ему интерес к мировой культуре, её исследованию, расширению своего кругозора и «слову» барьеров, мешающих познавать красоту мира в полном объёме.

Достать напечатанные нотные издания афро-кубинской музыки не так просто, но сейчас, в эпоху глобализации информации с помощью сети «Интернет», можно найти многочисленные издания на испанском и английском языках. Существует огромное количество

переложений классических произведений кубинских авторов в жанрах креольский контрданс, кубинская данса, хабанера, сделанных для ансамблей струнно-смычковых инструментов и перкуссии. Данные переложения отличаются простотой как для исполнения, так и для переложения этих произведений для любых других инструментальных ансамблей, в том числе ансамбля инструментов эстрадного оркестра, и подходят под требования классического репертуара, обязательного для эстрадно-джазовых программ детских школ искусств. Языковой барьер в данном случае не является проблемой, так как язык музыки универсален.

Список литературы

1. Платонова, О. А. К вопросу изучения сальсы в контексте *música popular* / О. А. Платонова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2013. — № 3 (29). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-izucheniya-salsy-v-kontekste-m-sica-popular> (дата обращения: 08.01.2026).
2. Mauleon, R. *The Salsa Guidebook* / R. Mauleon. — Sebastopol : O'Reilly Media, Inc., 2011. — 13 p.
3. Waldo, T. *Ragtime Piano — A Guide to Playing the Best Rags* / T. Waldo. — Milwaukee : Hal Leonard, 2022. — 27 p.
4. Harney, B. *Ben Harney's Rag Time Instructor: The Only Book of Its Kind Published, Giving Full Instructions how to Play Rag Time. Also, New Selections in Rag Time Arranged Especially by Theo. H. Northrup* / B. Harney, T. H. Northrup. — New York : S. Bloom, 1897. — URL: <https://books.google.ru/books?id=0bGAtwAACAAJ> (дата обращения: 08.01.2026).
5. Lapique, Z. *Cuba Colonial. Música, compositores e intérpretes* / Z. Lapique. — La Habana : Ediciones Boloña, 2007. — 252 p.
6. Orovio, H. *Diccionario de la música cubana : biográfico y técnico* / H. Orovio. — Ciudad de La Habana : Ed. Letras Cubanas, 1981. — 201 p.
7. Lacal, L. *Diccionario de la música: técnico, histórico, bibliográfico* / L. Lacal. — Madrid : Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales, 1899. — 476 p.
8. Книговедение : энцикл. слов. / редкол.: Н. М. Сикорский (гл. ред.) [и др.]. — Москва : Сов. энциклопедия, 1982. — 295 с.
9. Gioia, T. *Historia del jazz* / T. Gioia. — Madrid : Turner, 2016. — 10 p.
10. Rodríguez, V. E. *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba* / V. E. Rodríguez. — Volumen 1. — La Habana : Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 1997. — 59, 60 с.

чувственных ощущений, образная конкретность. Потребность в более «напористой» динамике и контрастности привносит в музыку Скарлатти новые стилистические черты. Они подготавливают тот переворот в инструментальной технике, который позднее осуществят Паганини и Лист. Этот переворот происходит в результате поисков «оркестральности» звучания. Дело здесь не только в подражании тембру разных инструментов, но и в другом — в стремлении максимально расширить выразительные и звуковые возможности сольного инструмента. Скарлатти охотно воспроизводит на клавире оркестровые эффекты, как-то: звучание валторн, мощь оркестрового tutti. Эти приемы интонационно обогащали клавишин, расширяли его динамические возможности» [1, с.193].

Поиски новой динамики и колорита обусловили виртуозные приемы Скарлатти. Среди новых технических приемов, которые использовал Скарлатти, выделяются следующие: аккордовые пассажи, излюбленные приемы перекрещивания рук, скачки на широкие интервалы, одновременные сочетания различных штрихов, обилие двойных нот Legato и Staccato, репетиционная техника. От исполнителя требуются отличная техника, блеск, тонкий вкус. Столь же смелыми являются модуляционные планы сонат, а также гармонические искания.

Скарлатти был первым в Италии, кто применил из двадцати четырех тональностей — двадцать одну. Никто из его предшественников не решался на это. Сделан новый шаг в освоении аппликатуры сложных тональностей, что, в свою очередь, оказалось возможным в результате широкого использования нового аппликатурного приема — подкладывания первого пальца. Подобное нововведение оказалось исключительно важным в развитии и совершенствовании клавишной техники. Музыка Скарлатти отличается разнообразием содержания. В ней много светлого юмора, в то же время она полна большой душевной теплоты. Скарлатти опирался на ритмы широко бытующих танцев и наигрышей (очень часто испанских). Танцевальные жанры получают у композитора разное воплощение. Наряду с Аллемандой и Жигой, идущими от сарой сюиты, у Скарлатти встречается «салонный» менуэт, гавот. Значительное место занимает сицилиана и тарантелла.

Орнаментика у Скарлатти, идущая от французских клавишинистов, рассматривается как неотъемлемая часть музыкального текста.

«...если у Куперена орнамент придает мелодии изысканную прихотливость, то у Скарлатти он обычно усиливает шутливо-задорный тон музыки, подчеркивает характерные места в мелодии и гармонии (сильные доли, опорные точки), придает музыкальной линии конструктивную ясность. Указанные художественные задачи требуют

соответствующего исполнения мелизмов: их надо играть темпераментно и типичным для итальянцев *brío* («с огоньком») [2, с. 51].

Следует помнить, что творчество Скарлатти развивалось в тот период становления сонатной формы, когда в рамках ее прямой предшественницы — старинной двухчастной формы — уже оформились некоторые признаки будущей сонаты: завоевание новой тональности в первом разделе двухчастной формы (Т-D). Скарлатти разрабатывал одночастные сонаты, которые представляют собой переходное явление от старосонатной формы к сонатному *allegro*. Подчеркиваем, что для большей части сонат композитора характерна определенная схема построения. Она основана на двухчастности: одночастные сонаты разделены знаком репризы на два основных раздела формы. В первой части (экспозиция) он закрепляет сферу второй тональности (V ступ., в миноре — часто III ступ.). Здесь можно видеть побочную партию, противоположную главной в тональном отношении: часто нет вполне оформленного контраста партий. В главной партии особенно ясно чувствуется связь с полифонией. Побочная, как правило, изложено гомофонно.

Вторая часть, как правило, совмещает в себе разработку и репризу. Здесь обычно Скарлатти вводит тематический материал главной партии в измененном, переработанном виде. Используемые им приемы и средства в дальнейшем станут типичными для разработок зрелых сонатных *allegro*: активное мотивное развитие, широко применяемые секвенции. Настоящая реприза дается только побочной и заключительной партиями, которые проводятся в главной тональности. Примерами могут служить сонаты № 5, 9, 29, 60 (ред. А. Гольденвейзера).

В ясных и сжатых по форме сонатах Скарлатти заострены тематические контрасты, четко очерчены основные разделы сонатной экспозиции. «Такова схема наиболее распространенной у Скарлатти формы, но свести все к этой схеме невозможно: у него встречаются симметричные формы без разработки, элементы разработки, в поздних зрелых сонатах — даже эпизоды внутри разработки — достояние будущего сонатного *allegro*; полные репризы. Характерны пропуски темы, перестановки — подчас труднообъяснимые» [3, с. 9].

В некоторых поздних сонатах уже приобретает самостоятельное значение разработка, обозначается большая дифференциация между главной и побочной партиями. Разработка контрастирует с крайними частями своим драматическим характером. Примером такого относительно развитого сонатного *allegro* является соната № 32 до мажор. Сонатной форме придается полное трехчастное строение, которое через несколько десятилетий станет для нее ос-

новным. Историческая миссия Д. Скарлатти состояла в том, что он завершил тематическое оформление структурно сложившейся к его времени новой крупной форме — сонаты. Таким образом, из разветвленной двухчастной старосонатной формы постепенно выросла трехчастная классическая сонатная форма.

