



Челябинский государственный институт культуры

# КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ОБРАЗОВАНИЕ

**Материалы 43-й научно-практической  
конференции научно-педагогических  
работников института**

Челябинск, 4 февраля 2022 г.





**Челябинский государственный институт культуры**

**КУЛЬТУРА –  
ИСКУССТВО –  
ОБРАЗОВАНИЕ**

**Материалы 43-й научно-практической конференции  
научно-педагогических работников института**

*Челябинск, 4 февраля 2022 г.*

**Челябинск  
ЧГИК  
2022**

УДК 008.001:378  
ББК 71.0+74.58  
К90

**К90** **Культура – искусство – образование** : материалы 43-й науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та. Челябинск, 4 февр. 2022 г. / науч. ред., сост. Ю. В. Гушул, отв. за вып. С. Б. Синецкий ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2022. – 251 с.  
ISBN 978-5-94839-803-7

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

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

Печатается по решению редакционно-издательского совета

ISBN 978-5-94839-803-7

© Челябинский государственный  
институт культуры, 2022  
© Авторы статей, 2022

# СОДЕРЖАНИЕ

## СОБЫТИЯ ГОДА: РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИТОГАХ И ПОТЕНЦИАЛЕ

<b>Хлызова П. В., Сергиенко П. Г.</b> .....	<b>9</b>
ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО ПРОЧТЕНИЯ СКАЗА ПАВЛА БАЖОВА В СПЕКТАЛЕ «ТАЙНА МЕДНОЙ ГОРЫ» ТЕАТРА МЮЗИКЛА «ФЕЕРИЯ» ГОРОДА ЧЕЛЯБИНСКА	
<b>АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ: ПРЕДЛАГАЕМЫЕ К ОБСУЖДЕНИЮ ИДЕИ, МЕТОДИКИ, МЫСЛИ</b>	
<b>Александрова Н. О.</b> .....	<b>16</b>
НОВОЕ В НОРМАТИВНОЙ БАЗЕ ДЕЛОВОЙ ПЕРЕПИСКИ	
<b>Андреева И. В.</b> .....	<b>19</b>
ИСТОРИОГРАФИЯ ИСТОРИИ МУЗЕОЛОГИИ: ТРЕНДЫ XXI ВЕКА	
<b>Лазарева Л. Н.</b> .....	<b>26</b>
КОНЦЕПЦИЯ «ИЗОБРЕТЕНИЕ ТРАДИЦИЙ» ЭРИКА ХОБСБАУМА В РЕЖИССУРЕ ПРАЗДНИКА: РЕКОНСТРУКЦИЯ ИЛИ ПРОЕКТ	
<b>Мухин А. Ю.</b> .....	<b>29</b>
КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОГРАММЫ «МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН» КАФЕДРЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЧЕЛЯБИНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ	
<b>Селюгина Е. А., Лукьянов В. Ю.</b> .....	<b>33</b>
ГЕНИАЛЬНОСТЬ МЕСТА: ПРОЕКТ «АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ЗРИТЕЛЯ» ТЕАТРА ДРАМЫ ИМЕНИ НАУМА ОРЛОВА В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ЭДЬЮТЕЙМЕНТА	
<b>Степанова И. В.</b> .....	<b>41</b>
СЦЕНИЧЕСКИЙ ЗАЧИН КАК ТРАДИЦИОННЫЙ ЭЛЕМЕНТ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ	

<b>Тихомирова Л. Н.</b> .....	<b>45</b>
НЕКОТОРЫЕ ФОРМЫ СТИМУЛИРОВАНИЯ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ АКТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ	
<b>Уткина Е. А.</b> .....	<b>51</b>
ЭТИКА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ ВУЗА	
<b>Филимонов Л. С.</b> .....	<b>56</b>
МЕТАКОМПЕТЕНЦИИ БУДУЩЕГО: РАЗВИТИЕ ТОЛЕРАНТНОСТИ К НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ	

#### **ЮБИЛЕЙНЫЕ ДАТЫ**

<b>Гушул Ю. В.</b> .....	<b>64</b>
ТОЧКИ РОСТА БИБЛИОГРАФИИ И ЕДИНЕНИЯ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО СООБЩЕСТВА РОССИИ: ПОТЕНЦИАЛ 90-ЛЕТИЯ И. Г. МОРГЕНШТЕРНА	
<b>Еремина Н. Г.</b> .....	<b>75</b>
ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НАРОДНОГО АРТИСТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ЕВГЕНИЯ КОЛОБОВА	

#### **ТЕКУЩИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

<b>Богдан С. В.</b> .....	<b>80</b>
СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ АНИМАЦИЯ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КАПИТАЛ: КАУЗАЛЬНОСТЬ ЯВЛЕНИЙ	
<b>Боровик Л. Г.</b> .....	<b>86</b>
ВЗАИМОСВЯЗЬ ДЫХАНИЯ С РАБОТОЙ ГОРТАНИ	
<b>Брюховецкая А. В., Кравчук В. И.</b> .....	<b>88</b>
ФИТНЕС-ТЕХНОЛОГИИ КАК СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ К ЗАНЯТИЯМ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ И СПОРТОМ	

<b>Власова И. А.</b> .....	<b>91</b>
ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ТРЕНИНГ В СИСТЕМЕ ФИЗИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ	
<b>Вовк Е. Ф.</b> .....	<b>94</b>
К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ СКРИПАЧЕЙ В ВУЗЕ (НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА ШЕСТИ ПРИНЦИПОВ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ)	
<b>Гришанина-Мошкина О. В.</b> .....	<b>100</b>
КОНСТРУКТИВНЫЙ И ДЕСТРУКТИВНЫЙ ХАРАКТЕР МЕДИА	
<b>Дубровина И. В.</b> .....	<b>105</b>
РОЛЬ И МЕСТО ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ НА УРОКЕ «СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ» В МЛАДШИХ КЛАССАХ ДШИ	
<b>Едакина А. С.</b> .....	<b>110</b>
ИННОВАЦИОННЫЙ ПОДХОД УРАЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ К АНСАМБЛЕВОЙ МУЗЫКЕ	
<b>Ерёмина Л. В., Кравчук В. И.</b> .....	<b>116</b>
ПРИНЦИПЫ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ ПО ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ У СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОЙ МЕДИЦИНСКОЙ ГРУППЫ	
<b>Еремин Л. И.</b> .....	<b>122</b>
ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ ХОРОВОЕ ПЕНИЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	
<b>Жидков А. И.</b> .....	<b>124</b>
ЧТЕНИЕ НОТ С ЛИСТА В ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ УЧАЩЕГОСЯ- ДУХОВИКА ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ	
<b>Зайцева Г. С.</b> .....	<b>127</b>
ПРОБЛЕМЫ ДИКЦИИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЗВУКА И СЛОВА В ПЕВЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ	
<b>Запкина Н. М.</b> .....	<b>133</b>
ПРАКТИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА ОБУЧАЮЩИХСЯ В РАКУРСЕ НОРМАТИВНОЙ ЭВОЛЮЦИИ ПОНЯТИЙНОГО ПОЛЯ	

<b>Ивашкова Ю. И.</b> .....	<b>138</b>
ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ	
<b>Карпова Т. Ю.</b> .....	<b>141</b>
КРЕАТИВНАЯ ЭКОНОМИКА: ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ	
<b>Килина Т. В.</b> .....	<b>146</b>
ЧЕРТЫ ИМПРЕССИОНИЗМА В РУССКОЙ КАМЕРНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЫ К. КОРЧМАРЕВА)	
<b>Коробейникова Е. А.</b> .....	<b>150</b>
ОСОБНОСТИ РАБОТЫ НАД АВТОРСКИМИ ХОРОВЫМИ ЦИКЛАМИ ВСЕНОЩНОГО БДЕНИЯ	
<b>Королёв Н. С.</b> .....	<b>155</b>
ОТ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ К ГРАЖДАНСКОМУ МИРУ: ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ К. В. РЫНДИНА В ЗЛАТОУСТОВСКОМ УЕЗДЕ В 1921–1923 гг.	
<b>Кочевов В. Ф.</b> .....	<b>161</b>
ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОМПЛЕКСА МУЗЫКООЗДОРОВЛЕНИЯ В ПРОФИЛАКТИЧЕСКИХ ЦЕЛЯХ	
<b>Кузнецов А. Б.</b> .....	<b>165</b>
ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ	
<b>Лушникова А. В.</b> .....	<b>168</b>
КОЛЛЕКЦИИ МЕБЕЛИ В МУЗЕЯХ РОССИИ (ОПЫТ НАПИСАНИЯ СТАТЬИ ДЛЯ ЭНЦИКЛОПЕДИИ «ЛИТЕРАТУРНЫЕ МУЗЕИ РОССИИ»)	
<b>Наумова Н. М.</b> .....	<b>177</b>
СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ Ф.-Й. ГАЙДНА	

<b>Павловских А. О.</b> .....	<b>180</b>
ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПОСТАНОВКИ СОЛЬНОГО КОНЦЕРТА ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ	
<b>Рубцов С. Г.</b> .....	<b>184</b>
СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПРИНЦИПОВ ИСТОРИОГРАФИИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ В. М. РЯБКОВА	
<b>Рыков С. С.</b> .....	<b>188</b>
ОБ ОСОБЕННОСТЯХ МОТИВАЦИИ БЕГУНОВ-ЛЮБИТЕЛЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	
<b>Селезнева О. П.</b> .....	<b>192</b>
ОПЫТ ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК КАМЕРНОГО ХОРА ИМ. В. В. МИХАЛЬЧЕНКО ЧЕЛЯБИНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФИЛАРМОНИИ	
<b>Смолин Ю. В., Кравчук В. И.</b> .....	<b>197</b>
САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ЗАНЯТИЯ ТРЕНИРОВОЧНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ФОРМИРОВАНИЯ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТА	
<b>Степанова Т. П.</b> .....	<b>202</b>
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ МЕНЕДЖМЕНТ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ИНТЕГРАТИВНЫЙ ПОДХОД	
<b>Стрельцова Л. Н.</b> .....	<b>207</b>
ВЛИЯНИЕ УРОВНЯ ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ НА СПЕЦИФИКУ ПРЕПОДАВАНИЯ ХОРОВЫХ ДИСЦИПЛИН В ВУЗЕ	
<b>Толстиков В. С.</b> .....	<b>211</b>
К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗАЦИИ ФЕДЕРАЛЬНЫХ ЦЕЛЕВЫХ ПРОГРАММ ПО ПРЕОДОЛЕНИЮ ПОСЛЕДСТВИЙ РАДИАЦИОННЫХ АВАРИЙ НА УРАЛЕ (1992–2015 гг.)	

<b>Ушакова В. В.</b> .....	<b>218</b>
ВЛИЯНИЕ ДИСТАНЦИОННОЙ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ НА СОДЕРЖАНИЕ И КАЧЕСТВО ЗАНЯТИЙ СО СТУДЕНТАМИ-ВОКАЛИСТАМИ	
<b>Хабибулин Р. Г.</b> .....	<b>224</b>
ЭСТРАДНЫЙ АНСАМБЛЬ КАК ОБЪЕКТ МУЗЫКАЛЬНО- ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	
<b>Хмельёва А. П.</b> .....	<b>227</b>
К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВКУСА ПОДРОСТКОВ	
<b>Черкасская Н. И.</b> .....	<b>232</b>
ЛИЧНОСТНЫЙ АСПЕКТ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА	
<b>Ширяева О. Ф.</b> .....	<b>234</b>
ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЧЕЛЯБИНСКИХ КОМОЗИТОРОВ НА УРОКАХ ДШИ	
<b>Шицкова М. А.</b> .....	<b>241</b>
ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ТУРИСТСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ	
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</b> .....	<b>246</b>

## **СОБЫТИЯ ГОДА: РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИТОГАХ И ПОТЕНЦИАЛЕ**

УДК 792.5:82.09

**Хлызова П. В.**

старший преподаватель, режиссер

**Сергиенко П. Г.**

доцент, кандидат педагогических наук,  
композитор

### **ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО ПРОЧТЕНИЯ СКАЗА ПАВЛА БАЖОВА В СПЕКТАЛЕ «ТАЙНА МЕДНОЙ ГОРЫ» ТЕАТРА МЮЗИКЛА «ФЕЕРИЯ» ГОРОДА ЧЕЛЯБИНСКА**

Премьера мюзикла состоялась 30 октября 2021 г. в зале им. С. С. Прокофьева в г. Челябинске. Сказ Павла Бажова «Медной горы Хозяйка» известен всем со школьной скамьи. Сюжет был взят за основу мюзикла, однако вся история разворачивается в современном мире. Автором идеи и постановки стала режиссер Полина Хлызова, она же исполнила роль главной героини мюзикла – Хозяйки Медной горы.

Актуальной является главная тема мюзикла. Дело в том, что основная сюжетная линия спектакля тесно связана с темой природы, экологии, а также затрагивает другие злободневные проблемы современности. Экологическая как никакая другая с каждым днем становится острее и актуальнее. Челябинск – один из самых неблагополучных городов России по состоянию экологии. Кроме того, на Урале сегодня вскрываются проблемы, которые являются как наследием производства СССР, так и результатом недобросовестного использования природных ресурсов современными предприятиями, что приводит к отравлению озер и рек, подземных вод, гибели лесных массивов, вымиранию животных, загрязнению воздуха и возникновению незакон-

ных свалок, радиационных захоронений. Неудивительно, что именно сюжет сказа, рожденного на Урале великим русским писателем Павлом Бажовым [1; 2], был трансформирован в современную актуальную злободневную тему, затрагивающую экологические вопросы. Не случайно особо остро звучат следующие слова Хозяйки Медной горы: «Чтоб уберечь цветущий край, волшебной силы хватит у Хозяйки!», которая призывает людей одуматься, остановиться, понять, что «не все решают деньги!». Основные напутствия главной героини заключаются в том, что люди должны жить в гармонии с природой, любить свою Родину, чтить память своих предков и помнить, что природа сильнее человечества. «В спектакле упомянуты многие знакомые южноуральцам события – ураган, разрушивший площадку Ильменского фестиваля; падение метеорита, землетрясения в Уральских горах» [3].

По сюжету главный герой Степан (Александр Саморуков) – современный парень, который в погоне за карьерным ростом и богатством не замечает, как попадает в фальшивый мир, полный лицемерия и лжи, где нет места искренним чувствам и настоящей любви. Вместе со своим начальником (Николай Шелковников) и чиновницей (Олеся Чех), которые ведут разработку крупного месторождения полезных ископаемых, герой осуществляет фальсификацию документов ради собственной наживы. Однако в дело вмешиваются потусторонние силы, возглавляемые таинственной Хозяйкой гор (Полина Хлызова). Во время грозы Степан попадает в заброшенную каменоломню, где встречается с Девой гор, о которой только слышал сказы и легенды. Эта встреча в корне меняет мировоззрение героя. Степан осознает, что спорить с Хозяйкой и не верить ее волшебной силе грозит гибелью как ему самому, так и всему человечеству. Степан пытается изменить ситуацию, в которую ввязался, но сделать это оказывается не так-то просто, ведь в мире правят алчность и деньги. В конце концов герой признается в фальсификации и покоряется воле Девы гор. Хозяйка берет его под свою защиту и уводит в свой мир живой красоты.

Образ Медной горы Хозяйки закрепился в сознании людей под влиянием других художественных произведений как гордой, высокой каменной девы, которая помогает добрым, наказывает злых, неся собою величие и справедливость. Хотя сам Бажов создал образ прямо противоположный – его Хозяйка Медной горы маленького роста, юркая, все время смеется и что-то «щебечет» не по-русски, иногда кажется слишком простодушной для владычицы несметных подземных богатств. Но объединяет эти два образа то, что она – сила божественная или нечистая, недоступная обычному человеку: «коса сиза-черная и не как у наших девок болтается, а ровно прилипла к спине. На конце ленты не то красные, не то зеленые. Сквозь светуют и тонко этак позванивают, будто листовая медь. Девка небольшого роста, из себя ладная и уж такое крутое колесо – на месте не посидит. Вперед наклонится, ровно у себя под ногами ищет, то опять назад откинется, на тот бок изогнется, на другой. На ноги вскочит, руками замашет, потом опять наклонится. Одним словом, артуть-девка. Слышать – лопочет что-то, а по-каковски – неизвестно, и с кем говорит – не видно. Только смешком все. Весело, видно, ей» [4, с. 4].

Однако, в спектакле Хозяйка Медной горы совершенно иная – властная, могущественная, порой жестокая и, в то же время, горячо любящая женщина. Своим могуществом и силой она олицетворяет красоту и мощь природы Урала. В современной постановке образ Хозяйки удалось показать с разных сторон, трансформируя его в разные образы: то она величественная, гордая и недовольная людскими делами Хозяйка, то активистка в облике Насти, то простодушная деревенская дивчина в сцене в избе. Такие перевоплощения – часть задуманной драматургии, чтобы показать волшебство и всемогущество главной героини.

Музыку к спектаклю написала член Союза композиторов России Полина Сергиенко. Музыкальное сопровождение решено не в обычном формате бродяжеских мюзиклов, но мистический сюжет дикто-

вал обращение к различным стилям и жанрам. Композитор использует несколько музыкально-выразительных комплексов, характеризующих разные тематические линии. Так, мистическую линию, которая представлена образами Хозяйки Медной горы и Призраками предков, сопровождающими ее на протяжении спектакля, композитор подчеркивает современными композиторскими техниками и приемами: используются много ударных инструментов, трансформированные тональные инструменты, которые играют в запредельных для выразительной игры регистрах либо очень высоко, либо очень низко, где теряются их тембровые характеристики, что еще больше подчеркивает фантастический ирреальный характер происходящего. Также для усиления мистического эффекта композитор использует атональные приемы, сонористические звуковые комплексы – пятна, атональные россыпи звуков, что в целом театрально и захватывающе подчеркивает атмосферу происходящего. Однако сам образ Хозяйки Медной горы, несмотря на то, что она является героем двух миров (реального и потустороннего, мистического) Полина Сергиенко характеризует двумя яркими сольными ариями.

Первую арию Хозяйки Медной горы, в которой та рассказывает о трагической истории встречи со Степаном и любви к нему, хранимой ею на протяжении всей жизни, композитор насыщает красивой выразительной мелодией широкого дыхания, оркестрованной инструментами большого симфонического оркестра. Ария с ее яркой кульминацией позволяет показать наличие у главной героини человеческих чувств, передать переживания, страсть и боль перед новой встречей с героем. Вторая ария Хозяйки Медной горы, которая является реакцией на деятельность людей, незаконно внедрившихся в ее владения и нарушающих устои ее правления, совершенно противоположна по характеру. Героиня представлена в ином ключе, и ария – в рок обработке. Резкая, с яркими кульминациями вокальная мелодия характеризует ее жестокой, полной решимости изменить ситуацию, готовой к прямым угрозам, высказы-

ваемым главному герою несмотря на то, что сама Хозяйка испытывает чувства любви к нему [5].

Ключевая любовная линия спектакля, представленная взаимодействием двух героев – Степана и Хозяйки медной горы, трансформируется на протяжении спектакля вместе с сюжетной, где главный герой Степан становится заложником двух миров, первого – мира денег, алчности и лжи, который представлен директором предприятия Евгением Рудольфовичем Грабиным, его богатой дочкой Эллой, и второго – мира предков, традиций, истоков, добродетели и любви. Музыкальный тематизм Степана трансформируется на протяжении спектакля, тем самым характеризуя душевные трансформации героя, смену его мировоззрения. Степан понимает, что в результате своей противозаконной деятельности (фальсификация документов ради наживы) он запускает процесс серьезных разрушительных последствий для человечества в целом. Поэтому вокальная партия Степана, понимающего весь ужас происходящего, написана в речитативной манере, переходящей в крик, передающей отчаяние героя. При этом его вокальная партия сопровождается симфоническими инструментами, которые подчеркивают трагизм, страх перед тем, что он осознал и что пытается донести зрителю. Контрастом сочетания симфонической музыки и манеры исполнения певцом подчеркивается острый драматический конфликт сюжетной линии.

Герои «богатого мира»: директор предприятия, его дочка и их окружение – изображены композитором в современных музыкальных стилях; использованы симфо-джазовые инструменты, джазовые ритмы, ритмы современной поп музыки с яркими запоминающимися выразительными мелодиями. В целом музыкальное решение спектакля характеризуется частым переключением разных образных и тематических линий, сменой образов, состояний, музыкальных пластов – все это помогает соединить воедино интригующие лейтмотивы мистического мира, которые придают таинство и остроту сюжету. Сюжет и драматургия спектакля основаны на переключении сцен, характери-

зующих разные миры: мир современности и мир прошлого, как времени событий самого сказа. Миры разделены при помощи декораций и света. Человеческий мир – черно-белые кубы, трибуны, черные папки, белые и черные листы бумаги – мир, в котором ложь и правда перемешались и уже не разобраться в истине. Мир Хозяйки – это всегда насыщенные цвета, приглушенный теплый свет, преобладание зеленого, так как Хозяйка в этом спектакле является олицетворением природы. Ее мир подчеркивает видеоряд с изображением камней, пещеры, всем известного образа ящерицы.

Разные миры подчеркнуты и стихотворным текстом, автором которых является Софья Хлызова. Для создания «Бажовского» стиля были использованы слова из лексики самого писателя:

Средь синих гор, где мы живём  
Под хмурым небом и дождём,  
В Подземном царстве, где есть двор,  
Хранит богатства Дева гор!  
Смекнул тогда Степан,  
Что это не обман  
И вспомнил сказ о деде той,  
Что встреча – знак худой!  
Степан окаменел  
И сразу оробел!  
И можно ли заговорить с такою красотой?

Автор текстов Софья Хлызова, разделяя мир прошлого и современного, использует также разные стили текста. Так, современный мир характеризуют слова, нетипичные для времени повествования П. Бажова:

Вложил я столько денег в эту стройку!  
Как можно так надуманно решить!?  
Устроим мы судье головомойку!  
Нам нужно апелляцию подать!

Следует отметить потрясающую работу художника по свету Марии Федотовой, благодаря которой сцена концертного зала во время спектакля то расцветивается отблесками уральских самоцветов, то заполняется дымом и вспышками света (ураган), то появляются мистические картины, создаваемые разными сценическими световыми эффектами, которые сделали спектакль красочным и подчеркнули его мистический колорит.

Мюзикл талантливо исполнили артисты театра мюзикла «Феерия», которые перевоплощались в разных героев: присяжные на суде, призраки, гуляки на праздники. Солисты быстро трансформировались, меняли стиль исполнения в зависимости от сюжета и поставленным режиссерским задачам для создания различных эффектов.

Таким образом, мюзикл «Тайна медной горы» – уникальный спектакль, который обращает внимание на современные проблемы взаимоотношений природы и человека, являясь своего рода экологическим манифестом XXI века.

Литература:

1. Григорьев, Г. Мемориальный дом-музей Бажова в Екатеринбурге / Г. Григорьев // Наш Урал : [портал]. – URL: <https://nashural.ru/mesta/sverdlovskaya-oblast/ekaterinburg/memorialniy-dom-muzey-bazhova/> (дата обращения: 06.01.2022).
2. Капитонова, Н. А. Бажов Павел Петрович. Об авторе / Н. А. Капитонова // Писатели земли Уральской. Южный Урал : [электрон.] проект Централизованной системы дет. и шк. б-к г. Озёрска и Челяб. обл. дет. б-ки. – URL: <http://pisатели.ch-lib.ru/tin/bazhov/index.html> (дата обращения: 06.01.2022).
3. Ваганов, А. Челябинцам показали мюзикл по мотивам сказов Бажова / А. Ваганов // Вечерний Челябинск : [сайт газеты]. – URL: [https://vecherka.su/articles/news/175228/?sphrase\\_id=154720](https://vecherka.su/articles/news/175228/?sphrase_id=154720). – Дата публикации: 31.10.2021.
4. Бажов, П. П. Медной горы Хозяйка / П. П. Бажов. – Санкт-Петербург : Речь, 2016. – 144 с. – ISBN: 978-5-9268-2117-5.
5. Сергиенко, П. Г. Значение методов имитации и стилизации в процессе обучения композиторов / П. Г. Сергиенко // Образование и наука в третьем тысячелетии : материалы к VII Междунар. науч.-теор. конф. (Барнаул, 21–23 марта 2013 г.) / Алтай. гос. ун-т. – Барнаул, 2013. – Ч. 1. – С. 134–135.

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

УДК 81:930

**Александрова Н. О.**

кандидат исторических наук, доцент

## **НОВОЕ В НОРМАТИВНОЙ БАЗЕ ДЕЛОВОЙ ПЕРЕПИСКИ**

Как известно, кризисная ситуация, тем более глобальная, нередко приводит к отказу от старых, но еще вполне работоспособных технологий и к ускоренному внедрению новых. Еще одним примером тому стал кризис 2020–2021 гг., связанный с пандемией коронавируса. По свидетельству экспертов, «даже самые консервативные организации и органы государственной власти перешли на удаленную работу и стали более активно использовать передовые информационные технологии» [1, с. 8]. И в системе государственного управления, и в деятельности всех прочих организаций выросла потребность в оперативном, в т. ч. электронном, обмене информацией, в удаленном взаимодействии с организациями и гражданами. Это обстоятельство, а также резкое сокращение непосредственных контактов, в свою очередь, стало причиной роста деловой переписки, отмечаемого большинством специалистов. Актуализации проблем оформления и ведения деловой переписки способствовало и введение в 2018 г. в системе СИБИД ГОСТа Р 7.0.97-2016 «Организационно-распорядительная документация. Требования к оформлению документов» [2]. Национальный стандарт внес некоторые коррективы и дополнения в требования к оформлению документов, в т. ч. писем. Новации отразили «Методические рекомендации по применению ГОСТ Р 7.0.97-2016» (М. Росархив, ВНИИДАД. 2018). Современную нормативную базу деловой переписки дополнили утвержденные Росархивом «Примерная инст-

рукция по делопроизводству в государственных организациях» [3] и «Правила делопроизводства в государственных органах, органах местного самоуправления» [4].

Новым нормам и особенностям оформления реквизитов письма как в бумажном, так и в электронном виде, а также вопросам создания, согласования, формирования и хранения деловой переписки посвятили более двух десятков статей журналы «Делопроизводство», «Секретарь-референт», «Справочник секретаря и офис-менеджера», «Делопроизводство и документооборот на предприятии» и др. Прежде всего выделим публикации ведущих специалистов по ДООУ В. Иришниковой [5], В. Ф. Макеевой [6], Ю. Ступаковой [7], В. Ф. Янковой [8] и др.

Специалисты называют *обязательные реквизиты письма* (помимо обязательных для бланка), обеспечивающие его юридическую силу и значимость: 1) Дата документа; 2) Регистрационный номер; 3) Ссылка на регистрационный номер и дату поступившего документа; 4) Адресат (в обязательном порядке включающий наименование организации, если письмо оформлено не на адрес физического лица, или наименование должности и наименование организации, если письмо адресуется ее руководителю; при необходимости – почтовый адрес); 5) Заголовок к тексту; 6) Текст документа; 7) Подпись; 8) Печать (если письмо оформлено не на бланке); 9) Отметка об исполнителе (реквизит особенно желателен в письме как виде документа для обеспечения оперативной связи адресата с организацией/автором и снятия возникающих вопросов).

Письмо при необходимости может содержать помимо обязательных и *дополнительные реквизиты*: 10) Виза (как свидетельство согласия или несогласия должностных лиц с содержанием проекта письма в его оригинале, а также при создании визового экземпляра); 11) Гриф ограничения доступа к документу (если письмо содержит информацию конфиденциального характера); 12) Отметка о приложении (при их наличии).

Оформление реквизита «Адресат» содержит 3 новые нормы (при неизменном его положении на бланке письма):

– при адресовании письма должностному лицу инициалы ставятся после фамилии, а не перед ней, как это было рекомендовано стандартом 2003 г.;

– перед фамилией адресата допускается употребление сокращения «г-ну» или «г-же»;

– почтовый адрес не указывается при отправке письма по электронной почте или посредством факсимильной связи [6].

Специалисты подчеркивают, что национальный стандарт рекомендован к использованию, а не обязателен, следовательно, каждая организация может устанавливать собственные правила оформления писем, как и прочих документов [7, с. 12]. Их отражает Инструкция по делопроизводству как локальный нормативный акт организации. Однако следование стандарту при его составлении, а также при оформлении деловых писем, соблюдение основных его норм обеспечивает оптимизацию пути прохождения письма в процессе его создания и по каналам доставки адресатам, а также юридическую силу и значимость деловой переписки не только в традиционном бумажном, но и электронном виде.

Литература:

1. Храмцовская, Н. А. Совершенствование законодательно-нормативной базы в области управления документами: первые итоги 2020 года / Н. А. Храмцовская // Делопроизводство. – 2021. – № 2. – С. 8–15.
2. ГОСТ Р 7.0.97-2016. Организационно-распорядительная документация. Требования к оформлению документов : нац. стандарт Рос. Федерации : утв. приказом Федер. агентства по техн. регулированию и метрологии от 8 дек. 2016 г. № 2004-ст : дата введения 1 июля 2018 г. // Консультант Плюс : справочная правовая система : [официальный сайт]. – URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_216461/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_216461/) (дата обращения: 09.01.2022).
3. Примерная инструкция по делопроизводству в государственных организациях : офиц. издание : утв. приказом Росархива от 11.04.2018, № 44 // Гарант : [справочная поисковая система]. – URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71920678/> (дата обращения: 13.11.2021).

4. Правила делопроизводства в государственных органах, органах местного самоуправления : офиц. издание : утв. приказом Росархива от 22.05.2019, № 71 // Гарант : [справочная поисковая система]. – URL: <https://base.garant.ru/72291836/> (дата обращения: 13.11.2021).
5. Иритикова, В. Как заставить исполнителей правильно оформлять письма / В. Иритикова // Делопроизводство и документооборот на предприятии. – 2021. – № 6. – С. 28–37.
6. Макеева, В. Ф. Оформление реквизита «Адресат» / В. Ф. Макеева // Секретарь-референт. – 2017. – № 7. – URL: [https://www.profiz.ru/st/7\\_2017/rekvizit\\_adresat/](https://www.profiz.ru/st/7_2017/rekvizit_adresat/) (дата обращения: 24.11.2021).
7. Ступакова, Ю. Как заставить исполнителей правильно оформлять письма / Ю. Ступакова // Делопроизводство и документооборот на предприятии. – 2021. – № 6. – С. 12–26.
8. Янковая, В. Ф. Письмо: все тонкости оформления реквизитов / В. Ф. Янковая // Делопроизводство и документооборот на предприятии. – 2019. – № 3. – С. 12–34.

УДК 008+069.01+002.1

**Андреева И. В.**

кандидат педагогических наук, доцент

## **ИСТОРИОГРАФИЯ ИСТОРИИ МУЗЕОЛОГИИ: ТРЕНДЫ XXI ВЕКА**

Первые опыты теоретической рефлексии историографии музеологической мысли в российской музейной науке<sup>1</sup> восходят к 2000-м годам. Они носят комплексный характер, фокусируясь на проблемах, интегрирующих вопросы истории музейного дела, теоретического осмысления музея, основных направлений музейной деятельности. Таковы «Источниковедение и историография истории музейного дела» В. П. Грицкевича, «Музейно-педагогическая мысль в России» Л. М. Шляhtiной и Е. Н. Мастеницы, историографические обзоры в статьях Н. А. Томилова, С. В. Пшеничной, Т. В. Галкиной, историко-

---

<sup>1</sup> Соотношение понятий *музееведение*, *история музеологии* и *история музеологической мысли* было критически рассмотрено В. В. Астафьевым и Л. А. Сыченковой [1, с. 16].

биографические очерки, предваряющие публикации первоисточников в антологии «Музееведческая мысль в России XVIII – XIX веков» [2–7]. В следующем десятилетии по мере накопления и обобщения первичного материала в историографии музеологии стало формироваться культурологическое направление исследований. В отличие от традиционного музееведения культурологическая методология задает курс анализа познания музея и музейности, позволяющий выявить их основные культурные функции и место в культуре.

Научное изучение музея и музейности стало ядром историографической проблематики в работах философа О. В. Беззубовой и культуролога О. С. Сапанжа [8; 9]. Масштабный аналитический обзор зарубежной музеологии был предпринят в монографии историка В. Г. Ананьева [10]. Ему же принадлежит монографическое исследование Института истории искусств как крупнейшего центра музееведческой мысли 1910-х–1920-х гг. и одного из ярких периодов отечественного музееведения [11]. При обращении к данным работам имеют значение не только фактографические сведения (в том числе об архивных и иноязычных источниках, впервые вводимых в научный оборот), но и теоретические подходы к систематизации и концептуализации материала, а также общий контекст развития науки. Важно при этом, вслед за О. С. Сапанжа, провести демаркационный рубеж между историографией музеологии и историографией музейного дела (в упрощенной трактовке – между теорией музееведения и практикой предмузейного собирательства и музейной работы) [12].

Динамика внешних факторов и изменение музейного ландшафта стали предпосылками развития современных философско-культурологических и социально-коммуникационных концепций музея и музейности. Тщательный анализ «собственного музейного метадискурса» был осуществлен О. В. Беззубовой, резюмировавшей, что многообразие исследований музея вне контекста культуры в целом не проясняет «эпистемологические основания тех или иных форм музея и механизмы его функционирования» [13, с. 98–99]. Общей пробле-

мой, не позволяющей консолидировать сложившиеся концептуальные модели<sup>1</sup>, Беззубова называет отсутствие базовой концепции музея как феномена культуры. В качестве стартового этапа исследования места и назначения музея в культуре через его основные функции она выделяет период 1970–1980-х гг., обнаруживший ограниченность институционального подхода, не позволяющего дать ответ на вопрос об отличии музея от других институтов, чья деятельность также связана с накоплением предметов и созданием коллекций.

Попытка определить специфику музея через предметноориентированный подход, по наблюдениям О. В. Беззубовой, неизменно приводит авторов к анализу деятельности по выявлению музейных предметов и общественной потребности, которая лежит в ее основе. Музей является только лишь одной из исторических форм институциализации этой потребности, которую З. Странский определил как музейность / музеальность. Однако формируемая на этой платформе теория отбора не дает ответа на вопрос, являются ли специфические музейные качества свойствами самого предмета или они атрибутируются ему позицией наблюдателя.

Семиотическое и коммуникационное понимание культуры как системы хранения, передачи информации и механизм социального наследования позволяет определить функцию музея как хранение и передачу внегенетического опыта, что ставит музей в один ряд с архивом и библиотекой. Специфичность музейности одними авторами видится как «выявление семиофоров среди других предметов и превращение в семиофоры утилитарных предметов» (М. С. Каган, Т. П. Калугина). Другими – в культурно-формирующей функции вещи, делающей ее знаком – посредником коммуникационных процес-

---

<sup>1</sup> На основе анализа авторских подходов к определению концептуальных моделей музея О. В. Беззубова выделяет: «музей как научно-исследовательское и образовательное учреждение (Й. Бенеш, И. Неуступный); музей как специфическое отношение человека к действительности... (З. Странский, А. Грегорова); музей как коммуникативная система» (Д. Камерон); музей как культурная форма (Т. П. Калугина), как механизм социального наследования (М. С. Каган, З. А. Бонами, В. Ю. Дукельский), как рекреационное учреждение (Д. А. Равикович, К. Хадсон, Ю. Ромедер)» [13, с. 99].

сов (В. Ю. Дукельский). Критика Э. Хупер-Гринхилл линейной модели музейной коммуникации Шеннона – Камерона противопоставила традиционному представлению об образовании в музее понятие «опыт» как двунаправленный процесс порождения смысла в коммуникации экспозиционера и зрителя. Таким образом, делает вывод О. В. Беззубова, широко востребованные семиотическая и коммуникативная концепции культуры также рассматривают музейное собрание как «собрание предметов, изъятых из среды бытования и наделенных смыслом и ценностным значением» [8, с. 112]. Общим итогом рассмотрения различных подходов является вывод о том, что ни один из них «не рассматривает музей как специфический механизм культуры, обеспечивающий существование и воспроизводство различных форм социокультурной практики» [8, с. 114]. Значительным вкладом автора в понимание этой проблемы является разработка концепции дискурса, позволяющей рассматривать музей как инстанцию, формируемую дискурсивными практиками, которые изменяются в соответствии с диспозициями знания (М. Фуко) различных эпистем.

В основу историографического обзора, выполненного в докторском исследовании и представленном в монографии О. С. Сапанжа, была положена проблематика методологических оснований музейной науки [9]. Опираясь на науковедческую литературу, автор выделяет три направления музейного знания и соответствующие им уровни методологии. Первый уровень – теоретические концептуальные основы, на которые опирается познание многообразия музейного мира (гносеология) и аксиология музейности, – определяется как «концептуальный». Он образует теоретическое ядро музееведения – музеологию – «специальную теорию музея и музейности», открывающую возможность изучения музея как модели целостной культуры и подсистемы метасистемы культуры. Второе направление, опирающееся на исторические и практические методы музееведческих исследований, соотносится с синтетическим уровнем междисциплинарных исследований, оно образует музееведение и музеографию. Третий уровень

музейного знания – технологический – аккумулирует совокупность технологий музейного дела.

Историография музейного знания в рамках данного подхода коррелирует с широко используемой периодизацией З. Странского. Первые исследования домузейного периода (XVI – конец XIX в.) относятся к области историографии музейного дела. Эмпирически-описательный этап концентрируется на проблемах музееведения и музеографии. Вступление в стадию теории и синтеза формирует собственно музеологическую проблематику. Вместе с тем, пишет О. С. Сапанжа, наличие музеологической повестки можно диагностировать на всех этапах развития музейной мысли. На донаучном она представлена музеографическими опытами формально-описательного подхода к собиранию и систематизации коллекций. Концептуальный уровень включает этап появления в первой половине XX в. первых философских концепций, осмысляющих феномен музея и музейности (Н. Федоров, П. Отле, А. Мальро), и этап разработки проблем музеальности в ходе дискуссии о предмете науки и становления музеологии как академической дисциплины. Современный этап, с точки зрения ученого, отмечен тенденцией системности в развитии музеологии, поэтому помимо выделения трех уровней науки целесообразно выделить структурно-целевого и функционального блоков в исследованиях, посвященных музею как социокультурному феномену. Несмотря на то, что разработанный подход, как отмечает Сапанжа, «характеризует лишь центральную линию научного поиска» [12, с. 204], он содержит эвристический потенциал для историографического изучения более частных проблем и музеологических теорий.

Фундаментальный труд В. Г. Ананьева по истории зарубежной музеологии [10] формирует матрицу исторической типологии зарубежной музеологии на основе систем периодизации музейной науки, разработанных зарубежными и отечественными учеными. Каждая из уже обозначенных выше стадий (донаучная, эмпирически-описательная, теории и синтеза) корреспондируется с концепцией

трех музейных революций голландских ученых П. и Л. ван Менш и раскрывается на нескольких содержательных уровнях: на парадигмальном (постановка и решение общих вопросов музеологии – формирование категориального аппарата, философских основ и пр.); на уровне исторически конкретного периода развития науки; на уровне основ институциализации различных национальных школ и профессиональных организаций; на уровне персонифицированной теории (вклада ученого, видного деятеля эпохи). Логика анализа музеологических текстов в исследовании В. Г. Ананьева базируется на представлении о музее как культурной форме, на анализе его изоморфности структуре самой культуры. Персональное измерение истории музейной науки делает монографию информативным источником в плане характеристики музеологического форума.

Таким образом, историографические аспекты музеологических обзоров современных авторов опираются преимущественно на культурологический подход, позволяющий выявить место музея в контексте культуры. Анализ работ предшественников осуществляется ими с опорой на семиотическую и коммуникативную концепции культуры, изучение музея как модели целостной культуры и подсистемы метасистемы культуры, понимание музея как культурной формы, разработку концепции дискурса.