Более полное свое выражение сонатная форма нашла в творчестве И.-С. Баха. Окончательно же она установилась в сочинениях И. Гайдна и В.А. Моцарта (классический стиль). Вершиной ее явилось творчество Л.Бетховена, воплотившего в своих произведениях глубокие общечеловеческие идеи.

Интерес к творчеству Д. Скарлатти значительно возрастает в XX веке. Появляется «Полное собрание сочинений для клавицебало» под редакцией А. Лонго, выпущенное в Милане в 1906 г. Лонго объединил сонаты в сюиты по следующему принципу: в каждой сюите пять сонат. Обычно три из них в основной для сюиты тональности. Третья соната контрастна по темпу. (*Allegro, Presto, Andante, Allegro, Allegro*). Редакция далеко не совершенна, Лонго привел «исправления» и смягчения «скарлаттиевского» голосоведения. Темпы слишком завышены, что не соответствует характеру музыки.

Из более поздних изданий можно отметить сто пятьдесят сонат под редакцией Г. Келлера — В. Вайсмана и девяносто сонат под редакцией А.Б. Гольденвейзера. Гольденвейзер подробно выписывает текстовые обозначения: аппликатуру, педаль, штрихи, оттенки исполнения. Находим обилие *diminuendo*, частое чередование оттенков внутри фраз. Между тем. Мелодика Скарлатти трудночленима и секвентна, требует протяженных динамических волн.

Нельзя не отметить большое педагогическое значение сонат Д. Скарлатти, их роли в репертуаре студентов. Удивительная солнечность, динамизм, упругость пульсации, ясность форм, смелость тональных отклонений. Исполнитель встречается с задачей выявления контрастных музыкальных образов. Блестящая виртуозность клавирного стиля Скарлатти во многом оказала сильное влияние на Ф. Мендельсона, Ф. Листа. Нередко к сонатам Скарлатти обращаются лишь с целью воспитания определенных виртуозных качеств и, по существу, рассматривают его творчество с чисто инструктивной точки зрения. Такое отношение к произведениям Скарлатти глубоко ошибочно. В действительности, это один из выдающихся классиков, сочинения которого являются не только исключительно полезной школой пианизма, но и заключают в себе самобытный, богатый мир художественных образов.

Следует помнить, что для сонат Д. Скарлатти характерны виртуозно блестящий стиль и поэтичность лирики, характерная

концепции, обосновывающие потенциал творческих практик для развития профессиональных и личностных качеств обучающихся: креативности, эмоциональной устойчивости, навыков саморегуляции и эмпатии.

Ключевые слова: терапия творчеством, арт-терапия, профессиональная подготовка, будущие режиссёры, режиссёрское мышление, креативность, эмоциональная устойчивость, саморегуляция, эмпатия, инновационные образовательные технологии

Терапия творческим самовыражением — конкретное практическое выражение концепции эмоционально–стрессовой (общественно–возвышающей, обращенной к «духовным компонентам личности») психотерапии. Способность к творчеству, этой высшей человеческой способностью, человек отличается и от животного, и от самого совершенного робота. Поэтому терапия творческим самовыражением существом своим представляется наиболее человеческой, естественной, жизненной психотерапией (в сравнении с традиционными, продолжающими целебно воздействовать, в соединении с ней психотерапевтическими приемами –суггестивными, рациональными, групповыми, поведенческими, тренировочными и т. д.). Она соответствует духу сегодняшней нашей общественной жизни (повышение роли человеческого фактора, рост творческой деятельности, более полное и глубокое освоение богатств духовной и материальной культуры, активное приобщение к художественному творчеству и т. д.).

Положения древней медицины неотделимы от философии, естествознания, мифологии, искусства. Как известно, все это, отделившееся впоследствии от медицины, было содержанием врачебных воздействий в древнем мире. Попытки лечения больных их собственным творчеством или самолечение такого рода, по — видимому, существовали всегда.

Терапия творчеством в глубоком, философском понимании есть терапия творческими занятиями в поисках смысла жизни, своего места среди людей и природы. Люди, склонные к дефензивным переживаниям, со времен Марка Аврелия (II век н. э.), Блаженного Августина (IV–V века н. э.), Григора Нарекаци (X век н. э.) стихийно — психотерапевтически искали смысл жизни в философских, психологических, религиозных системах, ориентациях. Клиническая терапия творчеством складывалась исторически постепенно из следующих самостоятельных воздействий, соединившихся впоследствии в клинически преломленном виде в неразделимое. Это: во — первых, терапевтическая увлеченность различными занятиями; во — вторых, терапевтическое самораскрытие в творчестве; целебный поиск смысла жизни, в третьих.

Благотворной эмоциональной взволнованностью, впечатлениями, увлекающими занятиями лечат с давних пор. В первом самобытном русском учебнике психиатрии (1960; 1-е издание — 1847) П. П. Малиновский четко разделяет «лечение гигиеническое, «лечение посредством впечатлений (моральное, душевное)» и «лечение аптечное». В разделе «Лечение посредством впечатлений» автор в клиническом духе в зависимости от картины патологического состояния описывает лечение душевнобольных путешествиями, чтением, писанием под диктовку, переписыванием, рисованием, науками (географией, математикой), рукоделием, садоводством, огородничеством.

Гуманная врачебная психотерапия до середины XIX века во всем мире — это, в сущности, лечение «впечатлениями». С нарастающим разнообразием лекарств, с развитием, распространением к концу XIX — началу XX века известных «специальных» психотерапевтических способов внушения, гипноза, рациональной психотерапии, групповых, тренировочных и психоаналитических приемов терапия увлекающими занятиями (лечение впечатлениями) была оттеснена и уже не упоминалась как самостоятельное серьезное врачевание.

Задача сегодняшней психотерапии — не просто вернуть больного к труду, а, опираясь на личность больного, восстановить (сохранить) его индивидуальную и общественную ценность, что невозможно без увлеченности и творчества. В связи с этим используются различные приемы лечения вдохновением, культурой. Однако терапия увлеченностью, творчеством, способствуя творческому развитию, обогащению личности, порой может не только восстановить (сохранить) индивидуальную и общественную ценность пациента, но поднять ее (вместе со здоровьем) на новый, более высокий уровень. Поэтому терапия увлеченностью, творчеством по существу выходит за рамки реабилитационного направления. Конкретные приемы терапии увлеченностью, творчеством возникли и возникают из клинико-терапевтического, психоаналитического изучения воздействия творчества, культуры на человека (игровая терапия, библиотерапия, арттерапия и т. д.). Разнообразные способы терапии культурой возможно включить в рамки эмоционально-стрессовой психотерапии в ее сегодняшнем, одухотворенном понимании.

Современные приемы, продолжающие старую тему терапевтических увлекающих занятий без отчетливого момента самораскрытия в творчестве — это библиотерапия, музыкотерапия, хобби-терапия, ландшафтотерапия, терапия увлеченностью спортом и т. д. Им возможно противопоставить приемы терапевтического

самораскрытия в творчестве — арттерапию (гештальтункстерапию) и терапию творчеством.

Терапия самораскрытием в творчестве уже в XX веке постепенно отделялась от терапии увлеченностью различными занятиями по мере того, как в этих занятиях все более подчеркивался момент творческого самораскрытия.

К приемам терапии самораскрытием в творчестве относятся:

- Арттерапия (термин обозначает чаще всего лечение «пластическим изобразительным творчеством»). Динамически ориентированная арттерапия, возникшая как форма психотерапии в 1940 г., основывается на распознавании глубинных мыслей и чувствований человека, извлеченных из бессознательного в виде образов в психоаналитической процедуре, в сновидениях, фантазиях, грезах, конфликтах, детских воспоминаниях. Каждый человек способен выражать свои внутренние конфликты в визуальных формах, и тогда он становится и вербально яснее себе самому, легче ему рассказывать, объяснять свои переживания. В проективной арттерапии выявляются проблемы членов группы и проблемы всей группы с помощью обсуждения рисунков в группе.
- Гештальтункстерапия (этим термином обозначается терапевтическое рисование, ваяние, моделирование с бумагой, красками, деревом, камнем, разными отходами, терапевтические образные разговоры, писание, пение, музыку, выразительные движения тела). Суть этого приема — терапевтическое вмешательство через «изобразительное поведение».
- Психотерапевтическое использование приемов творческой работы. (К ним относятся такие выражающие, раскрывающие личность «изобразительные и созидательные занятия», как рисование, черчение, моделирование, психодрама, пантомима, игра в сказки, изобразительные музыкальные формы и т. п.). С помощью названного раскрывается травмирующий комплекс, и тогда подключается лечение психоаналитической техникой.
- Терапия творчеством (этот прием в самом названии подчеркивает целительный момент всякого творчества вообще и психоаналитически разнообразный в своих вариантах).
- Терапия литературным творчеством. Gwen L. Gibson (1978) считает естественным для арттерапевта применять формы библиотерапии в виде искреннего самовыражения творческими писаниями. Оба эти вида психотерапии (чтение и писание) используют образы, ассоциации для оживления

- погасших чувств пациента (клиента), для того, чтобы превратить внутренне беспокойство в конкретное; вдохновиться творчеством (естественные творческие интересы могут в болезни притупиться). Единственное техническое правило этой методики — систематическое напоминание пациентам о том, что необходимо создать картину из слов, наполненную ощущениями (вкус, запах, осязание, звуки, увиденное).
- «Синтетическая терапия». W. Kretchmer (1963), сын E. Kretchmer полагают, что психиатрическим пациентам следует помогать «культурной жизнью в ее своеобразии». Именно это «синтетически сводит и завершает другие известные психотерапевтические принципы и их противоречия». Эта «синтетическая терапия», следовательно, в конечном счете, ведет пациента «к специфически — человеческому и творчески — созидательному». Пациент растет в аспектах впечатлений и образа действия».
 - Этнотерапия. Существо приема состоит в том, что с помощью групповых механизмов, индивидуальных бесед, терапии изобразительным искусством, психодрамы, элементов этнологии, народных традиций, обычаев, искусства танца, и т. д. пациенты погружаются, возвращаются в свое индивидуальное и коллективное детство, в древние культурные шаблоны и архетипы. Это способствует самораскрытию, самоутверждению пациента, поиску своего места в жизни через ощущение в себе, прежде всего природного, древне-трудового, язычески-праздничного.
 - Автобиографический метод. Существо настоящего метода, предложенного профессором Ф. Е. Василюком (1984) — состоит в попытке из неизбежных в жизни каждого неудач, падений, потерь и страданий создать нечто прекрасное. Психотерапевтические механизмы метода — «вербальное замещение» (рассказ о стыдном, горьком — и легче), «оцельнение» (неудача включается в цельную историю личности, становится лишь «шагом на жизненном пути» и «теряет свое самодовлеющее значение», «выглядит совсем иначе», «как источник опыта» и т. д.), «эстетизация» (система из взаимосвязанных катарсиса, «упразднения цели» — практической пользы, «поэтизации прошлого»). Психолог, психотерапевт помогают страдающему человеку сопереживанием, недоумениями, предположениями составить «как можно более эстетически завершенную (и в меру сил совершенную)» искреннюю историю жизни, заботясь о том, чтобы максимально сработали выше указанные благотворные механизмы.

Психотерапия — терапия средствами души. Клиническая психотерапия — психотерапия, проникнутая клиницизмом; врач здесь в своих душевных (психических) воздействиях исходит из клинического осмысления страдания.

Терапия творческим самовыражением является конкретным приемом эмоционально — стрессовой психотерапии. В. Е. Рожнов (1995), автор концепции эмоционально — стрессовой психотерапии, видит существо такой психотерапии в том, что она обращена к духовным компонентам личности, пробуждая насущную потребность самоусовершенствования, дабы подняться (в плане идейных позиций, интересов) как в своих собственных глазах, так и во мнении окружающих. Клиницизм настоящего метода, настоящей концепции сказывается в том, что разрабатывается, развивается система взглядов, служащая терапевтическому и профилактическому применению эмоционального стресса (целебного душевного подъема различной сложности и выраженности) при различных расстройствах сообразно клинической картине.

Само творчество есть деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и общественно — исторической уникальностью. В творчестве выражается личностное; только личностное может быть настолько неповторимо — оригинальным, чтобы являть собой всегда нечто качественно новое. Индивидуальность, самобытность человека, нравственно направленная, есть его дорога к людям. В истинном, гуманном смысле творит не просто индивидуальность, а нравственная индивидуальность, созидаящая, преобразующая мир. В этом состоит общественно — историческая уникальность творчества. Здесь подчеркивается нравственный момент творчества, поскольку только самовыражение может быть и безнравственным, антигуманным. Академик А. Д. Зурабшвили считает главнейшим в человеке совесть, нравственность, определяя сегодняшнего человека как *Homo moralis*. Созвучные нравственные переживания связывает людей в истинный коллектив. Такова диалектика индивидуального и коллективного в отношении к творчеству. Члены коллектива связаны между собой общими нравственными целями и одновременно своей непохожестью друг на друга, самобытностью, лежащей в основе всякого творческого дела.

К конкретным методикам терапии творчеством относят: терапия созданием творческих произведений (художественных, научных); терапия творческим общением с природой; терапия творческим общением с литературой, искусством, наукой; терапия творческим коллекционированием; терапия проникновенно — творческим по-

гружением в прошлое; терапия ведением дневника и записных книжек; терапия домашней перепиской с врачом; терапия творческими путешествиями; терапия творческим поиском одухотворенности в повседневном.

Мы полагаем, что овладение приемами творческого самовыражения в процессе профессиональной подготовки будущих режиссеров в вузе способствуют предотвращению душевного дискомфорта, поиску решений, которые позволят взглянуть на предмет обсуждаемой проблемы (конфликта) совершенно с другой стороны и найти нужное решение без повышения эмоционально — стрессового напряжения.

В современной образовательной системе, когда актуализируется проблема поиска межпредметных связей в различных областях знания, наш взгляд на проблему саморегуляции поведения человека в образовательном процессе привел именно к такому, пока теоретическому, осмыслению. Современный информационный поток в среде городских мегаполисов с центрами образования и промышленности, а культуры на последнем, к сожалению, месте подтолкнул нас к мысли о поиске индивидуального способа предотвращения разрушительного для души влияния цивилизационных воздействий. Профессионалы-режиссеры кроме сознательной обработки потока информации в силу профессиональной деятельности еще и постоянно находятся в общительной связи с другими людьми. Это требует еще больших затрат душевных сил — эмоционально-психического напряжения. Поэтому подготовка человека в процессе образования к индивидуальному овладению приемами саморегуляции средствами «терапии творчеством», на наш взгляд, может оказать воздействие как профилактическое средство эмоционально-стрессового выгорания личности специалиста.