Литература:

1. Астафьев, В. В. Судьба музеологии и культурологии в России: опыт историографического осмысления / В. В. Астафьев, Л. А. Сыченкова // Обсерватория культуры. – 2013. – № 6. – С. 4–19.
2. Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII в. В 2 ч. / В. П. Грицкевич ; Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2001. – Ч. 1. 164 с.; Ч. 2. С. 165–409.
3. Шляхтина, Л. М. Музейно-педагогическая мысль в России: исторические очерки : монография / Л. М. Шляхтина, Е. Н. Мастеница ; Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2006. – 271 с. – ISBN 5-94708-065-6.
4. Томилов, Н. А. Музеология как отрасль знаний = Museology as a sphere of knowledge : избран. лекции для студентов высших учеб. заведений /

- Н. А. Томилов ; Ом. гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского, Ом. фил. Ин-та археологии и этнографии СО РАН, Сибир. фил. Рос. ин-та культурологии. – Омск : Наука, 2012. – 95 с. : ил., портр. – ISBN 978-5-98806-162-5.
5. Пшеничная, С. В. Концептуальная модель музея в современной отечественной музеологии / С. В. Пшеничная // Музеи России: поиски, исследования, опыт работы : сб. науч. тр. – 2007. Вып. 9. – С. 3–6.
  6. Галкина, Т. В. Историографический обзор российской музейно-педагогической литературы (1990–2010 гг.) / Т. В. Галкина // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2010. – Вып. 9. – С. 109–113.
  7. Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков : сб. док. и материалов / М-во культуры Российской Федерации, Российский ин-т культурологии ; [авт.-сост.: Э. А. Шулепова и др.] ; отв. ред. Э. А. Шулепова. – Москва : Этерна, 2010. – 957 с. : ил., портр. – ISBN 978-5-480-00223-2.
  8. Беззубова, О. В. Некоторые аспекты теоретического осмысления музея как феномена культуры / О. В. Беззубова // ANTHROPOLOGY : [сайт]. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/bezzubova-ov/nekotorye-aspekty-teoreticheskogo-osmysleniya-muzeya-kak-fenomena-kultury>. – Дата публикации: 07.01.2006.
  9. Сапанжа, О. С. Теория музея и музейности: историографический обзор и историческая типология : монография / О. С. Сапанжа. – Санкт-Петербург : Экспресс, 2011. – 97 с. : ил. – ISBN 978-5-9592-0130-2.
  10. Ананьев, В. Г. История зарубежной музеологии: идеи, люди, институты : [монография] / В. Г. Ананьев. – Москва : : Памятники ист. мысли, 2018. – 390 с. – ISBN 978-5-88451-369-3.
  11. Ананьев, В. Г. Институт истории искусств как центр музееведческой мысли Петрограда – Ленинграда конца 1910-х – 1920-х гг. / В. Г. Ананьев. – Санкт-Петербург : Нестор-история, 2021. – 408 с.
  12. Сапанжа, О. С. Историография музеологии, музееведения, музеологии: к вопросу разделения понятий / О. С. Сапанжа // Вопросы музеологии. – 2013. – № 2 (8). – С. 197–205.

**Лазарева Л. Н.**

кандидат педагогических наук,  
профессор

## **КОНЦЕПЦИЯ «ИЗОБРЕТЕНИЕ ТРАДИЦИЙ» ЭРИКА ХОБСБАУМА В РЕЖИССУРЕ ПРАЗДНИКА: РЕКОНСТРУКЦИЯ ИЛИ ПРОЕКТ**

Эрик Хобсбаум (1917–2012) – историк-марксист, классик историографии, возглавлял кафедру экономической истории Колледжа Биркбек Лондонского университета. Совместно с группой ученых он рассматривал феномен происхождения и функционирования традиций. Его работа «Изобретение традиций» была опубликована в 1983 г., в России – в 2000 г. Идеи очень быстро проникли в аналитические культурологические исследования.

Интерес российских ученых к работе Хобсбаума, возможно, связан с геополитическими событиями, происходившими в стране на переломе эпох, появлением новых и адаптацией уже бытовавших праздников. Так, новые элементы вошли в структуру Дня Победы; особенно много работ посвящалось проблемам прочтения данных об историческом прошлом, ставших базой Дня единства. Осмысливались традиционные праздники, возможность и степень их модернизации, включение в современный текст культуры. Сохранение древних традиций, прошедших испытание временем и многочисленным опытом, попытки создания новых праздничных действий отражали в то время заботу государства о целостности общества, его гармонии и жизнедеятельности; при этом новые праздники должны были закрепить основные человеческие ценностные установки и, в свою очередь, стать доброй традицией. Практическая потребность понять технологии формирования и функционирования института традиции как ценностных мет и стала отправной точкой интереса к работе Хобсбаума.

Многое в теоретических положениях автора может устраивать как доказательное и обоснованное мнение, но многое требует пояснения. Например, само понимание изобретения. Оно логично для любо-

го исторического процесса, явления, факта. Так первые робкие попытки земледелия, сначала стихийного, потом пробного, опытного, потом уверенного и планируемого распространились из первичных центров цивилизации (Междуречья, Египта, Ирана, Индии и Китая) по всей Европе, Америке и Австралии; земледелие в итоге стало традиционным направлением деятельности. Изобретение приобретает международную прописку в результате процессов заимствования. Культура любой страны мира обогащается за счет разных ресурсов, например, личных изобретений или путем «игр обмена» (Ф. Бродель), заимствуя лучший опыт других стран: рациональное, жизненно необходимое для материальной и духовной жизни. Изобретение зеркал в эпоху первобытности, стекол, палеолитических Венер, глиняной посуды, наскальной живописи, духовных продуктов (ритуальный танец, песня, пантомима, праздник и театральные представления) демонстрируют, что «изобретение» – это данность становления и формирования человечества; все изобреталось и со временем становилось общим культурным багажом.

Чтостораживает в концепции Хобсбаума? С одной стороны, он утверждает, что «традиции представляются старыми, действительно часто являются древними по происхождению, но также иногда – изобретенными». С другой – считает, что «изобретение» характерно только для Нового времени, когда в Европе возникают первые национальные государства и для их существования необходимы были такие формы праздничной культуры, которые бы поддерживали общую, объединительную идею нации. То есть нужны особые «изобретенные» традиции, которые бы объединили нацию. Но разве это первый опыт? В истории культуры ничего подобного не было? Античный мир (VI в. до н. э – IV в н. э.), Греция, Рим разве не создали («изобрели») главные праздники годового календаря, определяя их точное время, пространство проведения и строгий регламент городских действий, утвержденных государственными учреждениями, созданными специальными указами? Разве Петр I не вынужден был солидаризировать

старую, нецивилизованную, отстающую от стран Европы Россию, вступившую в полосу модернизации, полосу становления новой культуры с помощью «изобретения» новых викториальных празднеств, зрелищных фейерверков и народных театральных потех? Именно для этого он создал учреждения, отвечающие за организацию и проведение праздничных действий в северной столице, включая Академию наук. Деятели Великой Французской революции (1789–1794) «изобрели» не только новые формы праздничной культуры, но и правовые акты революции, касающиеся новых принципов и системы праздников, многие из которых живы до сих пор.

«Изобретение традиций» – это повсеместно органическая черта, право любого государственного устройства определять тематику и смысловую основу праздничных действий, отражающих систему ценностей, необходимых для стабилизации общества и решения проблем идентичности его членов. В этом смысле Э. Хобсбаум, на наш взгляд, узко рассматривает проблему «изобретения традиций», приспособляя ее только к Новому времени.

Для практиков праздничной деятельности представляет проблему выбор технологий по «изобретению» праздничных традиций. Какая из современных технологий близка концепции Хобсбаума: реконструкция или проектирование? При анализе обе схожи, всей культуре свойственна реконструкция, частичная или обширная, и проектность тоже природное свойство культуры. Наверное, надо исходить из того, о каких праздниках идет речь. Одно дело – исторически ориентированные, глубина памяти которых небольшая, несколько десятилетий или столетий (при этом письменные источники оставили много данных об этой группе праздничных действий). Здесь реконструкция при опоре на имеющуюся или бывшую конструкцию возможна, поскольку позволяет сохранить опоронесущие смыслы и приемы. Для традиционных праздников, функционирующих в огромном периоде бесписьменной культуры, конструкцию воссоздать не представляется возможным (даже археологические данные помогают редко), поэтому

в этом случае правомерно использовать проектную деятельность, работая с «остатками» методом бриколажа.

Обращение к прошлому, а также его прочтение и актуализация в настоящем представляют всегда большую проблему. Исторические источники, их ревизия, появление новых концепций, нестыкующихся с общеизвестными, дезинформируют исследователя. Возможно, важна общегосударственная установка на определенную ценность исторического факта, в осуществлении которой участвует научная и художественная интеллигенция. Опора на фронтальное изучение исторического факта, вкус к мифологизации исторического факта, знание устных преданий, фольклора сказаний, дополняющих базу знания, помогут «изобрести традиции», наполненные смыслом, необходимым для данного периода времени.

Работа Э. Хобсбаума подтвердила общее положение традициологии – культура каждого общества любого исторического периода его жизнедеятельности развивается, обогащается и передается следующим поколениям с помощью института традиций, которые «изобретаются» для гармоничного существования социального организма.

УДК 792

**Мухин А. Ю.**

кандидат педагогических наук, доцент

**КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОГРАММЫ  
«МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН» КАФЕДРЫ  
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЧЕЛЯБИНСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ**

Новое направление подготовки для кафедры театрального искусства имеет ряд требований к будущим специалистам народной художественной культуры (НХК). Обучаясь, студенты не только занимаются постановкой театрального спектакля, создают художествен-

ный образ на сцене, разрабатывают макеты декорационного оформления, но и получают навык преподавания в детских школах искусств, студиях творческого развития, народных театрах. В связи с этим на кафедре разработана рабочая программа дисциплины «Методика преподавания художественно-творческих дисциплин» [1]. Ее уникальность заключается в междисциплинарном характере, кумуляции лучших методик современной театральной педагогики, неформального образования, тренинговых упражнений, театральной практики. Стоит отметить, что целью данной программы служит «формирование у студентов – будущих организаторов и руководителей художественно-творческих коллективов в сфере народного художественного творчества – организационно-педагогических способностей» [3, с. 6].

Выделим основные понятия, на которые мы ориентировались при разработке тем, а именно «преподавание», «художественное воспитание», «творчество». Преподавание – упорядоченная деятельность педагога по реализации цели обучения (образовательных задач) и обеспечения информирования, осознания и практического применения знаний [2, с. 68]. Соответственно, целью преподавания является перевод полученных знаний в умения и навыки. Художественное воспитание – формирование у воспитанников способности чувствовать, понимать, оценивать, любить искусство, наслаждаться им, развитие потребностей в художественно-творческой деятельности и создании эстетических ценностей [Там же, с. 205]. Средствами театра и искусства в целом будущий специалист НХК развивает у своих подопечных эстетические качества. Творчество – выработка и воплощение учителем в постоянно меняющихся условиях учебно-воспитательного процесса, в общении с детьми оптимальных и нестандартных педагогических решений [Там же, с. 121]. Студенты получают навык организации творческих занятий с детьми в коллективах.

Подробнее остановимся на особенностях программы преподавания художественно-творческих дисциплин. Курс разбит на двенадцать отдельных тем, которые теоретически и практически изучаются

в течение двух семестров и имеют два раздела (теоретико-методологические и практические основы преподавания художественно-творческих дисциплин). Компетенции формируются у студентов в процессе освоения тем:

1. «Структура педагогического мастерства». Эта тема раскрывает основные положения гуманистической (от лат. *Humanus* – человеческий; признающий в ребенке – ученике, участнике – человека, личность [3, с. 89]) педагогики.

2. «Значение личности педагога как организатора педагогического процесса». Рассматриваются также требования к личности педагога художественно-творческих дисциплин как организатора педагогического процесса.

3. «Трансформация фигуры учителя в истории педагогики».

4. «Основные методологические подходы в педагогике художественно-творческих дисциплин». На занятиях по этой теме мы проводим сравнительный анализ педагогических подходов (системный, средовой, личностный, субъектно-субъектный, деятельностный, аксиологический) в преподавании художественно-творческих дисциплин).

5. «Особенности руководства творческим коллективом». Исследуем мотивацию к работе в группе, взаимодействие учителя и ученика, установку на результат в деятельности, понятие «коллектив».

6. «Общность и различие актерско-режиссерской и преподавательской деятельности». Изучаем сходства и различия в деятельности педагога и режиссера.

7. «Речевое искусство педагога». На практике развиваем ораторский навык педагога, умение выступать публично.

8. «Создание условий для психологической и физической раскрепощенности коллектива». По этой теме мы проводим семинар и тренинговые упражнения на атмосферу принятия и согласия в коллективе, вовлечения учащихся в создание проекта (спектакля, макета, этюда и др.).

9. «Театральный практикум педагога в тренинге».

10. «Методика развития игровых навыков. Основы преподавания актерского мастерства и режиссуры, от игры к тренинговому упражнению, от тренинга к этюду, от этюда к спектаклю». Изучаем игровые структуры по методу А. Васильева и М. Буткевича.

11. «Методика работы над ролью». Разрабатываем роман жизни персонажа, характер и характерность, внешнее проявление персонажа. Изучаем вопросы к роли по методу Ю. Альшица «45 вопросов к роли».

12. «Методика самостоятельной работы учащегося театрального коллектива. Искусство задания». Учимся точно формулировать задания для студентов и учеников. Развиваем навык самостоятельной работы.

Все темы программы прорабатываются в течение года на лекциях, семинарах и практических занятиях. По итогу семестра студенты выполняют курсовую работу для глубинной проработки изученных тем и проходят практическую подготовку в школе искусств или народном театре с коллективом.

Таким образом, сочетая в себе различные дисциплины, методики и темы, программа «Методика преподавания художественно-творческих дисциплин» обогащает студента и помогает сформировать нужные для профессии компетенции.

Литература:

1. Мухин, А. Ю. Методика преподавания художественно-творческих дисциплин : рабочая программа дисциплины : программа бакалавриата «Театральная режиссура и актерское мастерство. Преподавание художественно-творческих дисциплин» по направлению подготовки 51.03.02 Народная художественная культура, квалификация : бакалавр / авт.-сост. А. Ю. Мухин ; Челябин. гос. ин-т культуры. – Челябинск, 2019. – 37 с.
2. Коджаспирова, Г. М. Педагогический словарь : для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Г. М. Коджаспирова, А. Ю. Коджаспиров. – Москва: Издат. центр «Академия», 2000. – 176 с.
3. Зицер, Д. С. Азбука НО: практическая педагогика / Д. С. Зицер. – Санкт-Петербург : Просвещение : Фил, 2007. – 288 с. – ISBN 978-5-09-015729-2.

**Селютина Е. А.**

кандидат филологических наук, доцент

**Лукьянов В. Ю.**

аспирант (направление подготовки  
«Образование и педагогические  
науки» профиль «Теория, методика и  
организация социально-культурной  
деятельности»)

**ГЕНИАЛЬНОСТЬ МЕСТА:  
ПРОЕКТ «АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ЗРИТЕЛЯ»  
ТЕАТРА ДРАМЫ ИМЕНИ НАУМА ОРЛОВА  
В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ЭДЬЮТЕЙМЕНТА**

Определяя векторы развития современной театра, теории и практики все чаще задумываются о новых методах работы со зрителем, инновационных формах подачи и трансляции культуры театра и драматического искусства. Несомненно оправданным для этого является анализ социокультурных изменений, которые определяют все сферы жизни современного человека, среди которых и реновация театра как института, и появление новых эффективных технологий продвижения искусства, и мультимодальность, медиатехнологии в сценических практиках и т. п. Но важной кажется тенденция, определяющая не просто культурную политику театров, но и отношение к спектаклю как к инструменту регулирования социального статуса личности.

Речь идет об общей тенденции современного общества в организации досуга, который бы выполнял функцию мультизадачности, в частности, не только развлекал, но и образовывал. Это направление получило название эдьютеймент (играю, обучаюсь)<sup>1</sup>, активно развивается и связано не только со становлением личности в детстве, но с желанием взрослой аудитории получить максимум информации в свернутом

---

<sup>1</sup> В ранних работах по теории эдьютеймента можно встретить написание «эдьютейнмент», но в последние годы ученые склоняются к варианту, употребляемому в нашей работе.

виде за минимум затраченного времени. Понятие эдьютеймент обособывается в трудах российских лингвистов [1], исследователей новых медиа [2], педагогов [3], которые обновляют идеи игрового обучения, активно продвигавшиеся в педагогике второй половины XX в. (см. обзор понятия эдьютеймент и перечень основных теоретических трудов в работе В. М. Букатова [4]). Огромной популярностью пользуются лектории, которые проводят очень разные площадки: «Театр-XXI» в московском культурном центре «Хитровка» рассказывает о современном театре [Лекторий на Хитровке | hitrovka]; лекторий Политехнического музея в культурном центре ЗИЛ рассказывает о новостях науки и техники [Лекторий | Политех (Политехнический музей) (polymus.ru)]; информацию о различных просветительских программах публикует образовательный портал «Theory & practice» – «Теории и практики» [Теории и практики (theoryandpractice.ru)]; по три не связанных между собой тематически лекции за один вечер проводит просветительский проект «Курилка Гутенберга» [Курилка Гутенберга – YouTube] и т. п. Один из лучших образцов в этом роде, на наш взгляд, – просветительский проект «Арзамас. Академия», дающий возможность ознакомиться с материалами по истории, культурологии, литературоведению [Arzamas]. Соответственно, затратив условный час собственного времени, участник лектория имеет шанс в популярном виде услышать мнение от экспертов из очень разных областей знания, что, безусловно, повысит его эрудицию, а также будет влиять на его имидж. Если проанализировать заголовочный комплекс и проблемный ряд предлагаемых событий, очевидной станет тенденция к количественному обобщению, модальность итоговости и ориентация на утилитарный характер предлагаемого знания. Например: «Я знаю, что ничего не знаю: 10 философских понятий, которые должны быть знакомы каждому» [Я знаю, что я ничего не знаю: 10 философских понятий, которые должны быть знакомы каждому — T&P (theoryandpractice.ru)]; «Вся история кино с 1945 по 2021 год в одной таблице» [Вся история кино с 1945 по 2021 год в одной таблице – Arzamas].

На наш взгляд, театральная культура в последнее время стала частью этой общей тенденции к обобщению, систематизации, сворачиванию информации, максимально облегчая путь зрителя к литературному тексту и его постановке. Яркий и удачный пример тенденции эдьютеймента на Южном Урале – «Академия театрального зрителя» – досуговая интеллектуальная программа Челябинского театра драмы имени Наума Орлова, которая была инициирована в 2020 г. Первые «выпускники» Академии получили подарочные дипломы в июне 2021 г. В сентябре 2021 г. начался 2-й сезон Академии.

Целью данного проекта является формирование и расширение зрительского ядра театра, привлечение зрительской аудитории к спектаклям, создание нового формата общения со зрителем (досуговая интеллектуальная программа). Проект готовит зрителя к диалогу и пониманию сегодняшнего театрального языка, что необходимо в условиях существования драматургии не только классического, но и постдраматического театра, который предполагает, в том числе, и эмансипацию от текста [5, с. 74]. Вся новизна выразительных средств театрального искусства и оригинальность сценарно-режиссерского хода, баланс между традиционными и авангардными художественно-выразительными средствами, психоэмоциональное воздействие театральной постановки рассчитаны на включенность в театральное искусство сегодняшнего зрителя, на его личный и художественный опыт. Обучение и развлечение отражается и в номинации слушателей Академии, которые получили статус «академиков» в финале обучения, сдав специальный игровой экзамен (29 июня 2021 г.).

Важной просветительской задачей Академии является также продвижение региональных деятелей театрального искусства (актеров, режиссеров, художников театра и т. д.). За время реализации проекта региональные СМИ опубликовали ряд рецензий, высоко оценив просветительский потенциал проекта [6; 7].

Ценность «Академии театрального зрителя», которая позволила спрогнозировать ее успешность – переакцентировка ролей произво-

дителей и потребителей культурного продукта. Главенствующую роль в проекте играет зритель, который находится в интенсивном диалоге с театром. Театральный деятель Наум Орлов писал, что «если дрогнули сердца, если проскочила между сценой и залом невидимая искра взаимопонимания, то из этого единения душ и родится это волшебное и непостижимое чувство – ТЕАТР!» [8, с. 191]. На сегодняшний день более 50 % зрительного зала составляет взрослый зритель, который не имеет опыта общения с театральным действием [9, с. 7]. В ходе апробации проекта «Академия театрального зрителя» был проведен опрос (1 занятие), по результатам которого следует, что многие ее участники не посещали в детстве и юношестве ни спектакли в театре кукол, ни в театрах для детей и молодежи.