Список литературы

1. Белкин, А. С. Ситуация успеха. Как её создать : кн. для учителя / А. С. Белкин. — Москва : Просвещение, 1991. — 176 с.
2. Бондаревская, Е. В. Ценностные основания личностно-ориентированного воспитания / Е. В. Бондаревская // Педагогика. — 1995. — № 4. — С. 29–36.
3. Коротаева, Е. В. Хочу, могу, умею! Обучение, погружённое в общение / Е. В. Коротаева. — Москва : КСП ; Институт психологии РАН, 1997. — 224 с.
4. Резанович, И. В. Развитие эмоционально-нравственной саморегуляции личности подростка в процессе эстетического образования : дис. ... канд. пед. наук / И. В. Резанович. — Челябинск : ЧелГУ, 1998. — 160 с.



Особенности режиссерского замысла театрализованного концерта для детей с ОВЗ

Статья посвящена особенностям формирования и реализации режиссёрского замысла при постановке театрализованного концерта для детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ). В работе рассматриваются ключевые аспекты адаптации сценического действия к особенностям восприятия целевой аудитории: специфика драматургии, выбор художественных средств, темп и структура мероприятия, взаимодействие с участниками.

Ключевые слова: режиссёрский замысел, театрализованный концерт, дети с ОВЗ, инклюзивное искусство, адаптация сценического действия, драматургия для детей, психофизические особенности, вовлечение зрителей, инклюзивный подход, организация культурно-массовых мероприятий

В нашем государстве всё больше внимания уделяется включенности людей с ограниченными возможностями здоровья в полноценную общественную, социокультурную жизнь. Учреждения культуры предлагают различные инклюзивные практики и формы взаимодействия как со взрослыми, так и с детьми. Рассмотрим особенности подготовки и проведения такой формы творческого досуга как театрализованный концерт.

Подходя к режиссерскому замыслу любого мероприятия, мы должны обращать внимание на ряд вопросов, требующих принципиального ответа — для кого оно организуется, о чем будет, какие смыслы и цели мы вкладываем в его идейно-тематическое содержание?

Адресатом театрализованного концерта могут быть сами юные участники творческих коллективов, их родители, зрители с ОВЗ, те, кто посвящает свою жизнь заботе и уходу за особенными людьми. В данном случае целью мероприятия становится не просто показ творческих достижений юных артистов, но процесс их социализации. Важно продемонстрировать всем, и в первую очередь самим участникам, что дети с ОВЗ являются полноценными членами общества.

Одним из подходящих жанров театрализованного концерта, выполняющим поставленную задачу, могут выступить народные посиделки. Посиделки отличаются непринужденной дружеской атмосферой, где нет деления на артистов и зрителей. Это очень важно, так как для особенных детей публичное выступление, тем более на новой для себя сценической площадке, является сильным стрессом. Задача режиссера — минимизировать этот стресс, сделать так, чтобы и зрители, и сами артисты в первую очередь насладились творчеством, живым человеческим общением.

Такая установка подталкивает к рождению художественного образа. Например, место действия — горница русской деревенской избы. Визуальную картинку создают соответствующая проекция на весь задник, деревянные скамейки на сцене, на которых размещаются ведущие и артисты прямо во время концерта. Костюмы и тех, и других стилизованы под народные. Девушки-ведущие — радушные хозяйки, встречающие желанных гостей — одеты в сарафаны. Здесь же помощники — Ряженные, тоже в традиционных нарядах. Несколько слов об этих персонажах и их функциональных задачах. Ряженные выводят юных артистов не из-за кулис, а из зрительного зала, расставляют в нужные мизансцены, помогают спуститься обратно и занять свои места. Во время номеров, поддерживая и подбадривая детей, располагаются на лавках и на лестницах у сцены — такой прием убирает так называемую «четвертую» стену, снимает напряжение публичного одиночества с выступающих. Костюмы Ряженных, реквизит, например, шест с Рождественской звездой, гармонично вписываются в общую картинку. Одно уточнение — мы убираем с лиц маски — традиционный элемент ряжения может напугать детей.

Напомним, художественный образ складывается из многих составляющих. Это и оформление сцены, и костюмы, и речь персонажей, насыщенная стихотворными рифмами, характерными для народного праздника, и способ актерского существования, и манера общения. Это и музыка, создающая атмосферу, поддерживающая нужный темпо-ритм концерта и конферанс ведущих. Кстати, по режиссерскому замыслу она также должна иметь народную окраску. Но, главное в концерте — выступление артистов. В связи с этим обратим внимание на составление концертной программы и отбор номеров, ее наполняющих.

Определившись с тематикой, производим отсмотр уже готовых номеров, имеющихся в репертуаре творческих коллективов, заявленных на концерт. Отдаем предпочтение подходящим по жанру — народным песням, танцам, чтецким выступлениям. Однако

этим набором не ограничиваемся. У юных артистов есть инструментальные, хореографические номера, которые можно использовать, придав им нужную смысловую окраску. Музыка, видео, хореография, художественный текст, эмоциональное отношение чтецов, его исполняющих, при помощи монтажного метода раздвигают границы выступления. При грамотном подходе номер, не имеющий жанрового отношения к народной тематике, логично вписывается в концепцию концерта.

Выступления в программе выстраиваем в соответствии с законами зрительского восприятия: сольные номера чередуем с массовыми, хореографические — с вокальными и инструментальными, лирические — с задорными игровыми. Разбавляем живым образным конферансом, поясняющим происходящее, раскрывающим тематику. Включаем приемы активизации. Например, такие, как традиционные народные гадания. В программе концерта это игровое действие может провести Цыганка, перекидывая логический мостик к исполнению зажигательной «Цыганочки».

В финале концерта выводим всех участников на сцену. Перечисляем руководителей коллективов, аккомпаниаторов, других причастных к творческому событию. В этот волнительный, эмоционально наполненный момент и артисты, и их родители, и организаторы получают тот самый положительный заряд, подтверждающий правильность выбранной сверхзадачи мероприятия.

Предварительная вдумчивая, серьезная работа над режиссерским замыслом позволяет учесть все тонкости и нюансы подобного рода событий. В свою очередь опыт, полученный в процессе подготовки и проведения театрализованного концерта для детей с ОВЗ, даст возможность специалистам применять полученные навыки в их дальнейшей профессиональной деятельности.



Культурно-смысловая динамика досуга и досугового общения в ракурсе социально- культурных трансформаций

В статье исследуется культурно-смысловая динамика досуга и досугового общения в условиях современных социально-культурных трансформаций. Автор анализирует, как глобальные социальные изменения (цифровизация, урбанизация, трансформация ценностей) влияют на содержание, формы и смыслы досуговой деятельности.

Ключевые слова: культурно-смысловая динамика, досуг, досуговое общение, социально-культурные трансформации, цифровизация досуга, урбанизация, культурные смыслы, коммуникативные модели, гибридные форматы досуга, персонализация досуга, интерактивность в досуге, самовыражение, социальная принадлежность, социокультурные тренды

Пониманию сущности культурно-смысловой динамики досуга и досугового общения в значительной мере способствует рефлексия процессов, характеризующих состояние развития общества и обусловленные им социально-культурные трансформации. Особенную актуальность этот вопрос приобретает в период разносторонних, значительных, в определенной степени противоречивых перемен во всех сферах общества — политической, экономической, духовной, информационно-культурной и т. д.

По мнению В. А. Максимович, социокультурные трансформации (в пер. с лат. *transformatio* означает превращение, метаморфоза, преобразование) представляют собой масштабные интерактивные социокультурные преобразования системного типа, имеющие тотальный характер. В большей степени они зависят от глобализационных процессов, напрямую влияющих на продвижение общества к новой стадии социокультурного развития. При этом создаются принципиально иные условия, в которых складываются и развиваются социальные отношения, возникают новые принципы взаимодействия, жизненные цели и ценностные ориентации, мотивы деятельности, эстетические вкусы, предпочтения и др. В культуре отражается процесс становления меняющегося

сознания, сдвиг мировоззренческих установок, норм и принципов жизнедеятельности [1].