В отличие от просветительских проектов, упомянутых нами выше, досуговая интеллектуальная программа «Академия театрального зрителя» включает комплексное и интерактивное знакомство зрительской аудитории с процессом создания и проката современных театральных постановок. Игровая природа занятий была апробирована в первом сезоне Академии (Театральный сезон 2020/2021). Так, например, первое занятие знакомило с театральным этикетом и, как оказалось, с правилами поведения в театре были знакомы очень немногие (как вести себя в зале во время действия, как преподнести букет понравившемуся актеру или актрисе, что такое «третий звонок» и как найти свое место в зрительном зале – ответы будущим «академикам» были не очевидны). В занятии «Театральные жанры» ставилась иная задача – познакомить с разнообразием жанров театрального искусства и их исторической трансформацией. Всего за первый год существования проекта (один сезон) занятия регулярно посещали 40 человек, а наибольший интерес неизменно вызывала третья часть занятия, где участники могли стать одновременно и зрителем, и участником процесса создания спектакля.

Структура занятий первого сезона была апробирована в ходе первых двух занятий Академии и стала постоянной: три занятия продол-

жительность 45 минут с переменами. Тематический спектр занятий был очень широким: «Театральный этикет», «История театра», «Театральные жанры», «Роль режиссера в театре», «Роль художника в театре», «Театральная критика», «Театрально-постановочные цеха – создатели художественного мира спектакля», «Роль соцсетей и зрителя в театре». За первый сезон участники проекта встретились с артистами, представителями администрации и художественно-руководящего состава театра: с главным режиссером театра, народным артистом России Александром Зыковым, заместителем директора по работе со зрителями Светланой Квасницкой, заместителем директора по художественно-постановочной части Владимиром Карповым и др.

Второй сезон Академии – театральный сезон 2021/22 г. – представил иной формат «Академии театрального зрителя», который можно назвать «Вглубь текста». Театр Драмы решил более детально показать связь текста драматического произведения с его прочтением актерами и режиссером. Для этого был приглашен лектор – Е. А. Селютина (кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, русского и иностранных языков, ведущий научный сотрудник Челябинского государственного института культуры), который в наглядной и интерактивной форме раскрывает драматургические и исторические предпосылки написания пьесы, превращение ее в спектакль и роль автора в современной постановке. Интерактивная форма, возможность участия в лекции каждого участника Академии позволяет индивидуально сформировать образ эпохи появления и театральных воплощений классических пьес. Важно, что во втором сезоне Академии сохранилась задача повышения внимания жителей Челябинска к постановкам театра драмы: все предложенные в новом году темы связаны с текущим театральным сезоном и актуальной афишей: «Театральная сказка для взрослых “Тень” Евгения Шварца», «Современные архетипы в драме “Дикая Утка” Генрика Ибсена», «Возвращение на сцену театрального жанра – водевиль», «”Бешеные деньги” Александра Островского».

Структура занятий второго сезона «Академии театрального зрителя» претерпела некоторые изменения: каждое занятие состоит из двух равных частей – лекции (45 минут) и встречи с актерами, занятыми в постановке, о которой идет речь в лекционной части пьесы (45 минут). Так, например, посетив лекцию, посвященную постановке пьесы «Тень» Е. Шварца, «академики» могли познакомиться с актерами Ириной Бочковой и Николаем Осминовым, сыгравшими главные роли в спектакле, а на занятии о водевиле зрители задали вопросы о том насколько сложно участвовать в многогеройном спектакле актерам Владиславу Коченде и Дмитрию Олейникову. Во второй части занятия актеры театра также могут демонстрировать фрагмент из спектакля – такая форма работы позволяет увидеть работу артистов «на расстоянии вытянутой руки». Так, например, зрители посмотрели фрагмент первого действия драмы Генрика Ибсена «Дикая утка» в исполнении Татьяны Власовой, Дениса Кирша и Анастасии Павловой. Порядка тридцати слушателей в новом сезоне посещает регулярно Академию, среди них те, кто в проекте остался с первого сезона. Во втором сезоне предметом особого интереса стала тема вернувшегося на сцену жанра водевиля и обсуждение спектакля «Царский подарок». Фотоотчет события демонстрируется в соцсетях и на сайте театра [10; 11].

Формат творческой встречи и отсутствие «четвертой стены» позволяет зрителю почувствовать себя участником сценического действия. Максимальный эффект присутствия, магия тетра никого не оставляет равнодушным. Как правило, вопросы к актерам располагаются в плоскости обсуждения театрального искусства, но иногда носят личный характер. Занятия «Академии театрального зрителя» доступны для любой возрастной аудитории и не ограничиваются профессиональным образованием, но особенно ценным, на наш взгляд, является ориентация проекта на взрослого зрителя: подобного рода акции позволяют состоявшимся личностям пережить игровой опыт, необходимый для дальнейшего развития.

Интерактивность «Академии театрального зрителя» демонстрирует важную сторону эдьютеймента как культурного и социального явления – актуализация уже полученных знаний, культурного багажа, эрудированности, которую может продемонстрировать зритель-«академик». Речь идет не только о том, что человек, участвующий в подобном событии, уже демонстрирует определенную социальную ориентацию, вполне обозримый ценностный круг, но и об актуализации знаний, находящихся в пассиве у взрослого человека, работа которого, например, далека от сферы искусства, – очевидно, что, если это не профессиональная литература, человек читает или смотрит что-либо прежде всего для развлечения (мы не имеем в виду, что читается только массовая литература или потребляется только развлекательный визуальный контент, для развлечения могут быть прочитаны и самые серьезные тексты). Возможность личного контакта с актерами создает определенную элитарность и исключительность для присутствующих, что выделяет «академиков» из числа остальных театральных зрителей. Таким образом формируется личная причастность и к творческому коллективу, и к творческой жизни Челябинского театра драмы в целом. Многие участники «Академии театрального зрителя» являются лидерами общественного мнения и активно продвигают в своих сообществах спектакли театра: руководитель организации «Прогрессивная театральная общественность» Светлана Демцура, Почетный гражданин г. Челябинска Роза Орлова, преподаватель Южно-Уральского государственного университета Елена Шолохова и др.

Рассматривая этот аспект в контексте поставленной проблематики, мы можем предполагать, что подход, предложенный Театром драмы имени Наума Орлова способен, с одной стороны, минимизировать «травму от классики» (М. Загидуллина понимает под этим результат репрессивного освоения классических текстов, прочитанных в школьные годы под надзором учителя) [12], с юмором актуализируя полученные в разное время знания, с другой – способствовать признанию очевидного факта: интеллектуальное знание на сегодняшний

день включено в такой широкий информационный контекст, что именно признание его кросскультурного статуса, влияния на массовую культуру ведет к мене его статуса. Поиск этих связей в окружающем мире через инструментарий, обеспеченный форматом интерактивных занятий – это и есть увлекательнейший квест для нашего современника, поэтому опыт проведения «Академии театрального зрителя» мы можем признать продуктивным и имеющим потенциальную возможность масштабирования.

Литература:

1. Селютин, А. А. Эффективное использование образовательного ресурса электронных игр при обучении иностранным языкам / А. А. Селютин, А. А. Селютин. – DOI 10.24411/1994-2796-2019-10621 // Вестник Челябинского государственного университета. – 2019. – № 6 (428). Филологические науки. Вып. 117. – С. 154–160.
2. Солдаткина, Я. В. Эдьютеймент в современных сетевых медиа: журналистские форматы и технологии / Я. В. Солдаткина. – DOI 10.31862/1819-463X-2020-1-29-38 // Наука и школа. – 2020. – № 1. – С. 29–38.
3. Семилетова, А. Н. Активизация студентов с помощью технологии эдьютеймент-лекций / А. Н. Семилетова // Sciences of Europe. – 2019. – № 35-4 (35). – С. 49–50.
4. Букатов, В. М. Из истории дидактики: эдьютеймент в образовании взрослых и интерактивные технологии обучения в современной школе / В. М. Букатов // European Social Science Journal. – 2014. – № 11, Т. 1. – С. 279–288.
5. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – Москва : ABCdesign, 2013. – 312 с. – ISBN 978-5-4330-0024-7.
6. Академия театрального зрителя. Театральная сказка для взрослых Евгения Шварца «Тень» // ВКонтакте : социальная сеть. – URL: [https://vk.com/wall-5985083\\_10969](https://vk.com/wall-5985083_10969) (дата обращения: 19.01.2022).
7. Академия театрального зрителя. Необычный театральный жанр – водевиль // ВКонтакте : социальная сеть. – URL: [https://vk.com/wall-5985083\\_11678](https://vk.com/wall-5985083_11678) (дата обращения: 19.01.2022).
8. Наум Орлов. В театре моей памяти... : моногр. о творчестве нар. артиста России Н. Ю. Орлова / сост. Т. А. Поплавская. – Челябинск : Авто Граф, 2004. – 240 с. – ISBN: 5-98518-003-4.

9. Дадамян, Г. Термометр для театра / Г. Дадамян, А. Точилкина // Театральная жизнь. – 2014. – № 1. – С. 6–15.
10. Загидуллина, М. Ремейки, или Экспансия классики / М. Загидуллина // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 5 (69). – С. 213–222.
11. Лебедева, Е. Академия театрального зрителя : [интервью с Аллой Точилкиной и Владиславом Лукьяновым] // 31TV.RU : [сайт]. – URL: Академия театрального зрителя - 31TV.RU. – Дата публикации: 01.12.2020.
12. Минина, М. Жуют, разговаривают и ходят в спортивках. Какие зрители нервничают челябинских актеров / М. Минина, Е. Скрозникова, В. Щелков. – URL: <https://31tv.ru/novosti/196505/>. – Дата публикации: 02.12.2020.

УДК 378.147

**Степанова И. В.**

кандидат педагогических наук, доцент

## **СЦЕНИЧЕСКИЙ ЗАЧИН КАК ТРАДИЦИОННЫЙ ЭЛЕМЕНТ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**

В Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова в мастерских Г. А. Товстоногова и А. И. Кацмана было разработано режиссерское упражнение «зачин». Анализируя педагогический опыт Г. А. Товстоногова, исследователь И. Б. Малочевская отмечает, что в его образовательной программе предлагается использование новых форм режиссерского тренинга, в частности, – «зачины», как способ развития зрелищного мышления режиссеров. Все упражнения визуального тренинга, используемые на первом курсе, называются заданиями в форме «зачинов» [1]. Легендарный талантливый педагог А. И. Кацман настраивал своих студентов на продуктивную работу, предлагая начинать каждое занятие с «зачина», который готовился студентами самостоятельно и представлял из себя короткую песню, инсценированное стихотворение, пародию, этюд на злобу дня и т. д. Профессор Е. Р. Ганелин описывает: «Уже за пятнадцать-двадцать минут до начала занятий по актерскому мастерству “кацманята” заполняли институтские коридоры

бренчанием гитар, хорovým выкрикиванием каких-то куплетов-речевок, смехом по поводу только что найденных удачных деталей исполнения» [2]. Исходя из этого, можно смело предположить, что именно вышеназванные мэтры театральной педагогики являются родоначальниками «зачина». Также следует отметить, что в режиссерской школе Г. А. Товстоногова «зачин» становится сквозным упражнением всех лет обучения. Кроме того, сторонниками «зачинов» были З. Я. Корогодский, В. М. Фильштинский, Л. А. Додин, А. Д. Андреев и многие другие, чье мнение в театральной педагогике, безусловно, авторитетно. В настоящее время с легкой руки педагогов Санкт-Петербургской театральной школы «зачины» делают во многих учебных заведениях. Эта традиция живет уже более 50-ти лет.

Проанализируем понятийный аппарат. В народном быте и фольклоре существуют такие понятия: «почин», «зачин». В словаре синонимов со словом «зачин» в одном ряду стоят «введение», «вступление», «запев», «начало», «начин», «почин», «экспозиция» [3]. В театральной педагогике «зачин» – это начало занятия, отправная точка, то, что зачинает урок. Поэтому традиционно занятия по специальным дисциплинам («Основы актерского мастерства», «Основы режиссуры») начинаются с «зачина». В более узком, профессиональном плане, зачин – «мысль режиссера, выраженная в театральной форме». Так интерпретирует данное понятие Г. А. Товстоногов.

Специалист по спортивной режиссуре О. М. Врублевская определяет зачин как «5–10 минутный законченный микроспектакль, обладающий целостным образным решением» [4]. По убеждению М. А. Тумашова, «зачин – это сверхурочное режиссерско-актерское упражнение, самостоятельная творческая акция, придумка, выдумка, короткое сценическое действие по различным “зачинным” заданиям, способствующее развитию оригинального зрелищного сценического мышления» [5]. Профессор В. А. Тришин рассматривает зачин как «целостное задание-упражнение, представляющее творческий процесс подготовки спектакля в сжатом виде» [6]. По мнению театраль-

ного педагога Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов А. С. Шилова, «зачин, преследующий цель настроить студентов на творческое самочувствие, помочь отвлечься от будничных забот, “первая нота” начинающегося неповторимого творческого дня – необходимая и интереснейшая часть системы театрального образования» [7, с. 68].

На наш взгляд, форма «зачина» должна быть зрелищной; но зачин – это не всегда этюдная форма на начальном этапе обучения [8]. С помощью различных средств сценической выразительности он призван передать только некое эмоциональное содержание зрелища и наличие события в нем не обязательно. На первом курсе он может быть игрой, с которой начинается каждое занятие. Например, игрой, где в театральную форму облекается ежедневный актерский тренинг. Музыкальность, смелость, яркость сценической формы, эмоциональность содержания – вот основные требования к игровым «зачинам» первого курса.

В нашей театральной практике на первом курсе первого семестра проходят только коллективные «зачины», со второго семестра работа над «зачинами» осуществляется каждым студентом индивидуально. Задачи «зачина» год от года усложняются.

Как и любое театральное упражнение, «зачин» выполняет ряд собственных функций:

- задает настрой и ритм последующему занятию;
- мобилизует студентов без длительной настройки на занятие;
- развивает образное мышление будущего режиссера;
- приучает студентов к художественной дисциплине и самостоятельной работе;
- содействует пониманию творческой природы студентов;
- помогает педагогу (мастеру) найти индивидуальный подход к обучающимся.

В ходе нашей педагогической деятельности сложились определенные требования к «зачину», среди которых:

1. Реализация «зачинов» обязательна для всех будущих режиссеров. Постановка осуществляется согласно графику.

2. «Зачин» может открывать каждое занятие по специальным дисциплинам.

3. Автором «зачина» является либо мини-группа, либо один постановщик.

4. «Зачин» готовится студентами без вмешательства педагогов-руководителей.

5. Репетиций «зачина» должно быть не больше одной-двух.

6. После просмотра «зачина» необходимо делать коллективной творческий анализ.

Наш практический педагогический опыт показывает, что «зачин» дает неограниченную творческую свободу режиссерской фантазии и воображению, это упражнение тренирует умение синтезировать различные виды искусства – музыку и пластику, сценографию и слово, – преломлять их через призму актерского мастерства; этот элемент театральной педагогики провоцирует поиск новых выразительных средств, способных проникать в тайну неповторимой авторской стилистики будущих режиссеров.

Литература:

1. Малочевская, И. Б. Режиссерская школа Товстоногова / И. Б. Малочевская ; Санкт-Петербург. акад. театр. искусства. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербург. акад. театр. искусства, 2003. – 160 с. – ISBN 5-88689-010-6 : 700.
2. Ганелин, Е. Р. От упражнения к спектаклю / Е. Р. Ганелин, Н. В. Бочкарева ; Санкт-Петербург. акад. театр. искусства. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербург. акад. театр. искусства, 2004. – 116 с.
3. Тришин, В. Н. Большой русский словарь-справочник синонимов системы ASIS® / В. Н. Тришин // Академик : [сайт]. – URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_synonims/50564/зачин](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/50564/зачин) (дата обращения: 03.01.2022).
4. Врублевская, О. М. «Зачин» – комплексное упражнение студентов-режиссеров / О. М. Врублевская // Сборник трудов ученых РГАФК. – Москва, 1999. – С. 13–17. – URL: <http://lib.sportedu.ru/Texts.idc?DocID=105143> (дата обращения: 05.01.2022).

5. Тумашов, М. А. Режиссерско-актерское упражнение «сценический зачин» как способ организации самостоятельной работы студентов актерских и режиссерских курсов / М. А. Тумашов // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). – 2017. – № 3 (13). – С. 210–213.
6. Тришин, В. А. «Урок драматического искусства». Структура урока, творческие задания / В. А. Тришин // Сибирская театральная антерприза. Научно-творческие и экспериментальные поиски в современном театре : [сайт]. – URL: <http://valtrish.ru/urok-dramaticheskogo-iskusstva-struktura-uroka-tvorcheskie-zadanija/> (дата обращения: 04.01.2022).
7. Шилов, А. С. Музыкальный зачин – один из вариантов зачинов по дисциплине «Актерское мастерство» / А. С. Шилов // Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации школы З. Я. Корогодского : материалы IX Межвуз. науч.-практ. конф., 26 марта 2014 г. / Санкт-Петербург. гос. гуманитар. ун-т профсоюзов ; [науч. ред. В. Г. Левицкий]. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2014. – С. 68–75.
8. Степанова, И. В. Традиции театральной педагогики в системе современного театрального образования / И. В. Степанова // Праздник как пространство социально-художественных смыслов : межвуз. сб. науч. тр. / М-во культуры Рос. Федерации, Учебно-метод. совет по режиссуре театрализ. представлений и праздников, Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2018. – С. 184–192.

УДК 378:821

**Тихомирова Л. Н.**

кандидат филологических наук, доцент

### **НЕКОТОРЫЕ ФОРМЫ СТИМУЛИРОВАНИЯ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ АКТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ**

Утрата интереса молодежи и подростков к чтению художественной литературы сегодня является проблемой общенационального значения. Еще в 2011 г. В. В. Путин, выступая на съезде Российского книжного союза, заявил: «Мы долгое время были одной из самых читающих стран мира. Надо прямо сказать: есть опасность, что этот статус мы можем утратить. По данным социологов, у нас растет число

людей, которые вообще не читают книг – ни бумажных, ни электронных. Никаких. Это очень тревожный факт», – и поставил задачу «в интересах страны, ее будущего <...> возродить потребность людей в книге» [1].

Хотя с тех пор прошло больше десяти лет, мало что изменилось в лучшую сторону. Более того, сегодня в отличие от совсем недавнего времени литература как учебная дисциплина в вузах исчезает на многих специальностях, серьезно сокращается оставшееся количество часов, качественным школьным литературным образованием большинство современных студентов также не могут похвастаться. Студенты часто не читают совсем или читают по необходимости, у многих молодых людей не сформирован читательский вкус, нет потребности самостоятельного добывания знаний из художественного текста, а, следовательно, и интереса к нему. Небольшие списки литературы, рекомендуемые к прочтению для подготовки, например, к курсовому экзамену по литературе, в большинстве случаев кажутся учащимся очень объемными и остаются нереализованными. Многие студенты нашего вуза за четыре года обучения ни разу не посетили ни одной библиотеки, кроме вузовской, и не испытали в этом потребности. Кроме того, в мире стремительно развивающихся технологий, лавинообразно нарастающего количества информации, жесткой профессиональной конкуренции на чтение художественной литературы у молодого человека часто просто не остается времени. Следует добавить, что серьезную конкуренцию чтению в настоящее время составляет многое: обширные ресурсы кино, театров, музеев, галерей, наконец, средств массовой информации и интернета. Все это легко доступно, и в ситуации выбора из множества форм досуговой деятельности литература зачастую проигрывает.

Выявлению действенных способов повышения привлекательности чтения, книги, работы в библиотеке и поиску дополнительных инструментов воспитания компетентного читателя преподавателями Челябинского государственного института культуры уделяется немало

внимания: различные конкурсы, литературные викторины, научно-просветительские проекты, учебные конференции, интеллектуальные игры и прочее – вот лишь малая часть апробированных нами форм. Новые, нестандартные виды работы призваны способствовать продвижению книги и чтения в обществе, в том числе и в молодежной среде. Ярким примером такого мероприятия стал инициированный ЧГИК в 2021 году Всероссийский конкурс «Ф. М. Достоевский: фотозона библиотеки», ставивший целью продемонстрировать возможности фотозон в деятельности библиотек по привлечению внимания к творчеству Ф. М. Достоевского, побуждению к чтению его произведений и литературы о нем [2].

Смеем предположить, что одним из оригинальных направлений, стимулирующим желание получать литературное образование студентами (а позже и специалистами-нефилологами), может стать прикладное изучение художественных произведений: например, рассмотрение литературного текста в качестве материала для постановки танцевальных номеров студентами-хореографами или проведение эксперимента по выявлению особенностей современной культуры на материале современной поэзии (прозы) учащимися культурологического факультета и т. д. Иными словами, изучение курса литературы в вузе культуры должно преследовать не только учебные, но и практические (вернее сказать, даже прагматические) цели, поскольку именно так во многом и будет решаться одна из основных задач литературного образования – формирование квалифицированного читателя. В этом плане, на наш взгляд, особенно продуктивна форма лабораторной работы в отдельно взятой студенческой группе. Так вышло, что работа лаборатории в 2021 г. проходила в ситуации нарастающей в обществе тревоги, связанной не только с пандемией коронавируса, но и с боязнью негативных экономических последствий, тем не менее объектом исследования мы выбрали понятие «красота», имеющее положительную коннотацию.

Лаборатория «Образность поэтической речи как материал для изучения духовно-эстетических представлений современника» про-

шла в рамках XIX Славянского научного собора «Урал. Православие. Культура». Первокурсникам хореографического факультета было предложено сделать анализ самостоятельно выбранных поэтических текстов современных авторов, чтобы суметь понять, чем в наше время живет и о чем думает соотечественник. Формулируя эту задачу перед участниками лаборатории, мы нацеливали их, во-первых, на понимание внутреннего состояния современного человека, могущего уже сегодня стать их зрителем, и, во-вторых, на то, чтобы они могли точнее представить свою потенциальную публику и более адресно создавать хореографические образы.

Практическая цель лаборатории заключалась в том, чтобы показать студентам, что литературный материал может укреплять и дополнять специальные знания профессиональных хореографов о подходе к современному искусству. Планировалось, что инструментом для обнаружения общих для литературоведения и хореографии тенденций станут эстетические категории: прекрасное, возвышенное, трагическое, драматическое, комическое, низменное, безобразное и т. д., обнаруживающие себя в поэтической речи современных авторов.

Перед началом работы лаборатории студентам предлагалось заполнить анкеты, включающие в себя вопросы, связанные с их представлениями о поэзии вообще и ожиданиями от современной поэзии в частности, ответы на которые должны были положить начало разговору об эстетических ориентирах потенциальной публики. Для большинства студентов, участвующих в опросе, значение поэзии для себя как читателя связывалось с возможностью испытать сильные эстетические переживания – 86,6 %, несколько реже с желанием взглянуть на мир под неожиданным углом зрения – 66,6 %, расширением кругозора – 60 % и потребностью в самовыражении – 53,3 %, еще ниже студенты связали свое стремление читать стихи с поиском языковой гармонии – 46,6 %, с желанием культурного общения – 40 % и необходимостью читательского самосовершенствования – 30 %. На вопрос, с какими прилагательными ассоциируется слово «поэзия», сту-

денты отвечали: «гармоничная», «душевная», «эстетичная», «романтическая», «глубокая», «жизненная», «светлая», «эмоциональная», «завораживающая» и т. д., что свидетельствует о достаточно прочно сформированном у них представлении о слитности поэзии с категорией прекрасного. Такое представление о поэтическом тексте понятно: раньше учащимся приходилось читать и анализировать в основном «школьные» тексты классической поэзии, которая, затрагивая «вечные» темы, в разных формах утверждала идеал красоты и гармонии.

Организаторы лаборатории постарались максимально расширить диапазон источников современных поэтических текстов (от серьезных литературно-художественных журналов, таких как «Новый мир», «Наш современник», «Знамя», «Дружба народов» до литературного портала «Стихи.ру», предоставляющего авторам возможность свободной публикации своих произведений), предложив студентам самим определиться с выбором.

Готовясь к лаборатории, учащиеся должны были выбрать по три стихотворения, которые чем-то понравились, и по три, которые удивили, шокировали, вызвали неприятие или отторжение, и письменно проанализировать их. И если до чтения стихов современных поэтов большинство студентов ассоциировали поэзию с возвышенным и прекрасным, то по опыту чтения они заключили, что сегодня в поэтическом тексте превалирует драматическое, трагическое; пришли к выводу о том, что поэзия не всегда возвышенна и красива, но в ней может встречаться (и даже преобладать) «безобразное», «низменное», использоваться грубые слова, она может эпатировать публику, разрушать привычную концепцию мира, быть без рифмы, без классического размера и т. д. Ребята сделали вывод о том, что сегодня происходит переоценка эстетических ценностей, изменяется представление о прекрасном: безобразное и низменное перестает быть в полной мере антиподом героическому и возвышенному. И это все дает представление об изменении сознания человека сегодняшнего дня.

Рассуждая о том, что через поэтический текст хорошо виден современный человек, а, следовательно, и их потенциальный зритель, студенты предположили, что этот зритель будет очень разным: понимающим и непонимающим, искренним и нет, сентиментальным и циничным – но никакого зрителя нельзя игнорировать. В то же время современное стихотворение показалось участникам лаборатории интересным с точки зрения хореографии, оно способно стать историей для постановки номера. «Данное стихотворение будет отличным замыслом для постановки танцевальной хореографии. Постановка будет по душе тем людям, которых когда-то в жизни посещало чувство одиночества, которые испытывали душевные страдания из-за отсутствия человека, с которым можно было бы поделиться внутренними переживаниями, страхами, проблемами, радостными и счастливыми моментами, но которые смогли преодолеть это чувство и нашли среди людей своего человека», – написала одна из участниц лаборатории.

Таким образом, предложенная форма работы, как нам кажется, вполне оправдала себя. Практическая польза работы с текстом оказалась связана прежде всего с пониманием ожиданий современного зрителя и поиском вдохновения для танцевальных постановок в поэтическом тексте как продукте сознания современного человека.

Литература:

1. Председатель правительства Российской Федерации В. В. Путин принял участие в работе съезда Российского книжного союза. Стенограмма выступления В. В. Путина // Правительство Российской Федерации : [официальный сайт]. – URL: <http://archive.government.ru/special/docs/16569/>. – Дата публикации: 28.09.2011.
2. Гушул, Ю. В. Всероссийский конкурс «Ф. М. Достоевский: фотозона библиотеки» / Ю. В. Гушул // Вестник культуры и искусств. – 2021. – № 4. – С. 107–108.

## **ЭТИКА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ ВУЗА**

Проблема адаптации иностранных студентов в период их обучения в российском вузе является актуальной в связи с тем, что российские университеты для выполнения показателей эффективности должны иметь в контингенте обучающихся зарубежных студентов. Действительно, одним из показателей успешности вуза на мировом рынке образовательных услуг является количество иностранных студентов, что нашло отражение и в государственных стратегических документах. Так, согласно паспорту национального проекта «Образование», к 2024 г. в России должно обучаться не менее 425 000 иностранных студентов [1].

Иностранные студенты в России – это большая и разнородная группа. К ним относятся не только студенты высших и средних специальных учебных заведений, но и слушатели подготовительных курсов, и аспиранты. В последнее десятилетие численность иностранных студентов в России увеличилась вдвое и продолжает расти [2, с. 3]. В связи с этим возникает необходимость обратить внимание на процессы социально-культурной адаптации этих студентов к жизни и обучению в России.

Социально-культурная адаптация понимается как «процесс и результат приспособления социальных групп и отдельных индивидов к изменяющимся природным и социальным условиям посредством изменения форм социокультурной организации и регуляции, социальных и культурных институтов общества, механизмов трансляции социального опыта, парадигм мышления в рамках системы ценностей данной культуры, интернализированных личностью или группой» [3, с. 78]. В современном мире результатом успешной социально-культурной адаптации считается включение иностранных граждан в новое сообщество в качестве полноценных и полноправных членов.

При этом должны сохраняться их собственная этническая и социокультурная идентичность. Критерием успешного процесса адаптации является взаимное соответствие иностранных студентов и новой социокультурной среды. Интеграция иностранных студентов представляет собой как процесс, так и результат их включения в систему социально-культурных отношений принимающего общества.

В современных российских вузах существуют некоторые барьеры, препятствующие успешной и скорейшей социально-культурной адаптации иностранных студентов. Так, например, широко известна практика компактного поселения иностранных студентов в отдельных общежитиях. В результате у них отсутствует практика языкового взаимодействия с местными носителями языка вне учебного процесса, ограничены контакты с российскими студентами, нет возможности завести дружеские отношения, обратиться к ним за помощью или советом.

Другим примером является сегрегация студентов во время учебного процесса: в некоторых вузах создаются факультеты или учебные группы исключительно для иностранцев. Однако известно, что значительную часть знаний о культуре и обществе, нормах поведения, ценностях, обычаях человек получает в ходе повседневного взаимодействия. А сегрегированные иностранные студенты оказываются лишены такой возможности.

Третьим барьером адаптации является поощрение «клановости» и этнических сообществ. Иностранные студенты естественным образом тяготеют к формированию комфортной и понятной им среды, состоящей из сограждан или других иностранцев. В самих по себе этнических сообществах нет ничего плохого, однако необходимо вести профилактику возникновения замкнутых изоляционистских кружков.

Адаптации иностранных студентов в вузе препятствует и недоброжелательное отношение со стороны принимающего общества, которое само часто оказывается не готово к встрече с иностранцами. Российские студенты также испытывают некий культурный шок, и им тоже требуется адаптация и разъяснительная работа.

Еще один социокультурный барьер связан с недостаточной предварительной подготовкой культурного и учебного пространства вуза к приему иностранных студентов. Нельзя забывать о необходимости учета таких специфических моментов, как пищевые привычки иностранных студентов (например, вегетарианство, кашрут, отказ от употребления некоторых продуктов), религиозные ритуалы, этика взаимодействия и мн. др., что поможет студентам соблюдать необходимые обычаи даже в непривычной среде и облегчит их адаптацию.

Также необходимо выделить основные методы социально-культурной адаптации иностранных студентов, которые разработаны и успешно используются российскими вузами.

Одним из важнейших инструментов адаптации являются информационные методы. В работе по адаптации иностранных студентов первостепенную роль (в особенности на первых этапах) играет обеспечение доступа к актуальной информации. Иностранцам особенно важно знать о правилах и возможностях поступления в вуз, о языковых, бытовых, культурных, климатических особенностях региона, о нормах поведения в обществе, о возможностях приобретения российского гражданства и др. Информация должна размещаться на сайтах вузов и в социальных сетях. Помимо этого, вузы также издают тематические брошюры и путеводители, оформляют информационные стенды, при этом информация дублируется на иностранном языке.

Распространена в вузах также практика проведения специальных интеграционных дней, в рамках которых студенты получают всю необходимую информацию о поступлении, обучении и жизни в России. Широко используются практики наставничества и привлечения студентов старших курсов в качестве «бадди» (близкий друг, который выручает иностранного студента в трудных ситуациях и оказывает ему моральную поддержку) и «тьюторов» (наставник, помогающий адаптироваться иностранному студенту к новым условиям) [4, с. 15].

Важным условием адаптации и интеграции иностранных студентов является создание самими мигрантами различных объедине-

ний, клубов и ассоциаций. При этом кооперация и взаимодействие необходимы не только самим студентам, но и преподавателям.

Другим не менее важным условием является изучение русского языка и культуры. Хорошей языковой практикой является организация разговорных клубов. Для более глубокого постижения русского языка и культуры возможно внедрение творческих практик, например, театральных [2, с. 24].

Что касается этической стороны социально-культурной адаптации иностранных студентов в условиях вуза, то в этой связи стоит отметить, что принимающая сторона должна понимать культурные различия и особенности, имеющиеся у иностранцев. Если преподаватели и сотрудники вуза будут сами хорошо знакомы с иностранной культурой и менталитетом, это существенно ускорит процесс адаптации студентов. Например, в рамках китайской этики отношений молодежи со старшим поколением недопустимы любые формы самовыражения и активности (спорить с преподавателем, вступать открыто с ним в диалог, демонстрировать свои познания, доказывать свою точку зрения). Скромность, сдержанность, почтительность – вот те ценностно-поведенческие ориентиры, характеризующие уважительное отношение к преподавателю со стороны китайского студента и свидетельствующие о глубине различий между российскими и китайскими студентами [5, с. 49]. Эти различия порождают и проблемы адаптации китайской молодежи в российской студенческой среде и к образовательному процессу.

Сотрудники вуза должны четко осознавать перспективы, актуальность и необходимость социально-культурной адаптации иностранных студентов. Специалисты, осуществляющие работу со студентами, должны делиться друг с другом накопленным опытом и информацией, оказывать педагогическую поддержку и активно вступать в коммуникацию между собой, формируя педагогическую команду, стремящуюся к одной цели.

Процесс адаптации студентов должны организовывать, курировать и консультировать специалисты в сфере культуры, межкультур-

ных коммуникаций, знакомые с традициями и особенностями стран студентов. Программа работы должна быть составлена на основе социальных и культурных исследований, исследований в области педагогики и психологии с учетом особенностей работы и организации учебного процесса именно с этой группой обучающихся, а также с учетом культурных, языковых, личностных особенностей участников. Если к работе привлечены сотрудники и волонтеры, не имеющие необходимых компетенций, для них должны быть организованы семинары, лекции, встречи, школы, творческие лаборатории.

У иностранных студентов должны формироваться постоянные устойчивые социальные, групповые и индивидуальные контакты; общение, помощь и поддержка ребят должны быть непрерывными. В процессе работы постоянно должен повышаться уровень социальных, образовательных, творческих навыков как студентов, так и команды, которая с ними работает. Команда специалистов постоянно должна повышать свою квалификацию в выбранной сфере, вырабатывать новые компетенции.

Студенты при вузе должны не только знакомиться с культурой принимающей стороны, становиться активными участниками культурной жизни вуза, города и области, но и иметь возможность высказываться, делиться культурным опытом своей родины. Процесс общения, развития культур должен быть взаимным.

Таким образом, вопросы социально-культурной адаптации иностранных студентов в вузе имеют разносторонний характер. С одной стороны, существуют различные барьеры, препятствующие успешной адаптации, но, с другой стороны, за годы обучения иностранных студентов в российских вузах разработано множество эффективных инструментов для адаптации иностранцев. Обучение иностранных студентов должно строиться с учетом особенностей их национального характера, на взаимном уважении к их стране, религии и культуре. Успешная коммуникация между педагогом и обучаемым – важнейшее условие для быстрой адаптации студента-иностранца, что напрямую ведет к более качественному процессу обучения.

Литература:

1. Паспорт национального проекта «Образование» : утв. президиумом Совета при Президенте Российской Федерации по стратегическому развитию и национальным проектам (протокол от 24 декабря 2018 г. № 16). – URL: <http://static.government.ru/media/files/UuG1ErcOWtjfOFCsqdLsLx8oPFDk mBB.pdf> (дата обращения: 24.01.2022).
2. Методические рекомендации по адаптации и интеграции иностранных студентов. – Самара : АНО «Центр социального и межкультурного партнерства «Содружество», 2021. – 40 с.
3. Культурология : краткий тематический словарь / под ред. Г. В. Драч. – Ростов н/Д: Феникс, 2001. – 192 с.
4. Ефимова, О. Б. Адаптация иностранных студентов: методики, подходы, практики / О. Б. Ефимова, А. Н. Якимов ; под ред. Б. Л. Панич. – Санкт-Петербург, 2020. – 48 с.
5. Гаврилов, П. С. Иностранные студенты в российских вузах: проблемы адаптации (на примере китайских студентов) / П. С. Гаврилов // Поиск: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. – 2021. – № 3 (86). – С. 47–56.

УДК 378

**Филимонов Л. С.**

преподаватель

**МЕТАКОМПЕТЕНЦИИ БУДУЩЕГО:  
РАЗВИТИЕ ТОЛЕРАНТНОСТИ К НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ  
СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ**

Как жить в век неопределенности, когда старые истории потерпели крах, а новые еще не появились?

*Ю. Н. Харари*

Сейчас – как раз то самое время, когда настоящее прямо на наших глазах становится будущим.

*А Азимов*

Сегодня не вызывает сомнения, что мир в XXI веке становится полифоничным, нелинейным, многообразным, противоречивым и не-

предсказуемым. Человечество стремительно шагает в эпоху VUCA, где основными тенденциями стали неопределенность, нестабильность, сложность, неоднозначность, разнообразие [1, с. 10]. Мы, без сомнения, совсем скоро окажемся в мире, где единственной константой будут перемены.

Многие профессии сегодня становятся неактуальными, человек замещается роботами с искусственным интеллектом. Система высшего образования должна отвечать вызовам времени и готовить специалистов, готовых к решению профессиональных задач в ситуации неопределенности. Это является одной из ключевых метакомпетенций будущего, что было доказано в ходе масштабного исследования «Форсайт компетенций 2030». Надпрофессиональный навык «работа в режиме высокой неопределенности и быстрой смены условий задач (умение быстро принимать решения, реагировать на изменение условий работы, умение распределять ресурсы и управлять своим временем)» становится ключевым в профессиях будущего [2, с. 85].

На данный момент существует множество научных работ, посвященных толерантности к неопределенности в разных сферах (психологии, педагогике, философии, социологии, физике, математике и т. д.). Исследователи изучали на основе разных выборок педагогов, переводчиков, менеджеров, экономистов и др., но не представлено трудов, изучающих толерантность к неопределенности у представителей творческих специальностей социально-культурной сферы. Наше эмпирическое исследование призвано заполнить пробел в этих знаниях.

Цель данной статьи – выявить и проанализировать профессиональные и возрастные психологические особенности развития толерантности к неопределенности как ведущей метакомпетенции XXI в. у студентов творческих специальностей (на примере студентов бакалавриата кафедр режиссуры театрализованных представлений и праздников и социально-культурной деятельности). Представителям именно этих двух направлений важно уметь действовать в изменчивых обстоятельствах, т. к. при проведении событий различного уровня организаторы постоянно сталки-

ваются с непредсказуемым поведением реальных героев и зрителей, с техническими и погодными сложностями. Творческие специалисты социокультурной сферы должны быть готовы преодолевать ситуации, когда что-то идет не по плану, не так, как запланировано.

Для дальнейшей работы нам необходимо дать определения основным понятиям данной статьи. Нам наиболее близок взгляд Л. М. Ордобоевой на сущность метакомпетенции (meta с греч. – между, за, над) как «способности к быстрой адаптации, приспособления к новым условиям, готовность к непрерывному обучению/образованию, готовность к переносу имеющихся знаний, умений, способностей на новые объекты деятельности» [3, с. 148]. Автор выделяет следующие черты метакомпетенции: «направленность на решение новых задач, проявление в изменившихся условиях, обобщенный характер, ориентированность на личность» [Там же]. Исходя из определения метакомпетенции, мы можем сделать вывод о том, что толерантность к неопределенности – это одно из ее свойств и разновидностей. Таким образом, в данном подходе нам близко определение толерантности к неопределенности Р. Холмена – «способность принимать конфликт и напряжение, которые возникают в ситуации двойственности, противостоять несвязанности и противоречивости информации, принимать неизвестное, не чувствовать себя неуверенно перед неопределенностью» [4, с. 31]. Также мы находим близкое определение у отечественного ученого А. В. Карпова – «интегральная способность, расположенная между общими и специальными, которая характеризуется устойчивостью к действию фактора неопределенности внешней и внутренней среды» [5, с. 256].

В исследовании приняли участие 107 человек в возрасте от 18 до 23 лет – студенты бакалавриата 1–3 курсов трех профилей подготовки: «Постановка театрализованных представлений и праздников. Преподавание художественно-творческих дисциплин» (53 человека), «Постановка и продюсирование культурно-досуговых программ» (25 человек), «Менеджмент социально-культурной деятельности» (29 человек). Исследование проводилось с октября по декабрь 2021 г.