Отметим, что досуг и досуговое общение как явление социально-культурной деятельности является подсистемой таких систем, как общество, культура, социум и аккумулирует в себе как их атрибутивные, так динамические характеристики. В этой связи важно понимание того, какие направления социально-культурных трансформационных процессов задают тренды культурно-смыслового наполнения досуга и досугового общения.

Рассмотрим более подробно социально-культурную сферу и ее трансформации в условиях стремительно меняющегося контекста:

- устремленность к многополярной модели политического развития и сотрудничества,
- переосмысление и создание новых моделей мироустройства в условиях глобального мира,
- осмысление единого мультикультурного мира как «симулякра» единства в условиях глобального информационно-культурного пространства,
- «ренессанс» этнической идентичности как условие сохранения культурного кода, целостности и уникальности локальных этнических культур народов мира,
- изменение ценностных ориентаций. норм, моделей поведения,
- патриотическое сознание и поведение, приверженность идеалам отечества, родины, ценностям защиты национальных интересов,
- утверждение приоритетов семьи как идеальной микро-модели общества, обуславливающей его позитивные преобразования и развитие,
- создание креативных индустрий как инновационных, уникальных практик, направленных на стимулирование творческих подходов, проектов, программ и технологий в решении социально-культурных задач,
- ставка на поколение молодежи как амбассадоров всесторонних и конструктивных преобразований в обществе,
- всемерная поддержка. поощрение и содействие развитию волонтерского движения и социально-значимых инициатив,
- вовлечение людей «третьего возраста» в социально-культурные виды деятельности, направленные на укрепление духовно-нравственных основ общества,
- повышение этической, правовой ответственности за выраженные позиции в любой сфере жизнедеятельности,

- переход от индивидуально-личностных приоритетов к социально-значимым, их интериоризация.

Трансформации социально-культурной сферы в значительной степени определяют культурно-смысловую динамику досуга и досугового общения.

Досуг рассматривается нами как часть свободного времени, которое субъект направляет на удовлетворение своих культурных потребностей, на саморазвитие в процессе распремечивания (познания, постижения) и опредмечивания (создания) культурных смыслов в процессе различных видов досуговой деятельности. Досуговое общение следует понимать как процесс культурно-смыслового взаимодействия субъектов на основе общности интересов, выбора ими соответствующих предметных поводов (идей, предметов, культурных событий), а также способов взаимодействия.

Содержание досуга и досугового общения образует культура, точнее, культурные предметные поводы, характеризующиеся разнообразием содержания и форм.

А. А. Пелипенко рассматривает культуру как пространство смыслов, подчеркивая, что первичную основу культурного универсума как совокупности бесчисленных феноменов образуют законы смыслообразования, оформления, закрепления и трансляции смыслов [2, с. 37].

Категория смысла, в свою очередь, фиксируется термином «значение», находящим выражение в предметном (бытийствующем) и абстрактном (существующем в сознании) измерении. Категория смысла интегративна, она включает в себя как когнитивную (связанную с сознанием), так и аффективную (опосредованную переживаниями смысла) составляющие, которые находятся в тесной взаимосвязи [3, с. 20]. Культурные смыслы характеризуются также как интенциональность — направленностью субъектов на определенные значения (их интересы, потребности, запросы), так и искусственным созданием культурно-смысловых «территорий» — форм и контента культурных событий, а также их знаково-символического оформления. Культурно-смысловые паттерны различных форм досуговых событий предполагают разработку их когнитивной, аффективной, поведенческо-деятельностной составляющих, что обуславливает вовлечение субъектов в смысловое пространство досуга и общения, предполагает организацию их интеракций.

В условиях трансформационных процессов определяются задачи разработки культурных форм как моделирования культурных смыслов, технологий организации досуга и взаимодействия субъектов в пространстве актуальной культуры.

Социально-культурные трансформации обусловили культурно-смысловую динамику досуга и досугового общения. Можно условно выделить культурно-смысловые тренды организации досуга и досугового общения:

- снижение синергичности как свободного самовыражения и досугового поведения субъектов, которое не согласуется с системой социально-значимых культурных ценностей и норм, в иных случаях приобретает безответственный, неэтичный, а порой экстремальный характер. Возрастание значения организованного досуга, устанавливающего культурно-смысловые рамки, регулирующие контент досуговых форм, поведение и ответственность субъектов;
- соблюдение этики, четкое понимание и соблюдение этических допущений становится задачей не только профессионалов- организаторов социально-культурной деятельности, но и участников культурных событий и различных групповых форм досуговой деятельности;
- содействие формированию и развитию этнокультурной идентичности субъектов, обращение к этнокультурному коду, противодействие нивелированию уникальности локальных культур — с одной стороны, и с другой — подготовленность к жизни в мультикультурном пространстве, основанной на принципах взаимопонимания и взаимоуважения, создания согласованных ценностей;
- возрастание значения патриотических ценностей и норм, патриотического воспитания подрастающего поколения, формирования ценностного отношения к отечеству, чувства гордости за родину, готовности к участию в позитивных преобразованиях;
- поддержка волонтерского движения как механизма деятельностного участия в решении социально-значимых проблем в различных видах жизнедеятельности (волонтеры культуры, экологии, помощь людям, оказавшимся в трудной жизненной ситуации, пенсионерам, поддержка больных и других категорий людей, нуждающихся в поддержке и т. д.);
- формирование ценностного отношения к традиционной семье, развитие технологий организации работы с семьей, семейного досуга, способствующего формированию семейной общности, основанной на объединяющих ценностных ориентирах и интересах;
- признание креативности как базовой универсальной способности субъектов к преобразовательной деятельности в раз-

- личных сферах жизни, всестороннее содействие развитию креативности участников досуговой деятельности, создание креативных индустрий (диверсифицированных учреждений, практик, проектов, программ, технологий);
- изменение отношения к пожилым людям как вышедшим на пенсию «по старости», а к более старшему поколению — как находящемуся в возрасте «дожития» и соответствующим данным некорректным формулировкам весьма примитивным практикам организации досуга. Тренды вовлечения людей третьего возраста в различные виды культурной, деятельности, способствующей их ресоциализации, а также участию в большом спектре социально-значимой деятельности имеет не только субъективное, но и объективное значение.
 - развитие социально-культурного амбассадоринга, поддержка (и формирование) культурных акторов-агентов, дающих старт формам-брендам развивающей досуговой деятельности;
 - всестороннее содействие культурному развитию молодежи как наиболее мобильной, гибкой, креативной, способной к преобразовательной деятельности, перспективной социально-демографической категории населения;
 - развитие практик организации досуга и досугового общения в реальном и виртуальном пространстве, их сочетание, предупреждение интернет-аддикции;
 - использование достижений информационных технологий, искусственного интеллекта в практике организации досуга, разработки инновационных форм.

В условиях диверсификации культурно-смыслового поля досуга и досугового общения с одной стороны, а с другой — необходимости регулирования их организации сущность педагогического процесса в социально-культурной деятельности связана с созданием развивающего культурно-смыслового пространства, корректным направлением в нем субъектов досугового общения, организацией их символических интеракций [3, с. 17].

Список литературы

1. Максимович, В. А. Социокультурные трансформации в условиях информационного общества / В. А. Максимович // *Философия и гуманитарные науки в информационном обществе*. — 2021. — № 3. — С. 55–70.
2. Пелипенко, А. А. *Культура как система* / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. — Москва : Языки русской культуры, 1998. — 37 с.