Для определения уровня толерантности к неопределенности был выбран опросник «MSTAT-I» Д. Маклейна в адаптации Д. А. Леонтьева, Е. Н. Осина, Е. Г. Луковицкой. Методика включает в себя 6 шкал: общий показатель толерантности к неопределенности, отношение к новизне, отношение к сложным задачам, отношение к неопределенным ситуациям, предпочтение неопределенности, принятие/избегание неопределенности [6, с. 18]. Респондентам было представлено 22 утверждения, им необходимо было выразить свое согласие/несогласие по 7-бальной шкале от позиции «совершенно не согласен» (1) до позиции «совершенно согласен» (7). Результаты округлялись до целых значений и соотносились по уровням: от очень низкого до очень высокого (табл.).

**Уровни и значения показателей толерантности  
к неопределенности**

1	2	3	4	5	6	7
Очень низкий	Низкий	Ниже среднего	Средний	Выше среднего	Высокий	Очень высокий

В ходе интерпретации результатов постараемся проследить особенности развития толерантности к неопределенности в зависимости от специализации и курса подготовки. Проанализируем результаты исследования от общего к частному: от общих показателей всей выборки к характеристикам отдельных профилей и курсов.

Общий показатель толерантности к неопределенности – 4,6, что относится к уровню выше среднего. Также положительные тенденции представлены в показателях «отношение к новизне», «отношение к сложным задачам», «предпочтение неопределенности». Данные характеристики имеют баллы от 4,6 до 4,8, что попадает в диапазон уровня выше среднего. Показатели «отношение к неопределенным ситуациям» и «принятие/избегание неопределенности» равны 4,4 балла, что входит в средний уровень. Можно сделать вывод, что студенты не совсем готовы к действиям в неопределенных обстоятельствах и не до конца принимают неопределенность как условие профессиональной деятельности.

Рассмотрим в процентном соотношении представителей разного уровня толерантности к неопределенности. Из всей выборки 45 % ис-

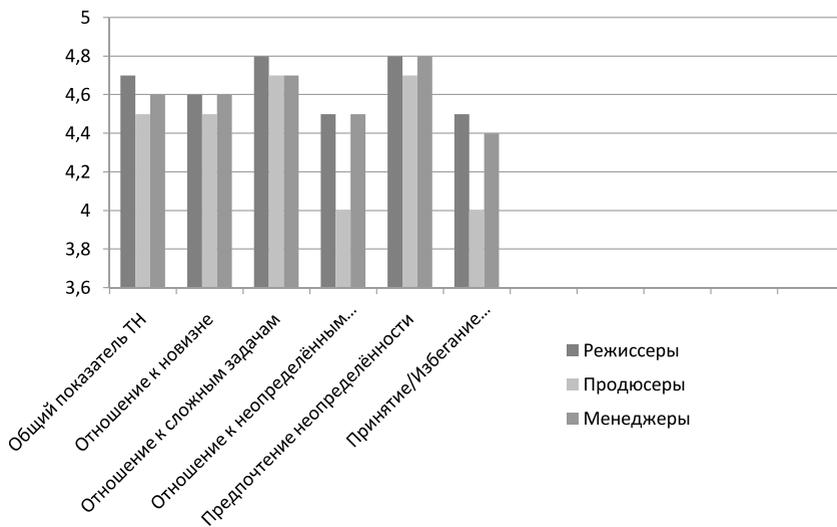
пытуемых с уровнем выше среднего, 36 % находятся на среднем уровне, 11 % оказались на уровне ниже среднего, всего 7 % показали высокий уровень и только 1 % продемонстрировал очень высокий уровень.

Отметим, что меньше половины студентов оказались на уровне выше среднего, что соответствует требованиям к творческим специалистам социально-культурной сферы. Меньше 10 % обладают высоким уровнем. Такие данные позволяют сделать вывод о необходимости включения в образовательный процесс технологий развития толерантности к неопределенности.

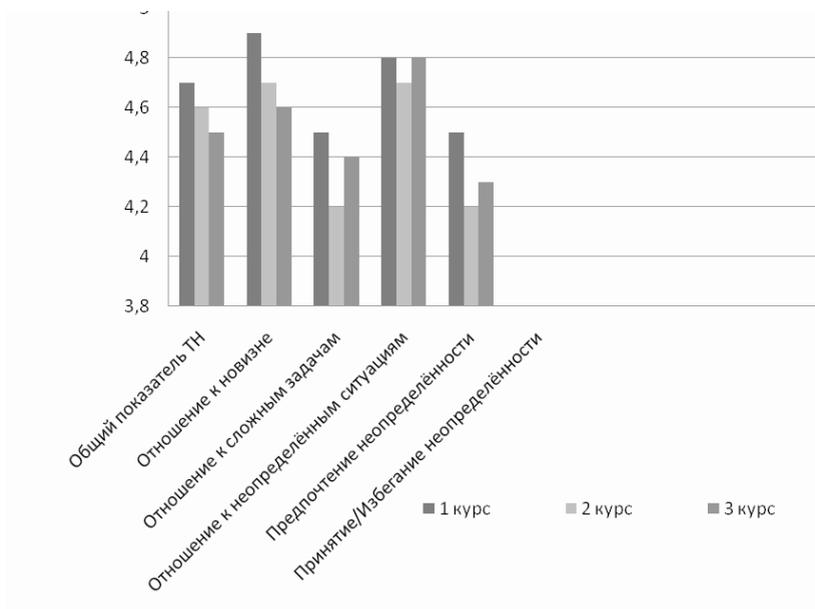
Далее проанализируем особенности развития у представителей разных профилей подготовки. Самыми толерантными оказались режиссеры театрализованных представлений и праздников – 4,7 баллов (уровень выше среднего), на втором месте закрепились менеджеры социокультурной деятельности – 4,6 баллов (уровень выше среднего), третье место занимают продюсеры и постановщики культурно-досуговых программ – 4,5 балла (средний уровень).

Наиболее интересно проследить развитие отдельных компонентов толерантности к неопределенности у студентов разных специальностей (рис. 1).

У режиссеров наиболее развиты отношение к сложным задачам и предпочтение неопределенности – 4,8 баллов (уровень выше среднего, на втором месте у них отношение к новизне – 4,6 баллов (уровень выше среднего), а на третьем отношении к неопределенным ситуациям и принятие неопределенности – 4,5 балла (средний уровень). У продюсеров такая же иерархия компонентов. Менеджеры на первое место ставят предпочтение неопределенности – 4,8 баллов (уровень выше среднего), на второе место отношение к сложным задачам – 4,7 баллов (уровень выше среднего), на третье отношение к новизне – 4,6 баллов (уровень выше среднего), а на четвертом и пятом оказываются отношение к неопределенным ситуациям (4,5 баллов – средний уровень) и принятие неопределенности (4,4 балла – средний уровень).



**Рис. 1. Развитие компонентов толерантности к неопределенности у студентов разных профилей подготовки**



**Рис. 2. Развитие компонентов толерантности к неопределенности у студентов разных курсов**

Таким образом, можно отметить, что наиболее положительно относятся к новизне режиссеры и менеджеры, сложные задачи чаще выбирают режиссеры, к неопределенным ситуациям одинаково стрессоустойчиво относятся менеджеры и режиссеры, одинаково предпочитают неопределенность стабильности менеджеры и режиссеры, более всего принимают неопределенность режиссеры. Особо внимания требуют продюсеры и постановщики культурно-досуговых программ. Компоненты их толерантности к неопределенности нуждаются в системном развитии.

Последняя линия анализа полученных результатов – динамика развитие данной способности в зависимости от курса подготовки (рис. 2). С каждым годом мы наблюдаем незначительное снижение общего показателя: на 1 курсе – 4,7 баллов (уровень выше среднего), на 2 курсе – 4,6 баллов (уровень выше среднего), на 3 курсе – 4,5 (средний уровень). Такие данные связаны с возрастными особенностями и переходом от юности к молодости, когда личность студента становится более определенной в своих целях, предпочтениях, установках. Это отражается на отношении к неопределенностям мира.

Показатели компонентов толерантности к неопределенности также в основном с каждым курсом снижаются: ко второму курсу каждый из показателей снизился от 3 % до 7 % по сравнению с первым. Особенно ярко прослеживается снижение отношения к сложным задачам: от 4,9 до 4,6 баллов.

В нашем исследовании нам удалось определить профессиональные и возрастные особенности развития толерантности к неопределенности у студентов творческих специальностей кафедр режиссуры театрализованных представлений и праздников и социальной культурной-деятельности. Мы выявили проблемные зоны в виде недостаточного уровня развития предпочтения и принятия неопределенности. Сконцентрировали внимание на первоочередном развитии данной метакомпетенции у продюсеров и постановщиков культурно-досуговых программ. Зафиксировали снижение показателей к третьему курсу.

Все результаты исследования говорят о необходимости дальнейшего изучения факторов, влияющих на развитие толерантности к неопределенности, разработке психолого-педагогических и арт-тренингов повышения уровня данной способности. Именно это позволит будущим специалистам сферы культуры быть востребованными на рынке труда будущего, где «стабильность, по всей видимости, станет непозволительной роскошью» [7, с. 316].

Литература:

1. Асмолов, А. Г. Методология психологии перемен: ремесло и искусство сомнения [I Приглашение к диалогу] / А.Г. Асмолов // *Mobilis in mobili: личность в эпоху перемен : междисциплинар. проект Алесандра Асмолова* / [общ. ред. А. Асмолова]. – Москва : ЯСК, 2018. – 537 с. – ISBN 978-5-907117-24-2.
2. Форсайт компетенций 2030 и «Атлас новых профессий» / АСИ. – Екатеринбург : Издат. решения, 2017. – Т. 5. – 498 с.
3. Ордобоева, Л. М. Метакомпетенция как компонент содержания профессиональной иноязычной подготовки студентов в языковом вузе / Л. М. Ордобоева // *Вестник Московского государственного лингвистического университета*. – 2014. – № 14 (700). – С. 144–153.
4. Hallman, R. J. The Necessary and Sufficient Conditions of Creativity / R. J. Hallman // In J. C. Gowanet al. (Eds.) *Creativity: Its Educational Implications*. New York: Wiley, 1967. – Pp. 28–35.
5. Карпов, А. В. Психология менеджмента : учебник для академ. бакалавриата / А. В. Карпов. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2019. – 481 с.
6. Леонтьев, Д. А. Диагностика толерантности к неопределенности: шкалы Д. Маклейна / Д. А. Леонтьев, Е. Н. Осин, Е. Г. Луковицкая. – Москва : Смысл, 2016. – 60 с.
7. Harari, Y. N. 21 lessons for the 21<sup>st</sup> century / Y. N. Harari. – Random House, 2018. – 400 p.

# ЮБИЛЕЙНЫЕ ДАТЫ

УДК 0:01

**Гушул Ю. В.**

кандидат педагогических наук, доцент

## **ТОЧКИ РОСТА БИБЛИОГРАФИИ И ЕДИНЕНИЯ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО СООБЩЕСТВА РОССИИ: ПОТЕНЦИАЛ 90-ЛЕТИЯ И. Г. МОРГЕНШТЕРНА**

Есть только МИГ между прошлым и будущим,  
Который оставил нам множество книг.  
Его и держись в этом мире бушующем,  
За ним и шагай как его ученик.

*В. А. Швед*

2022-й – год 90-летия Исаака Григорьевича Моргенштерна. Для многих его учеников он пройдет под знаком Утренней звезды, ставшей для многих путеводной в профессии, в жизни. С кем из учеников, коллег И. Г. Моргенштерна встречался в последние месяцы уходящего 2021 г., встречаешься в первые дни наступившего и говоришь на профессиональные темы – обязательно начинаешь обсуждать событийное наполнение года. Для меня этот год – особенный. Как почтить память библиографоведа, учителя, как напомнить и о нем самом, и о его идеях, профессиональном кредо, жизненной позиции? Как показать ему, что ты продолжаешь работать? Все: коллеги из Южно-Уральского государственного университета (национальный исследовательский университет), Челябинской областной универсальной научной библиотеки, библиотек Челябинска и Челябинской области, Российской библиотечной ассоциации, библиотек России городов Москва, Санкт-Петербург, Омск и др. – пришли в процессе общения к выводу: исследовать, постигать, писать, публиковать. Нами намечен план работы, с мая 2021 г. только дополняющийся проектами, мероприятиями, которыми будем заниматься в текущем году, начав над ними работать уже в 2021 г., а планируя закончить некоторые через несколько лет. Отличие года и имени

И. Г. Моргенштерна еще и в том, что отдать дань памяти Исааку Григорьевичу хотят многие, в разных библиотеках, в разных уголках России. Отсюда – и повторяемость мероприятий, и несогласованность действий, и незнание о проектах друг друга и их объективные перекличка, однотипность (здесь главное – не «заездить» имя, не уйти в местничковость и малость событий) при одновременной повторяемости идей: провести конференцию, издать сборник трудов, создать библиографический указатель и др. – в том числе идей и главных дел И. Г. Моргенштерна: инициировал сам, участвовал активно, откликаясь на приглашения коллег, выступал научным редактором, консультантом, экспертом, рецензентом, дарил идеи, получал сигнальные экземпляры в знак признательности за вдохновение составителей.

Думаем, главным событием года станут в октябре 2022 г. *Моргенштерновские чтения* с темой «Цифровая трансформация современной библиографии: вызовы, тренды, возможности и события», идея проведения которых, зачин и организация предыдущих принадлежит Челябинской областной универсальной научной библиотеке. Чтения-научная конференция кумулируют в докладах все то, с чем работают библиографы, над чем размышляют библиографоведы, подведут итоги проводимых в течение года мероприятий, определяют перспективы. К организации чтений подключилась Секция библиографии и информационно-библиографического обслуживания Российской библиотечной ассоциации, Челябинский государственный институт культуры и др. Планируется проведение дискуссий по направлениям: 1) Современное библиографоведение: точки роста, аспекты исследований; 2) Стратегии и перспективы библиографической деятельности библиотек; 3) Традиционное и электронное библиографирование: общее и особенное; 4) Читатель как объект и субъект библиографической деятельности; 5) Библиографические методы исследований: наукометрия и библиометрия и мн. др.

Заявленные направления уже вошли обсуждаемыми вопросами в ряд научных мероприятий 2022 г. Например, последнее, а также более того – включение метрических исследований в более общие ланд-

шафтные планируется рассмотреть 7 апреля 2022 г. в работе круглого стола «Информационная аналитика и ландшафтные исследования в деятельности научных библиотек: опыт отечественных и зарубежных библиотек» в рамках «Чтений на евразийском перекрестке» глобального научного форума «Евразия-2022: социально-гуманитарное пространство в эпоху глобализации и цифровизации» (6–8 апреля 2022 г.). Ведение ландшафтных (см. информационный ландшафт, патентный ландшафт и др.; само понятие «ландшафт» будет использоваться, исходя из его культурологической природы, то есть как своего рода «система способов репрезентации, структурирования и символизации окружающей среды» [цит. по: 1, с. 5]) исследований в рамках информационного сопровождения бизнеса и предпринимательства, формирования прочной информационно-аналитической базы инновационного развития региона сегодня крайне актуально, и библиотекам стоит уже включаться в эту работу, чтобы вновь не оказаться за пределами востребованных и оплачиваемых интеллектуальных запросов социума. Специалисты из других регионов – ученики и коллеги И. Г. Моргенштерна, к примеру: Е. В. Тесля (АНОО ВО «Сибирский институт бизнеса и информационных технологий», г. Омск), Р. Х. Багаудинова (Омский государственный технический университет) и др. развивают его идеи, работая по направлениям (и подключая челябинских коллег, причем совместные публикации уже имеются [2]) разработки методологии, определения актуальных в цифровом веке методик и технологий информационно-аналитических и ландшафтных исследований, методов оказания информационно-аналитического сопровождения бизнесу и предпринимателям региона аналитическими продуктами и услугами, а также подготовки образовательных программ (в том числе повышения квалификации) «Теория и методология ландшафтных исследований», «Информационно-аналитические технологии», «Аналитика текста», «Аналитика данных», «Отраслевые информационные ресурсы», «Информационно-аналитические центры ландшафтных исследований», «Информационно-аналитические про-

дукты и услуги» и др. Эксперт Е. В. Тесля разработала уникальные программы, например «Наукометрия: анализ и оценка научной деятельности в условиях международных рейтингов», Е. В. Тесля и Ю. В. Гушул (диссертанты, ученики И. Г. Моргенштерна) создают учебные пособия в соавторстве. Обсуждаются совместные проекты организации междисциплинарной, межрегиональной Лаборатории ландшафтных исследований и аналитики данных как центра информационной аналитики для экономического развития региона. Изложенные идеи – развитие воззрений И. Г. Моргенштерна о действительности, вспомогательности библиографии, о статусе библиографа как, говоря современным языком, соавторе научного исследования, профессиональной деятельности специалиста [см., например: 3]; более того, именно Исаак Григорьевич много лет назад, предвидя востребованность информационной аналитики для экономического, политического, социального и др. развития страны, был инициатором открытия специальности «Референт-аналитик» в Челябинском государственном институте культуры – к чему мы и вернулись после нескольких лет забвения этого направления (или собственной неготовности к нему).

Важной инициативой в текущем году юбилея И. Г. Моргенштерна является обсуждаемое с сентября 2021 г. *всероссийское исследование библиографической деятельности библиотек России*. Его заявила Секция библиографии и информационно-библиографического обслуживания Российской библиотечной ассоциации. В какой-то мере это тоже развитие идеи и реального регионального исследования И. Г. Моргенштерна и его коллег-единомышленников [4]. Сегодня вновь необходимо выявление картины разноплановой библиографической деятельности библиотек для поиска аргументов ее качественного позиционирования, формирования положительного имиджа в то время, когда даже в самих библиотеках библиографическая деятельность уводится на второй план, органы административного управления нередко не видят и не понимают ее ценность, вузы не берут библиографическое направление в качестве одного из основных

при подготовке кадров. Образ библиотеки будущего, наполненной библиографическими интеллектуальными процессами, почти не транслируется даже в профессиональное сознание. В задачи исследования входит получение реальной картины библиографической деятельности библиотек, выявление точек их роста как интеллектуальных центров информационного пространства региона посредством проведения анкетирования, интервьюирования разных видов, наблюдения, анализа документации библиотек и информационного шлейфа объекта и др. Оно уже не просто актуально, но – на протяжении многих лет злободневно. И. Г. Моргенштерн много лет назад отмечал (ситуация, к сожалению, только усугубилась, ухудшилась в разы): «совокупного, сводного знания у нас нет, ни у кого, в том числе у органов управления. И нет серьезного стремления сформировать его, обобщить на основе локального знания библиографической деятельности отдельных библиотечных систем, крупных библиотек. <...> Мы примирились с тем, что застывшая библиотечная статистика совершенно игнорирует библиографическую работу библиотек. <...> При существующих материально-технических, финансовых и других ресурсах библиографии, отсутствии реальной (а не только рекомендуемой) системы управления библиографической деятельностью эти вопросы будут решаться частично, преимущественно на теоретическом уровне» [5, с. 10], да и «библиографическое сообщество нашей страны как профессиональная среда никогда не было объектом переписи либо достаточно полного социологического изучения. В статистических службах большинства ведомств, в том числе Министерства культуры России, отсутствуют данные о состоянии библиографической службы и результатах библиографической работы библиотек. Неизвестно, сколько должностей библиографов имеется в библиотеках даже одного ведомства...» [5, с. 273–274], что мы сегодня и наблюдаем, вплоть до незамечания этого важного направления работы библиотеки, подчеркивающего уникальность ее как государственного института. Все так же насущна задача прогнозирования развития биб-

лиогрaфии и ее инфраструктурной составляющей – библиографической деятельности, а также профессиограммы уже цифрового библиографа. В 2001 г. И. Г. Моргенштерн объяснил это «революционной по значению сменой технологии создания, хранения и поиска библиографической информации» [5, с. 43], «усилением технологического расслоения библиографического сообщества» [5, с. 276]. Сегодня мы – свидетели еще более революционных присутствия блокчейн технологий, дополненной реальности, конкордансов, нейронных сетей, когнитивных карт, цифровых двойников, систем искусственного интеллекта, интеллектуальных систем анализа данных, систем автоматической классификации текстов и др. в библиографической деятельности. Мы уверены в необходимости исследования библиографических деятельности библиотек России и профессии по всем ее аспектам, т. к. «для эффективного управления библиографической деятельностью нужно знать ее состояние», «чтобы разработать модель библиографа в форме профессиограммы» и описать «социальные, содержательные и организационные требования к нему, необходимые <...> психологические и физиологические свойства личности» [5, с. 236], «способствовать повышению уровня библиографической деятельности» [5, с. 276]. Разработан инструментарий исследования. О нем и о возможном внимании к научному наследию И. Г. Моргенштерна и его идеям о будущем библиографии было доложено библиографическому сообществу России в октябре 2021 г. во время работы Международной научно-практической конференции «Библиотечная наука в XXI веке: содержание, организация, цифровизация и наукометрия».

В рамках всероссийского исследования библиографической деятельности библиотек России сформулирована тема выпускной квалификационной работы студентки (опять же подобно тому, как в свою бытность активно работал Исаак Григорьевич и поручал студентам конкретные работы (провести анкетирование, подсчеты, выявить факты, цифры и проч.) на определенных этапах библиографоведческих исследований) кафедры библиотечно-информационной деятельности Челя-

бинского государственного института культуры: *«Информационно-библиографическая деятельность вузовских библиотек: приоритеты развития в цифровую эпоху (на материале Челябинской области)»* (И. Авдеева). Будет проведено локальное апробационное исследование вузовских библиотек разных систем и ведомств (но одной территории), библиографическая деятельность которых во всероссийском масштабе в последние годы не становилась объектом пристального внимания библиографического сообщества. Актуальность выбора объектом исследования вузовских библиотек и желание услышать и понять точку зрения профессионалов, но не пользователей, подчеркивается их уникальной библиографической деятельностью, некоторые направления которой не осуществляют больше никакие другие библиотеки (кроме научных), уже активным использованием в работе уникальных технологий, предоставляемых библиографам глобальной цифровизацией и интеллектуализацией технических процессов обработки информации. Кроме того, включив в исследование ограниченное количество библиотек, мы увидим плюсы и минусы разработанного инструментария, Гугл-каналов сбора, анализа и распространения информации.

Личность И. Г. Моргенштерна в текущем году будет постигаться многогранно, в том числе через его внутренний мир исследователя, мыслителя. Этому будет способствовать другая выпускная квалификационная работа *«Личная картотека как отражение научного мышления ученого-библиографа (на материале архива И. Г. Моргенштерна)»* (студентка А. Шунушева). Предполагается изучение феномена неявного знания ученого, его функционирования в процессе научной работы. На примере трепетно сохраняемых черновики, записей, заметок, выписок Исаака Григорьевича студенты погрузятся в неявные (имплицитные) и явные (эксплицитные) компоненты его (и других ученых) научного мышления. В эпоху диджитализации, когда формируется уверенность, что любое знание доступно в Интернете, в том числе выводное, обобщения, анализ важно рассмотреть (и показать студентам) отличия явных и неявных знаний, процессы их воз-

возможного формирования, возникновения и овладения практическими действиями ученого, самостоятельность возникновения неявных знаний, трудности их объяснения и осознания. Архив И. Г. Моргенштерна покажет, что по своей природе неявные знания являются процедурными, что подразумевает их связь с конкретным применением в конкретных ситуациях. Способность индивида получать неявные знания является характеристикой практического интеллекта. Хотя сегодня уже исследуют цифровое мышление, основа – в человеческом интеллекте, прикоснуться к которому можно через архивные личные записи. Традиционная система рождения мысли позволит перейти к современным метаязыку, метаданым – всему тому, чем оперирует цифровое мышление (цифровое ли? – И. Г. Моргенштерн один из первых задавался такими вопросами, разрабатывая проблематику информационного общества (определения цифровое еще не было)).

В 2022 г. планируется обсуждение (отлично было бы, если уже – реализация) идеи И. Г. Моргенштерна по изданию продолжающегося сборника *«Библиограф: личность, мастерство, этика»*. Под руководством, при научном редактировании и огромной организационной работе Исаака Григорьевича был издан один сборник (Челябинск, 1995.). Его авторами стали И. Г. Моргенштерн, Б. Т. Уткин, М. И. Давыдова, А. В. Мамонтов, А. Н. Вережкина, Л. И. Чоповская, Е. И. Коган и др., чьи имена сегодня легендарны. Надеемся, что те, кто читают эту статью, откликнутся на идею своим участием в сборнике: статьей, в которой раскроют личное отношение к библиографу, который сегодня, по сути, один выступает в профессиональных ипостасях навигатора в информационном пространстве, аналитика и эксперта информационных ресурсов, руководителя чтением, соавтора научного исследования и др. Будем рады присланным работам и с помощью библиографического сообщества России предпримем издание второго сборника *«Библиограф: личность, мастерство, этика»*, тем более, что в цифровую эпоху трансформируется профессия, стали уже иными мастерство, этика, для осуществления профессиональных обязанностей требуются иные личностные характеристики.

К изданию (традиционному или электронному) мы планируем подготовить созданные довольно давно, но вот нашедшие причину для своего появления на свет библиографические навигаторы по личной библиотеке И. Г. Моргенштерна. Созданы: *«Книги с дарственными надписями в коллекции И. Г. Моргенштерна»* (в рамках проекта Ю. В. Гушул по изучению личной библиотеки И. Г. Моргенштерна, переданной семьей в дар Челябинскому государственному институту культуры) [6] и *«Книги с вырезками, закладками, пометами И. Г. Моргенштерна в личной библиотеке»* (по итогам магистерских исследования и диссертации Г. З. Галеевой). Исследователи-составители ставили своею целью определить возможности библиографического отражения и продвижения мемориальной библиотеки как источника интеллектуальной работы ученого, проявления его внутреннего мира. Личная библиотека исследователя – феномен особого свойства. Она отражает духовный мир коллекционера-специалиста, служит своеобразным инструментом интеллектуальной и профессиональной деятельности. Библиотека И. Г. Моргенштерна насчитывает около 3000 экземпляров, среди которых авторефераты диссертаций, материалы конференций, монографии, учебные пособия, библиографические указатели, справочные издания, художественные произведения и проч. Среди них есть книги и с дарственными надписями (например: «Товарищу и коллеге в память о службе в Гвардейском Восточно-Сибирском институте культуры и других делах»), и с вложениями, вырезками из газет, закладками, записями и пометами ученого (например: Автограф дарителей [Г. Н. Диомидовой, А. И. Барсука]: «И. Г. Моргенштерну в знак глубокого уважения – автор и редактор этого первого учебника для средних специальных учебных заведений. Не судите слишком строго». Закладки И. Г. Моргенштерна: с. 38–39, 56–57, 192–193, 198–199, 206–207, 208–209. Пометки И. Г. Моргенштерна: с. 6, 10, 15, 17, 19, 28, 29, 34, 35, 39, 126, 199, 207, 209–211, 220). Сразу видно, что это показатель глубокой внутренней мыслительной работы Исаака Григорьевича. Он при работе с книгами пользовался приемами цитирования, отчеркива-

ния нужного абзаца, делал записи простым карандашом на полях книг. Также на полях книг встречаются вопросительные и восклицательные знаки: чем-то он был восхищен, брал на заметку, а с чем-то был не согласен, сомневался. Интересны его маленькие, узенькие закладки, вырезанные из газет, встречающиеся чуть ли не на каждой странице книг, это говорит о том, что Исаак Григорьевич досконально изучал книгу. Вырезками из газет он дополнял информацию, опубликованную на страницах книг. Например, очень много вырезок в «Краткой литературной энциклопедии»: ко многим биографиям писателей И. Г. Моргенштерна дополнительно вложил вырезки о них; более того, вложены вырезки о писателях, которых нет в энциклопедии.

В процессе размышлений как сделать год юбилея И. Г. Моргенштерна еще более памятным, что предпринять его коллега по кафедре библиографии института Регина Александровна Гордеева посоветовала обогатить библиографический указатель-навигатор «Книги с дарственными надписями в коллекции И. Г. Моргенштерна» разделом «*Книги с дарственными надписями самого И. Г. Моргенштерна*» – коллегам и ученикам. Действительно, показалось интересным проследить – что предпочитал вручать Исаак Григорьевич на память о совместной работе, кому и какие слова писал: формально «от автора» (хотя и это часто дорогого стоит) или находил единственно верные слова для конкретного человека, считываемые только им («...с пожеланием успехов в нашем общем деле...») – у адресата эти слова, особенно местоимение, которое нужно было заслужить, до сих пор вызывают благодарность и душевный трепет – заслужила на тот момент, главное – пока был жив). И вновь обращаемся к читателям этой статьи: если у Вас есть книги с дарственной надписью И. Г. Моргенштерна, откликнитесь.

На 2022 год запланировано еще много мероприятий (автор данной статьи описал только собственные инициативы-задумки, думаем, коллеги опишут свои и в совокупности мы увидим всю палитру событий, действий, проектов), так или иначе связанных с именем библиографоведа, почетного профессора Челябинского государственного института

культуры И. Г. Моргенштерна. Мы уверены, что они будут реализованы при единении библиографического сообщества. Более того, сам год станет годом объединения разрозненных библиографических сил российских библиотек, сил представителей разных исследовательских направлений, увлеченных И. Г. Моргенштерном и равняющихся на него. Каждый месяц на разных площадках можно проводить библиографические мероприятия: информины (форма работы, которую Исаак Григорьевич очень поддерживал, памятуя, как ею был увлечен Б. Т. Уткин – уже есть предложение проводить их на базе Центральной детской библиотеки им. А. М. Горького и других библиотек г. Челябинска), экскурсии «По Моргенштерновским местам» и выставки реальные и виртуальные (например, подготовленные коллегами кафедры истории, музеологии и документоведения; замечательную, к примеру, уже проводили студенты А. В. Лушниковой в рамках научно-практической конференции «Природное и культурное наследие Уралаю»), рабочие встречи (например, в Кабинете ученых Челябинской областной универсальной научной библиотеки) в том числе и для обсуждения библиографических изданий, электронных коллекций, каталогов, конечно, новых статей и сборников – ведь у «Библиографии – есть будущее» [7].

Литература:

1. Абросимов, В. К. Информационный ландшафт организации / В. К. Абросимов, Р. С. Демидов. – URL: [http://intsys.msu.ru/magazine/archive/v16\(1-4\)/abrosimov-009-024.pdf](http://intsys.msu.ru/magazine/archive/v16(1-4)/abrosimov-009-024.pdf) (дата обращения: 16.01.2022).
2. Гушул, Ю. В. Информационно-аналитическое сопровождение: современные задачи и траектории развития / Ю. В. Гушул, Е. В. Тесля. – DOI [10.33186/1027-3689-2020-1-24-44](https://doi.org/10.33186/1027-3689-2020-1-24-44) // Научные и технические библиотеки. – 2020. – № 1. – С. 22–44.
3. Гушул, Ю. В. Библиограф как соавтор исторического исследования: точки соприкосновения и роста / Ю. В. Гушул // Роль библиографии в информационном обеспечении исторической науки : сб. ст. / авт.-сост. Е. А. Воронцова : отв. ред.: М. Д. Афанасьев, Н. К. Леликова, А. Ю. Самарин. – Москва, 2018. – С. 105–114.
4. Моргенштерн, И. Г. Год справочно-библиографической работы: об итогах одного эксперимента / И. Г. Моргенштерн, Р. А. Гордеева, Е. М. Доро-

- шенко, Р. П. Золотарева, К. Б. Тарасова // Советская библиография. – 1975. – № 3. – С. 24–39.
5. Моргенштерн, И. Г. Информационный и книжный мир. Библиография (Избранное) / И. Г. Моргенштерн. – Санкт-Петербург : Либерия, 2007. – 440 с.
  6. Гушул, Ю. В. С глубокой благодарностью на долгую память: книги с дарственными надписями в коллекции И. Г. Моргенштерна / Ю. В. Гушул // Мир библиографии. – 2012. – № 4. – С. 28–32.
  7. Моргенштерн, И. Г. У библиографии есть будущее / И. Г. Моргенштерн // Библиография. – 2001. – № 1. – С. 3–9.

*Статья профессора Натальи Григорьевны Ереминой продолжает цикл публикаций, открытый в прошлом сборнике конференции «Культура – искусство – образование» к юбилею выдающегося русского дирижера Евгения Колобова (1946–2003). Воссоздание судьбы – актуальное исследовательское направление в отечественной биографии, поддерживаемое архивными изысканиями, библиографическим моделированием, историческими реконструкциями. Впереди у автора – работа по кристаллизации идеи, скрупулезное выявление документов и фактов, структурирование информации. Надеемся, что та огромная работа, которую проводит Н. Г. Еремина с наследием Евгения Колобова, найдет свое выражение в монографическом исследовании.*

УДК 78.075

**Еремина Н. Г.**

профессор, заслуженный работник  
культуры Российской Федерации

## **ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НАРОДНОГО АРТИСТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ЕВГЕНИЯ КОЛОБОВА**

Евгений Колобов (1946–2003) внезапно появился и столь же внезапно исчез, но успел привнести немного света в весьма унылые будни столичной оперы.

*Михаил Галицын [1]*

И это всё о Нём. Автор продолжает работу над «Колобовской» темой [2]. В этой статье будет очерчен Московский период творчества и период, связанный с созданием театра «Новая Опера».

В 1988 г. Юрию Хатуевичу Темирканову, главному дирижеру Кировского театра, было предложено возглавить симфонический оркестр Ленинградской филармонии имени Е. Мравинского. Место главного дирижера театра стало вакантным и Темирканов предложил эту должность Е. Колобову, но тот вежливо отказался, шокировав окружение. По его словам, ему не хватило бы и десяти жизней, чтобы сделать театр таким, каким он себе его представляет. Он ушел в «Ленконцерт» на должность художественного руководителя филармонического отдела (ему нужно было на что-то кормить семью).

Однако уже через год Е. Колобову поступило предложение возглавить музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в Москве. Театр переживал не лучшие времена своего существования, поднимать его нужно было почти с нуля, что и привлекло маэстро. Естественно, главным хормейстером театра стала Наталья Попович – ярчайший и талантливый музыкант, жена Колобова; она дала свое согласие несмотря на то, что в это же время ей было предложено место хормейстера в Большом театре. В самом начале работы было принято совместное решение трудиться с теми, кто есть, не увольняя ни одного человека.

Е. Колобов дирижировал текущими спектаклями «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Севильский цирюльник» Дж. Россини. Первым же дебютным стала опера Винченцо Беллини «Пират» (2 июня 1989 г.). Премьера не оставила равнодушным ни одного слушателя. «Оркестр поразил одухотворенностью звучания, насыщенностью тембров, точностью штриха, коллектив было не узнать» [3].

Позднее состоялась постановка «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в первой редакции композитора. По мнению Е. Колобова, «это и есть настоящая опера», не причисленная Н. Римским-Корсаковым». Со слов самого маэстро, главным действующим лицом в опере был не народ (как считает большинство теоретиков), а трагическая фигура царя Бориса в сложное для Руси время (архив автора). Это поистине народная музыкальная драма с присущим ей реализмом и историзмом.

Следующей задумкой стала опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Дирижер решил поставить ее с участием молодых артистов, так как композитор изначально написал ее для студентов консерватории. Но заслуженные и народные артисты начали возмущаться, семидесятилетние солисты – писать кляузы во все инстанции. Скандал случился грандиозный. Колобов ушел из театра, но с ним – и оркестр, некоторые солисты, даже бухгалтерия и отдел кадров. Пережить это трудное время помог мэр Москвы Юрий Михайлович Лужков, пригласив Евгения Владимировича на встречу. Маэстро поведал мэру о своем отношении к музыке, о том, что для него значит театр. Несмотря на трудное для страны время, Ю. М. Лужков предложил в течение недели подготовить все документы, необходимые для создания оперного театра. Когда зашла речь о названии, Лужков произнес: «У нас будет Новая Опера». Сам Юрий Михайлович говорил: «Признаюсь откровенно, встречи, долгие беседы с Е. В. Колобовым меня порадовали – есть еще порох в пороховницах. Пока наша земля рождает такие таланты, и пока они готовы отдать все, что у них есть, своему народу, мы можем с оптимизмом смотреть в будущее» (архив семьи Е. Колобова). Было решено реконструировать здание «Зеркального театра» в саду «Эрмитаж», предназначавшегося только для летних представлений.

22 марта 1991 г. был подписан приказ о создании нового театра в Москве – «Новая Опера». Первым спектаклем стал «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, который создавался в Доме культуры Московского института инженерного транспорта. До открытия собственного театра оставалось шесть лет и восемь месяцев. Первый сезон 1991–1992 гг. театр, не имея своей собственной площадки, провел в основном на гастролях (Минск, Ярославль, Орел, Санкт-Петербург); даже премьера «Руслана и Людмилы» состоялась в Италии на музыкальном фестивале в Перудже. В этом же году был поставлен музыкальный дивертисмент «Россини» (к 200-летию итальянского композитора).

Е. Колобов мечтал, что в его театре будут самые разнообразные по типу и стилю спектакли. Он смело реформировал уже устоявшиеся

заштампованные оперы. Так, сократил продолжительность «Руслана и Людмилы» с пяти до двух часов, начал спектакль не с увертюры (которая, кстати, была написана Глинкой позже, чем сама опера), а с песни Баяна «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой...». Это опера о России, которую мы потеряли. Чуть позднее были созданы театрализованные спектакли-концерты «О Моцарт, Моцарт...», «Вива Верди», «Россини». Это были мобильные постановки, в связи с отсутствием собственного здания они сразу создавались с таким расчетом, чтобы демонстрировать на любой сцене.

Сезон 1992–1993 гг. ознаменовался ярчайшей премьерой оперы Г. Доницетти «Мария Старт», что стало открытием для московской публики. А далее ежегодные премьеры: «Мефисто-театр» И. Стравинского, «Сила судьбы» Дж. Верди, «О Моцарт, Моцарт...», «Валли» А. Каталани, «Русалка» А. Даргомыжского; а также гастроли в Мюнхене (Германия), Париже (Франция).

В 1996 г. был поставлен спектакль «Евгений Онегин», получивший Национальную театральную премию «Золотая Маска» в номинации «Лучший оперный спектакль». Ноябрь 1997 года ознаменовался гастролями в Нью-Йорке (США). Россиян принял театр Martin Beck Theatre на Бродвее, было показано 14 опер (на русском языке). «Новая Опера – революционный спектакль с молодыми певцами» (отзыв американской прессы). 27 декабря 1997 г. состоялось открытие здания театра. Юрий Лужков вручил маэстро символический скрипичный ключ, серебряную дирижерскую палочку и сказал: «Нам надо делать все возможное и невозможное, чтобы наша русская культура не оскудела, а расцвела и радовала, воспитывала любовь, добро, постоянно чувствовала твердь под ногами. Я думаю, москвичи полюбят театр, рожденный в год юбилея нашей столицы (850 лет) и 400-летия оперы» (архив семьи Е. Колобова).

С переездом в собственное здание закончились переезды театра в разные помещения: ДК МИИТ, Колонный зал, новый зал Театра на Таганке, кинотеатр «Зенит» (где прошла премьера оперы П. Чайков-

ского «Евгений Онегин»); везде и всюду был аншлаг. В течение всей реконструкции здания Колобов лично контролировал все работы (бывало и так: утром месил грязь в сапогах, а вечером дирижировал во фраке). Одновременно он сумел создать коллектив единомышленников, органично подобрать составы оркестра, хора, солистов, дирижеров, администрацию. В этом – особенность маэстро Колобова, для него театр – родная большая семья. Первым спектаклем, исполненным 20 сентября 1998 г. в стенах театра, теперь уже родного, стала опера «Борис Годунов» М. Мусоргского.

До 15 июня 2003 г. (уход из жизни) оставалось пять лет... Этому периоду жизни Народного артиста Российской Федерации Евгения Колобова будет посвящено дальнейшее исследование автора.