ская роспись с ее с одной стороны простым, с другой самобытным стилем, богата на геометричные природные орнаменты, которые своей, казалось бы, графической и двухцветной легкостью исполнения, передают уникальность стиля своего региона и семантику, понятную большинству и ценителей, и далеких от искусства людей.

В росписях Русского Севера на протяжении XVIII–XX веков произошли существенные изменения, отражающие эволюцию народного искусства и взаимодействие разных культурных традиций.

Изначально в северо-восточных районах (бассейны Двины, Пинеги, Мезени, Печоры) преобладали графические росписи (Борок, Пучуга, Нижняя Тойма, Мезень). Их отличительные черты — техника письма яичными и клеевыми красками по левкасу (связанная с иконописной традицией), чёткая контурная линия, обрисовывающая мотивы чёрным или коричневым цветом, заполнение силуэтов оттенками красного, зелёного, жёлтого, реже голубого, сюжетные, растительные и геометризированные зооморфные и, в том числе, антропоморфные мотивы [1, с. 19].

Во второй половине XVIII века распространились свободно-кистевые (живописные) росписи (ракульская, шенкурская, олонецкая, каргопольская, вятская). Их особенности — использование масляных красок по масляному фону, доминирование цветочных мотивов (роза, тюльпан, «дерево»/вазон), влияние барочных и ампирических форм городской культуры, переработанных крестьянскими мастерами, пластичный, свободно нанесённый кистевой мазок и яркая цветовая гамма.

Важным фактором стало взаимодействие росписи и резьбы. В районах с развитой трёхгранно-выемчатой резьбой (например, Каргополье) постепенно распространилась свободно-кистевая роспись. В центральных районах Севера и на Мезени сохранялась скульптурная и трёхгранно-выемчатая резьба, что способствовало устойчивости графических стилей [2, с. 36].

В XIX веке появились домовые росписи, выполнявшиеся «малярами» (с конца 1860-х). Они украшали фасады, свесы кровли, интерьеры изб. При этом в местностях без традиции резьбы роспись не получила развития.

К концу XIX — началу XX века наблюдается смещение акцентов: резной декор постепенно вытесняется росписью. На пряхках этого периода нередко встречается сочетание резьбы и росписи, что символизирует переход от одного вида декора к другому.

Современный стиль в росписях по дереву сочетает традиции народных промыслов с инновационными техниками, материалами и подходами. Это проявляется в экспериментах с композицией,

цветовой гаммой, технологиями нанесения рисунка и интеграции с другими видами обработки дерева.

Народные промыслы служат источником вдохновения, но их мотивы адаптируются под современные реалии. В сюжетных композициях могут появляться элементы современной жизни, новые детали быта, одежды, архитектуры. Орнаменты становятся более графичными, менее витиеватыми, иногда наносятся крупными мазками. Цветовая гамма может меняться: сохраняются традиционные оттенки, но допускаются и более смелые, нестандартные сочетания [3, с. 85].

Современные художники, работающие в традициях мезенской, городецкой, пермогорской, загорской, урало-сибирской и других росписей, вносят новизну через адаптацию техник, расширение тем и использование современных материалов. Например, И. Э. Токарева — художница, работающая в технике городецкой росписи в её современной интерпретации. Вместе с каллиграфом В. Ружицкой она создала цикл иллюстраций для Национальной транспортной компании, где многофигурные композиции в русском стиле сочетались с древнерусской письменностью. Работы вдохновлены Кустодиевым и народными мотивами, но переосмыслены в современном ключе.

Рассматривая роспись по дереву со стороны обучения в детской школе искусств, можно заметить несколько важных моментов. Одним из ключевых аспектов освоения росписи по дереву является знакомство детей с историей и культурой этого вида искусства. Преподавание основ росписи может включать изучение различных стилей и техник, характерных для разных регионов и эпох, что расширяет кругозор учащихся и формирует у них уважение к культурным традициям. Это также позволяет детям понять, как традиции могут эволюционировать, а сюжеты, лежащие в основе росписи подстраиваться под время, в котором они существуют и как они могут меняться в зависимости от решения работы. Дети узнают, что обновляются не только сюжеты, но и как минимум, цветовая гамма, композиционные нюансы, даже формы. На практических уроках учащиеся получают возможность освоить основные техники росписи, такие как контурирование, смешивание цветов и применение различных декоративных мотивов. Применение деревянных изделий как основы для творчества позволяет учащимся школьного возраста развивать художественные навыки, творческое видение, мелкую моторику и приобретать опыт работы с профессиональными художественными материалами. Это взаимодействие с природными текстурами и формами формирует у детей понимание организации композиции на поверхности изделия. Этот

аспект является ключевым в развитии творческих умений у детей, учащихся в школе искусств.

Сейчас художники, занимающиеся росписью по дереву, ищут новые подходы, чтобы идти в ногу со временем и обновлять это старинное ремесло. Они смешивают техники, думают об экологии и о том, как культура влияет на их работы. В результате на свет появляются уникальные изделия, которые не только красивы, но и напоминают о том, как важно беречь вековые традиции этого уникального промысла — росписи по дереву.

Список литературы

1. Авдеев, А. Н. Роспись по дереву: техника и приёмы / А. Н. Авдеев. — Москва : Высшая школа, 2004. — 236 с.
2. Жегалова, С. К. Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву / С. К. Жегалова, С. Г. Жижина, З. П. Попова. — Москва : Искусство, 1967. — 262 с.
3. Шелег, В. А. Севернорусская резьба и роспись по дереву: ареалы и этнические традиции : монография / В. А. Шелег ; Архангельский центр Русского географического общества. — Архангельск : Архангельский центр Русского географического общества, 2015. — 135 с.

УДК 784

Щипунова Наталья Георгиевна
преподаватель теоретических дисциплин
Детской школы искусств
Челябинского государственного института культуры

Теоретические знания и практические умения, необходимые для записи музыкального диктанта на уроках сольфеджио в детской школе искусств

Одной из самых сложных для освоения учащимися форм работы, является запись музыкального диктанта на уроках сольфеджио дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области музыкального искусства в Детских школах искусств. Автор статьи рассматривает возможность решения данной проблемы через

освоение теоретических знаний и развитие практических умений и навыков на уроках сольфеджио.

Ключевые слова: музыкальная форма, музыкальный синтаксис, цезура, период, предложение, фраза, мотив, приёмы развития, повтор, масштабнo-тематические структуры, метроритм

Актуальность обращения к теме записи музыкального диктанта заключается в том, что для большинства учащихся музыкального отделения ДШИ данная форма работы на уроках сольфеджио всегда была и остаётся одной из самых сложных. Чтобы не испытывать затруднений в данной форме работы по сольфеджио, учащиеся должны обладать достаточным объёмом теоретических знаний в области музыкальной формы, музыкального синтаксиса, метроритма, приёмов развития, видов мелодического движения, ладовой и модуляционной альтерации.

Самое сложное для детей в работе с диктантом является процесс запоминания мелодии, поэтому запись фрагментов происходит только во время проигрывания диктанта преподавателем. Основная причина заключается в том, что при прослушивании и запоминании мелодии у детей нет осознанной опоры на музыкальную форму диктанта. Дети должны охватить всю структурную композицию мелодии в целом, а потом переходить к её элементам — видам мелодического движения, метроритму и т. д. Преподавателю для достижения положительных результатов в этой форме работы, необходимо дать детям понятие о музыкальной форме и музыкальном синтаксисе.

Как можно объяснить учащимся ДШИ такую сложную тему, как музыкальная форма и музыкальный синтаксис? Как обычно, при объяснении теоретического материала, необходимо опираться на личностный опыт учащихся. У детей школьного возраста уже есть личностный опыт общения с литературными произведениями и они отлично представляют, как целое делится на более мелкие составные части — книга на части, части на главы, главы на абзацы, абзацы на предложения, предложения на слова. Так мы вспоминаем понятие синтаксис — деление целого на части. Теперь можно провести параллель с музыкой. Принцип формообразования в музыке такой же, как в литературе, так как оба вида существуют во времени в отличие от других видов искусств — живопись, скульптура, архитектура. Значит в музыке тоже целое делится на более мелкие составные части. Это музыкальный синтаксис. Можно привести в пример оперу, которая делится на действия, действия на картины, картины на отдельные законченные номера (арии, ансамбли, хоры), а каждый номер, в свою очередь, тоже делится на мелкие построения — части, периоды и т. д.

Когда дети усвоили, что принцип формообразования в музыке и литературе одинаковый, можно им задать вопрос — что же делит целое на более мелкие построения? В результате поиска ответа на вопрос, дети приходят к выводу, что это знаки препинания. В литературе это точки, запятые, восклицательные и вопросительные знаки. Значит в музыке тоже есть знаки препинания, которые делят музыкальную ткань на части. Вопрос детям — какие это могут быть знаки препинания? Подсказка от преподавателя — они находятся там, где мы можем взять дыхание, когда поем вокальное или хоровое произведение. Значит это цезуры. Именно цезуры делят целое на части. Теперь дети должны найти ответ на вопрос, что может быть в музыке признаком цезуры? Чтобы найти ответ на этот достаточно трудный вопрос, можно дать детям несколько примеров периодов, где период делится на предложения, а предложения делятся на фразы и мотивы. В результате анализа примеров, дети приходят к выводу, что это паузы, остановки на более долгих длительностях и разного вида повторы (точные, варьированные, секвентные и ритмические). Теперь можно дать определение частей, которые образуют целое — это период, предложение, фраза и мотив. Сочетание фраз и мотивов даёт представление о масштабнотематических структурах каждого предложения периода: структура периодичности (2 + 2), структура суммирования (1 + 1 + 2), структура дробления (2 + 1 + 1) и структура дробления с замыканием (2 + 0,5 + 0,5 + 1). К этим теоретическим сведениям обязательно нужно добавить знание о каденциях, которые завершают каждое предложение — серединной и заключительной.

После освоения теоретических сведений о музыкальной форме, можно переходить к практическому освоению этой темы через различные виды работы — отделить период от периода, предложение от предложения, определить структуру предложений. Для этого можно использовать фрагменты музыкальных произведений и устные диктанты, где дети должны на слух определить после 3–4 проигрываний вид периода, структуру предложений, признаки цезуры, каденции. Сочетание теоретических знаний с умением анализировать структуру мелодии на слух, даёт детям возможность запомнить мелодию после анализа её строения и её записать, опираясь на структуру.

Какие примеры из музыкальной литературы можно использовать на уроке для освоения и определения на слух разных видов масштабнотематических структур:

- структура периодичности — Й. Гайдн «Старый добрый клавиесин»;

- структура дробления и дробления с замыканием — П. И. Чайковский «Баркаролла» (первый период);
- структура суммирования — П. И. Чайковский «Марш деревянных солдатиков» (первый период).

Какие формы практической работы можно применить для закрепления темы «Музыкальная форма. Музыкальный синтаксис»:

1. Отделить первый период в музыкальных произведениях, которые дети изучают по фортепиано и определить масштабно-тематические структуры предложений.
2. Определить масштабно-тематические структуры предложенного преподавателем периода по нотам без предварительного прослушивания.
3. Отделить при прослушивании первый период музыкального произведения, дать его характеристику и определить масштабно-тематические структуры.
4. Дописать в предложенном периоде со структурой периодичности вторые фразы (3–4 такт первого и второго предложения).
5. Дописать в предложенном периоде со структурой суммирования или дробления мотивы во 2 такте с точным, варьированным, секвентным или ритмическим повтором.
6. Сочинить период с заданными параметрами: например, период из 8 тактов, делимый на два предложения с каденциями, повторного строения, структура предложений — суммирование, мотивы 1 и 2 тактов — секвентный повтор, размер 4/4, ритмическая группа в секвенции — двухдольная синкопа основной вид, в мотиве звена движение по звукам трезвучия или обращения трезвучия.
7. Сочинить период без заданных параметров, сыграть его на уроке и сделать полный анализ сочинённого периода.

Данные формы работы способствуют не только развитию навыков записи мелодии, но и развитию творческих навыков учащихся в сочинении мелодии.

Применение такого подхода к освоению одной из самых сложных форм работы на уроках сольфеджио — записи музыкального диктанта, способствует достижению положительных результатов, успешному завершению курса сольфеджио и возможности продолжения музыкального образования в учебных заведениях среднего и высшего звена.

остаётся недостаточно сформированное чувство ритма у юных музыкантов средних и старших классов. Традиционный академический репертуар не всегда даёт эффективные инструменты для преодоления ритмической скованности, метрической неустойчивости и формального исполнения.

В этом контексте именно джазовая музыка, обладающая ярко выраженной ритмической природой, синкопированием, полиритмией и свободой метрического мышления, на наш взгляд, становится ценным педагогическим ресурсом. Особое место среди доступных и методически выверенных произведений для ДШИ занимает цикл «25 Jazz-inventions» Манфреда Шмитца, сочетающий джазовую стилистику с полифоническим мышлением и чёткой учебной направленностью.

Проблемы с ритмом в классе фортепиано у учеников других специальностей детской школы искусств

Обучающиеся на фортепиано, как правило, не ориентированы на профессиональную музыкальную карьеру как пианисты. Фортепиано для них — второй или дополнительный инструмент, что существенно влияет на уровень мотивации, регулярность занятий и глубину проработки исполнительских навыков.

На практике, во время работы с учениками, педагоги часто сталкиваются со следующими ритмическими трудностями:

- неустойчивое ощущение пульса;
- формальное следование метру без внутреннего ритмического переживания;
- трудности с синкопами и смещёнными акцентами;
- отсутствие координации между руками;
- механическое или формальное исполнение.

Традиционный учебный репертуар (переложения классических пьес, несложные сонатины, романтические миниатюры) нередко закрепляет вертикальное, гармоническое мышление, но слабо развивает ритмическую инициативу, координацию и независимость рук. В результате, учащиеся воспринимают ритм как вторичный элемент, подчинённый нотному тексту, а не как прочную основу музыкального движения.

Джазовые произведения в репертуаре учащихся ДШИ: плюсы, минусы и их педагогическая роль

Включение джазовых произведений в учебный репертуар ДШИ — относительно не новое, но перспективное направление. Джаз апеллирует, прежде всего, к ощущению ритма на физиоло-

гическом уровне, что более соответствует возрастным особенностям подростков и старших школьников (swing, Boogie-woogie, Latin-jazz и др.).

Использование джаза и включение в учебный процесс джазовых произведений имеет ряд положительных сторон:

- развитие чувства внутреннего пульса и метрической устойчивости;
- формирование ритмической гибкости;
- активизация слухового внимания;
- развитие координации рук;
- повышение мотивации за счёт стилистической привлекательности.

О положительном влиянии джаза на мозг человека доказано в научных трудах канадского ученого. По результатам исследований доктора Роберта Заторре (англ. Robert J. Zatorre) из Монреальского неврологического института, занимающегося исследованием влияния аудиоинформации на мозг, джаз является одним из самых сложных для восприятия видов музыки, требующих от мозга сложной и напряжённой работы для прослеживания и анализа гармонических построений и прогрессий. Исполнение джаза и особенно создание джазовой импровизации является для мозга ещё более сложной задачей. Следовательно, музыкальное образование и импровизация, как его часть, являются эффективными инструментами для повышения интеллектуальных способностей юных музыкантов.

А при грамотном подборе произведений джаз перестаёт быть «развлекательным жанром» и становится мощным методическим инструментом, способным органично дополнить академическую традицию классического репертуара.

Манфред Шмитц и его репертуар для учащихся ДШИ

Манфред Шмитц (Manfred Schmitz) — немецкий композитор, пианист и педагог, специализирующийся на создании учебного репертуара в джазовой и кросс-жанровой стилистике. Его произведения широко используются в музыкальных школах Европы и ориентированы на постепенное освоение джазового языка без утраты академической базы.

Особенность композиторского мышления Шмитца заключается в чёткой структурности формы, доступности технических задач, сочетании джазовых ритмов с полифоническим развитием, педагогической и методической продуманности каждого произведения. Репертуар Шмитца идеально подходит для учащихся старших классов ДШИ, так как не требует виртуозной техники, но активно развивает

ритм, слух, координацию и музыкальное мышление и прекрасно восполнит недостаток адаптированного репертуара для обучающихся среднего и старшего возрастного уровня ДШИ.

**Цикл «25 Jazz-inventions» М. Шмитца:
идея, история создания, методическая направленность
и педагогические задачи**

Цикл «25 Jazz-inventions» по замыслу автора представляет собой современную интерпретацию жанра инвенции, в которой барочная полифоническая логика сочетается с джазовой ритмикой и гармонией.

Традиционно понятие «инвенция» связывается с именем Иоганна Себастьяна Баха, его двух- и трехголосными инвенциями, которые являются незаменимыми произведениями в учебном репертуаре юных музыкантов.

Обращение М. Шмитца к форме инвенции неслучайно: она традиционно служит средством развития независимости голосов, мышления и координации. Шмитц переносит этот принцип в джазовую среду, создавая, тем самым, мост между классическим и современным музыкальным языком.

При выборе инвенций перед педагогом стоит ряд задач, которые он решает, исходя из индивидуальных способностей ученика:

- научить ощущать пульс независимо от нотного текста;
- развить координацию и независимость рук;
- сформировать понимание джазовой артикуляции и акцентировки;
- воспитать активное, осмысленное исполнительство.
- сформировать целостное ритмическое и полифоническое мышления у юного музыканта.

Работа над джазовыми инвенциями цикла М. Шмитца способствует не только развитию ритмической устойчивости, но и повышению интереса к обучению, мотивации, регулярности и систематичности домашних занятий.

Таким образом, использование цикла «25 Jazz-Inventions» Манфреда Шмитца в учебном процессе с обучающимися старших классов на занятиях фортепиано в ДШИ является эффективным средством формирования чувства ритма и полифонического мышления. Джазовая стилистика в сочетании с академической формой инвенции позволяет преодолеть ритмическую скованность учащихся, развить более совершенную координацию рук, освоить стилистические элементы джазового направления и сформировать у юных пианистов новые принципы современного музыкального мышле-

ния, что положительно отражается и на исполнении классического репертуара.

Список литературы

1. Горностаева, В. В. Два часа после концерта : статьи и эссе / В. В. Горностаева. — Москва : Советский композитор, 1991. — 280 с.
2. Бах, И. С. 15 двухголосных инвенций и 15 трёхголосных симфоний : для фортепиано / И. С. Бах ; ред. Ф. Бузони. — Москва, 1961. — 70 с.
3. Schmitz, M. 25 Jazz-Inventions for Piano / M. Schmitz. — Deutscher Verlag für Musik, 2008. — 43 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Александрова Наталья Олеговна, Запекина Наталья Михайловна Современные тренды книгораспространения	3
Бурнатовая Татьяна Васильевна Красочные приемы в произведении для домры алыт М. Горобцова «Путешествие к восходу солнца» («Музыкальные медитации на евразийские темы по версии Е. Дербенко»)	8
Бутко Светлана Николаевна Музыкальная коммуникация в академической музыке современного социокультурного пространства	21
Ваганова Маргарита Юрьевна Библиотерапевтическая деятельность как инструмент социокультурной поддержки участников СВО и членов их семей	25
Видяпин Антон Юрьевич, Кочеков Владимир Федорович К проблеме диалогической модели развития: интеграция фольклорной традиции и академической школы в русском народно-инструментальном искусстве	29
Вовк Евгения Фёдоровна Освоение барочного стиля в процессе обучения по классу скрипки	33
Гришанина-Мошкина Олеся Витальевна, Степанова Инна Владимировна Государственный праздник: сущность определения и специфические признаки	38
Едакина Алиса Сергеевна Формирование южноуральской композиторской школы для народных инструментов: творчество М. Д. Смирнова, Е. Г. Гудкова, В. П. Веккера	45

Жидков Александр Иванович Коллективные формы музицирования как средство формирования мотивации к обучению учащегося-духовика в детской школе искусств	49
Жук Ирина Васильевна Исследование педагогического потенциала поэтического слова в кино и на телевидении.	52
Ивашков Михаил Владимирович Евгений Левитан. Двадцать лет в Челябинске	58
Игнатъев Игорь Алексеевич Участие в I Всемирной Хоровой Олимпиаде как первый успешный шаг профессиональной деятельности студентов (история, современность).	62
Килина Татьяна Валерьевна Рукописи не горят: о первом фортепианном трио Д. Шостаковича	65
Кочетова Виктория Анатольевна Роль традиций и современное значение художественных росписей по дереву в учебно-образовательном процессе в детской школе искусств	69
Кошкина Елена Григорьевна, Кочевков Владимир Федорович Система воспитания национальной культуры у детей младшего школьного возраста средствами народного хорового пения: методический аспект	72
Лазарева Людмила Николаевна Пневматическая сердцевина традиции — условие и средство человекостроения и общества	77
Луценко Татьяна Степановна Способы создания музыкально-художественного образа произведения у эстрадно-джазового вокалиста	82

Потапов Игорь Дмитриевич Перспективы использования афро-кубинского музыкального репертуара на эстрадно-джазовом отделении детских музыкальных школ	86
Прудникова Оксана Анатольевна Стилевые особенности клавирных сонат Д. Скарлатти и его роль в истории развития фортепианного искусства	90
Скорородова Ольга Александровна Теоретические предпосылки реализации приема «терапия творчеством» в процессе профессиональной подготовки будущих режиссеров	94
Солдаткин Владимир Евгеньевич Особенности режиссерского замысла театрализованного концерта для детей с ОВЗ	101
Степанова Татьяна Павловна Культурно-смысловая динамика досуга и досугового общения в ракурсе социально-культурных трансформаций	104
Фоминцова Алиса Викторовна Роспись по дереву: исторические особенности и современные приемы авторского решения в контексте обучения в детской школе искусств	109
Щипунова Наталья Георгиевна Теоретические знания и практические умения, необходимые для записи музыкального диктанта на уроках сольфеджио в детской школе искусств	112
Яновская Лариса Львовна Формирование чувства ритма у обучающихся старших классов детской школы искусств на занятиях фортепиано средствами джазовой стилистики (на примере цикла «25 Jazz-inventions» М. Шмитца)	116

Научное издание

КУЛЬТУРА — ИСКУССТВО — ОБРАЗОВАНИЕ

материалы

*47-й научно-практической конференции
научно-педагогических работников института*

Челябинск, 6 февраля 2026 г.

Ответственный за выпуск А. В. Штолер
Верстка Е. С. Меньшениной
Редактор Л. К. Попова

Подписано в печать 25.02.2026
Формат 60×84 1/16. Объем 7,2 усл. печ. л. Тираж 100 экз.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры.
Ризограф
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

ISBN 978-5-94839-903-4



9 785948 399034