Литература:

1. Галицын, М. Е. Колобов / М. Галицын // Домовой. – 2011. – № 204. – С. 35–36.
2. Еремина, Н. Г. «Долгий путь к успеху» (к 75-летию Евгения Колобова) / Н. Г. Еремина // Культура – искусство – образование : материалы 42-й науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та. 5 февр. 2021 г., Челябинск / науч. ред., сост. Ю. В. Гушул, отв. ред. С. Б. Синецкий ; Челяб. гос. ин-т культуры и искусств. – Челябинск : ЧГИК, 2021. – С. 78–81.
3. Парин, А. [О премьере оперы «Пират»] / А. Парин // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 18. – С. 45.

# ТЕКУЩИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 008.001+379.8

**Богдан С. В.**

кандидат педагогических наук, доцент

## **СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ АНИМАЦИЯ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КАПИТАЛ: КАУЗАЛЬНОСТЬ ЯВЛЕНИЙ**

Актуальной проблематикой современного гуманитарного познания является соизмерение отношений человека, общества и культуры. Социально-культурная анимация и социокультурный капитал обнаруживают взаимообусловленность и непосредственно связаны с активной деятельностью человека.

Социально-культурная анимация представляет социальное явление, характеризующееся развитием активности населения на основе культуризации общественной жизни. Рассмотрение анимации как составной части социально-культурной системы в рамках теории систем позволяет выделить общие свойства этой системы: инфраструктуру, деятельность социальных объектов, развивающую и реализующую их социокультурные сущности; своеобразный механизм социокультурных процессов общества, его социальную память. Социально-культурная анимация – это суммарно-интегрированная подсистема социально-культурной деятельности. Результатом и итоговым элементом социально-культурной анимации является культуротворческая деятельность людей, которая охватывает и активизирует все слои населения. Организация и проведение социально-культурной анимации основывается на взаимодействии элементов, социокультурных связях, общении, построении межличностных отношений, культурном обмене и т. п. Все элементы социально-культурной анимации представляют целостное образование, выполняющее культурно-

нормативные действия, функционирующее в целях сохранения культуры. Социально-культурная анимация – это открытая система с динамичными границами, на которую влияют другие сферы общественной жизни; она взаимодействует с ними, включая человеческие сообщества в социокультурные процессы, создавая условия для совместной деятельности, открывает новые возможности перед людьми. Основными субъектами социально-культурной анимации являются различные творческие клубы, объединения, любительские, общественные формирования [1, с. 35].

Обозначенные характеристики социально-культурной анимации указывают на тот факт, что анимационная деятельность основана на объединении людей в группы, в которых вектора индивидуальных интересов, целей совпадают с коллективными целями. Данные обстоятельства позволяют свидетельствовать, что социально-культурная анимация способствует генерированию социокультурного капитала.

Понятие капитал в гуманитарное знание введено П. Бурдье в статье «Формы капитала» (1983) для обозначения социальных связей, которые могут выступать ресурсом получения выгод. Концепция капитала Э. Фараджайна складывается из двух направлений: а) выстраивание отношений в общности на основе доверия; б) индивидуальная свобода выбора личности как базис создания более сплоченного общества [2]. Социокультурный капитал, будучи результатом общественного производства, становится неисчерпаемым ресурсом для всей группы. Однако его характерные особенности зависят от культурно-исторического развития общества, технического прогресса, социально-политических отношений, традиций и ценностных ориентаций. То есть обнаруживается связь между индивидуальным, групповым и общественным уровнями социокультурного капитала [3]. Иная концепция была предложена Дж. Коулманом. Он рассматривает капитал в качестве общественного блага, который генерируется индивидуумом в целях получения собственных благ и выгод. Делая рациональный выбор в свою пользу, индивид, получая ее, способствует

созданию общественного блага [4]. Такой своеобразный контракт возможен при соблюдении определенных социальных норм, актов обменов и доверительных отношений. Стандарты общения, этика, отношения доверия – это те нормы, которые транслируют культурные традиции и образование.

Своего обладателя социокультурный капитал наделяет существенными преимуществами в достижении профессиональных и жизненных целей, карьерными перспективами и т. п. На индивидуальном уровне очевидны выгоды хорошего воспитания, получения престижного образования, возможности укрепления здоровья, положительная социальная идентификация, получение поддержки от близких. На уровне организации социокультурный капитал транслируется через положительный имидж, престижность, неформальные ресурсы повышения профессионализма сотрудников и т. п. [5]. Существование социокультурного капитала на индивидуальном и организационном уровнях способствует тому, что в общественной плоскости продуктивнее транслируется социальный опыт, оптимизируется социальный контроль, социальная ситуация в целом становится благополучной.

Социокультурный капитал облегчает как индивидуальную, так и коллективную деятельность, порождая социальные отношения, общности, основанные на взаимном доверии и социальных нормах. В концепции Дж. Коулмана социальный капитал сам является нейтральным ресурсом, но способствует каким-либо действиям. Продуктивность его зависит от индивидов, групп, которые им владеют [4]. Социокультурный капитал формируется коллективно (сообществами, социальными сетями и т. п.), а пользоваться им могут как группы, так и отдельные личности. Оптимизация условий деятельности, улучшения социокультурной ситуации, жизни зависят от того как обращаться с капиталом. Социокультурный капитал невозможно израсходовать в процессе его использования, но он может исчерпаться, если к нему не обращаться, не применять его. Социокультурный капитал генерируется и поддерживается добровольными объединениями, ассоциа-

циями людей, деятельность которых формирует гражданское общество, создает реляционные сети. Добровольные объединения устанавливают межличностные, коллективные отношения, укрепляют взаимное доверие, способствуют консолидации общества [2, с. 76]. Состояние социокультурного капитала зависит от функционирования сообществ и в то же время влияет на создание сообществ и их деятельность.

Социально-культурная анимация, по утверждению Н. Н. Ярошенко, позволяет оптимизировать межличностные и межгрупповые взаимоотношения, предотвратить отчуждение личности в структуре общественных отношений и в культуре. При этом каждая личность, являясь полноправным представителем досуговой или какой-либо иной социально-культурной общности, самоидентифицируется с этой общностью. Социально-культурная анимация позволяет преодолеть одиночество, социальную изоляцию представителей различных категорий населения [1, с. 17–73]. Анимационные технологии являются источником формирования социальных связей, фактором становления социокультурного капитала

В современной теории социально-культурной деятельности доминируют два подхода к пониманию сущности социально-культурной анимации. Первый подход – педагогический, определяющий возможности социально-культурной анимации в воспитании и развитии личности. Выделяется активизирующее значение анимации, владение технологиями анимации как показатель профессионального мастерства специалистов социально-культурной сферы. Выделяются специфические особенности анимации, способствующие созданию и развитию группы, образованию коллективных ценностей, интересов, совместных усилий по созданию собственного социального проекта. Второй подход – социологический, определяет назначение анимации в установлении общественных связей, доверительных отношений, овладении великими языками мышления, эстетики, поэтики в соответствии с традициями культуры.

Комментируя данные подходы, Н. Н. Ярошенко подчеркивает, что в социально-культурной анимации слиты воедино педагогические и социальные аспекты [1, с. 56]. Такой «дуализм» определяет специфику анимационной деятельности. Организуя социальное творчество, социально-культурная анимация образует группы, позитивно влияет на поведение личности и межличностные отношения, создает и развивает систему продуктивных социальных связей личности и группы, систему жизненных смыслов и социокультурный капитал – все это актуализируется в нахождении решений социально-культурных проблем.

В генерировании социокультурного капитала заложены психолого-педагогические механизмы, участвующие в деятельностно-формирующем анимационном процессе: адаптация, коммуникация, реконструкция, регенерация, рекреация, релаксация, коррекция, которые составляют функциональную основу социально-культурной анимации и являются при этом важнейшей составляющей целостного технологического процесса анимационной деятельности.

Формирование социокультурного капитала является особым направлением педагогической деятельности в социально-культурной сфере. Анимационные технологии обеспечивают оптимизацию личностной активности в системе ее социальных взаимодействий, развернутых в предметном поле культуры. Данные обстоятельства демонстрируют, что существование социально-культурной анимации связано с генерированием и формированием социокультурного капитала, который, в свою очередь, оказывает влияние на содержание и характер первой. Социально-культурная анимация способна решить межличностные и межгрупповые конфликты, направлять деятельность, заинтересовывать, увлекать; обеспечить каждому члену группы возможность активного участия в различных мероприятиях, социально значимых акциях, реализации социально-культурных проектов.

Анимационная деятельность является важным фактором реализации сущностных сил человека, общности, становится частью кон-

кретно-исторической формы социокультурного капитала. Результатом социокультурного капитала, в данном случае являются нормы, традиции, анимационные услуги, программы и т. п. В анимационных программах больше внимание уделяется непринужденной, ненавязчивой, комфортной обстановке, которая располагает к общению соответственно интересам, желаниям, темпераментам и т. д.

Анимационная деятельность характеризуется удовлетворенностью качеством организации досуга личности, доступностью тех или иных развлечений и форм отдыха, является для человека не только индикатором его социального положения, но и показателем развития общества в целом. Социокультурный капитал, в свою очередь, влияет на организацию и характер социально-культурной анимации исходя из образованных норм, традиций, ценностей, при ориентире на которые выстраиваются доверительные, доброжелательные взаимодействия, связи личностей и групп, консолидируются общества.

Литература:

1. Ярошенко, Н. Н. Социально-культурная анимация / Н. Н. Ярошенко. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва, 2005. – 126 с. – ISBN 5-94778-055-0.
2. Ferragina, E. Social Capital and equality: Tocqueville's Legacy. Rethinking social capital in relation with income inequalities / Emanuele Ferragina. – DOI:10.1353/toc.0.0030 // The Tocqueville Review. La Revue Tocqueville. – 2010. – Vol. 31 (1). – Pp. 73–98.
3. Bourdieu, P. The forms of capital / P. Bourdieu // Handbook of theory and research for sociology of Education / ed. by J. Richardson. – New-York : Greenwood Press, 1986. – P. 24–258.
4. Coleman, J. S. Social Capital in the Creation of Human Capital / James S. Coleman // The American Journal of Sociology. – 1988. – Vol. 94. Supplement: Organizations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure. – P. 95–120. – URL: [https://www.bebr.ufl.edu/sites/default/files/Coleman%20J.%20\(1988\)%20Social%20Capital%20in%20the%20Cration%20of%20Human%20Capital.pdf](https://www.bebr.ufl.edu/sites/default/files/Coleman%20J.%20(1988)%20Social%20Capital%20in%20the%20Cration%20of%20Human%20Capital.pdf) (дата обращения: 05.01.2022).
5. Капитал Социальный // Большой толковый социологический словарь. – URL : [http://mirslovarei.com/content\\_soc/kapital-socialnyj-11342.html](http://mirslovarei.com/content_soc/kapital-socialnyj-11342.html) (дата обращения 04. 01.2022).

**ВЗАИМОСВЯЗЬ ДЫХАНИЯ С РАБОТОЙ ГОРТАНИ**

Одной из важнейших функций гортани является дыхательная. Дыхание во время пения происходит гораздо быстрее, чем в речи, голосовая щель при этом значительно расширяется. В пении положение гортани всегда приводит к изменению тембра голоса. Поэтому певец устанавливает гортань в одном специально найденном положении. Это очень непростая задача, т. к. гортань при произнесении согласных выбивается из своего первоначального положения.

Гортань – подвижный орган. Она может маневрировать в диапазоне 7–8 см. Таким образом, ротоглоточный канал может быть увеличен или укорочен на 3,5–4 см. С акустической точки зрения ее размеры имеют существенное значение. От них зависит явление резонанса и импеданс. Нужно иметь в виду, что не сама длина надставной трубки играет свою роль, а тот воздушный столб, который образуется над голосовыми складками в результате смещения гортани вверх или вниз. Нахождение определенных типовых длин надставной трубки достигается в процессе работы над постановкой голоса. При помощи различных гласных можно влиять на уровень гортани в пении. В пении гласные хорощего певца более округленные по сравнению с речевыми.

Голосовые складки певца могут быть в разной степени натянуты гортанными мышцами, в результате чего происходит их расширение или сужение и смещение надгортанника. Поэтому момент возникновения звука, т. е. его атака, является важнейшим фактором для певческого голосообразования. Известный оперный певец и вокальный педагог Сергей Петрович Юдин – ученик Гарсиа и Ламперти – в своей книге «Формирование голоса певца» писал: «Полноценность атаки звука и всей длительности звучания зависит от умения певца не менять вибрации связок излишним напором дыхания на связки. После

мгновенно следующих друг за другом вдоха и установки опоры дыхания следует атака звука. В этот момент певец не должен проявлять стремление выдохнуть, и при отсутствии этого стремления голосовые связки определенно и четко должны начать свою вибрацию. Хорошая атака является верной гарантией полноценного звучания голоса»; «Певец должен научиться напрягать голосовые связки в точном соответствии с требуемым звучанием при переходе их к звукообразующему состоянию как при открытой, так и при закрытой голосовой щели» [1, с. 64, 66]. Возьмем для примера романсы Н. Римского-Корсакова «Звонче жаворонка пенье» и «Не ветер вея с высоты». Первый романс требует точной, активной атаки, а второй – мягкой.

Дыхание является тембральным и динамическим средством выразительности голоса. Исследования Н. И. Жинкина показали, что в русском языке гласные по спаданию громкости расположены на выходе изо рта в последовательности – *a, o, э, у, и*, так как меняется форма ротоглоточного канала. На гласном *a* звук, выйдя из гортани, попадает в узкую глотку, которая переходит в широкую ротовую полость. На гласном *и* происходит обратное, в связи с чем певцу необходимо усилить вибрации голосовых складок более активной подачи дыхания на *и* и ослаблением на *a*. Выравнивание громкости звучания гласных на всем диапазоне голоса должно быть важнейшим условием овладения динамической гибкостью голоса [2, с. 26]. Для более успешного выравнивания разногромкости гласных певцу полезно применять фонетические приемы, а также проговаривать текст исполняемого произведения для активизации работы мышц артикуляционного аппарата и подачи дыхания на голосовые складки.

Литература:

1. Юдин, С. П. Формирование голоса певца / С. П. Юдин. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1952. – 183 с.
2. Петрова, Е. П. О динамике звука певческого голоса / Е. П. Петрова. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1963. – 339 с.

**Брюховецкая А. В.**

ст. преподаватель

**Кравчук В. И.**

кандидат педагогических наук, профессор

**ФИТНЕС-ТЕХНОЛОГИИ  
КАК СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ  
К ЗАНЯТИЯМ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ И СПОРТОМ**

В исследованиях отмечается, что физкультурно-спортивная активность значительной части студентов вуза падает от курса к курсу. Уровень физической подготовленности снижается более чем у 60 % студентов 4-го курса [1]. Наши данные результатов тестирования физической подготовленности (выносливости, быстроты, силы) студентов факультетов документальных коммуникаций и туризма и консерваторского Челябинского государственного института культуры указывают на снижение показателей уже к 3-му курсу (по сравнению с первым) у более чем 50 % студентов. Программно-методическое обеспечение процесса физического воспитания студентов в настоящее время не обеспечивает должной мотивации к физкультурно-спортивной активности.

Формирование физической культуры личности студента достигается освоением содержания физкультурного образования, занятиями различными видами спорта. Физическая культура определяется сформированной системой ценностей, на базе которых выстраивается физкультурно-спортивная деятельность. В исследованиях отмечается, что «личностный уровень освоения ценностей физической культуры характеризуется знаниями в области физического совершенствования, двигательными умениями и навыками, способностью самоорганизации здорового стиля жизни, социально-психологическими установками, ориентацией на занятия физкультурно-спортивной деятельностью» [2, с. 72]. Ценностные ориентации отражают направленность

личности студента, обеспечивают отношение к физической культуре, они являются мотивационным ядром спортивной деятельности.

Особая роль учебно-тренировочных занятий заключается в формировании потребности студентов в занятиях физической культурой и спортом. Потребность как психологическое состояние – это влечение к определенным действиям, поступкам, воспринимающееся как необходимое условие существования. Конкретными побуждениями к физкультурно-спортивной деятельности являются мотивы. Мотивация рассматривается как движущая сила сознательного поведения студентов. Мотивы занятий физической культурой и спортом у студентов можно разделить на общие (желание заниматься, безразлично чем) и конкретные (желание заниматься определенным видом спорта). Мотивы, связанные с результатами физкультурно-спортивной деятельности, – это самосовершенствование, самовыражение, самоутверждение, самореализация, удовлетворение потребности в межличностных отношениях и взаимодействию в коллективе. К участию в физкультурно-спортивной деятельности могут побуждать одновременно несколько мотивов; например, потребность в самоутверждении может быть основой для мотивов спортивно-достиженческого, физического самосовершенствования, состязательного. В основе развития мотивации как системы мотивов, которыми руководствуются студенты, должна быть значимая для них физкультурно-спортивная деятельность.

В системе вузовского физического воспитания наблюдается процесс интеграции традиционных и инновационных средств физической культуры. Это в первую очередь внедрение фитнес-технологий, обеспечивающих высокую моторную плотность учебно-тренировочных занятий, значимый рост физической подготовленности, потребности в самосовершенствовании. Фитнес как «спорт для всех» решает задачи формирования знаний, умений, навыков самосовершенствования, ориентации на социальную физкультурно-спортивную активность. В Челябинском государственном институте культуры разработана и апробирована программа спортивно ориентированного физического воспитания на

основе фитнес-аэробики, которая может быть и основой мотивации студенток к занятиям спортом. Эти занятия помогают им в самореализации, положительно влияют на эмоционально-волевую сферу, формируют характер [3]. В рамках элективной дисциплины «Оздоровительный фитнес» реализуется потенциал фитнес-аэробики по формированию спортивной культуры студентов и ориентации их на ценности физической культуры и спорта [4].

Физическая активность студентов в учебно-тренировочном процессе занятий фитнесом нами рассматривается как социально значимый креативный элемент, который способствует формированию их двигательной культуры. В процессе занятий наблюдается трансформация мотивов от внешних стимулов к внутренним. Сосредоточение происходит на физической активности и осознании ощущений, связанных с ней. Это является центральным фактором мотивации к регулярным тренировкам, включению их в свой стиль жизни. Выявленные преподавателями кафедры мотивы физкультурно-спортивной активности студентов, их мотивационно-ценностные ориентации [5] предполагают внедрение в систему физического воспитания вуза культуры фитнес-технологий различной направленности: образовательной, рекреационной (аэробика, пилатес и др.) реабилитационной (фитнес-йога, стретчинг и др.), спортивной (фитнес-аэробика, функциональный тренинг, сайкл и др.)

Литература:

1. Шутова, Т. Н. Моделирование фитнес-технологий в процессе физического воспитания студентов на основе диагностики «ESTECK SYSTEM COMPLEX» / Т. Н. Шутова // Теория и практика физической культуры. – 2017. – № 9. – С. 30–32.
2. Кравчук, В. И. Ориентация студентов во внеучебной деятельности на социокультурные ценности физической культуры : монография / В. И. Кравчук, Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2014. – 210 с. – ISBN 978-5-94839-456-5.
3. Власова, И. А. Фитнес-аэробика как основа мотивации студенток к занятиям спортом / И. А. Власова // Женский спорт: возможности и перспек-

тивы : материалы Республ. науч.-практ. конф. Бухара, 5–6 мая 2017 г. – Бухара, 2017. – С. 21–23.

4. Власова, И. А. Ценностный потенциал физической культуры и спорта и освоение его студентами вуза культуры / И. А. Власова, В. И. Кравчук // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века : материалы междунар. науч.-творч. форума (науч. конф.) (1–2 нояб. 2018 г., Челябинск) / сост. Ю. В. Гушул, С. Б. Синецкий. – Челябинск : ЧГИК, 2018. – С. 214–217.
5. Кравчук, В. И. Спортизация физического воспитания студентов и реализация элективных дисциплин по физической культуре и спорту в вузе / В. И. Кравчук, И. А. Власова // Молодежь в науке и культуре XXI века : материалы междунар. науч. -творч. форума (науч. конф.). 18–19 нояб. 2021 г. Челябинск /сост.: Ю. В. Гушул (науч. ред.) С. Б. Синецкий (отв. за выпуск) ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2021. – С. 180–183.

УДК 378

**Власова И. А.**

доцент

## **ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ТРЕНИНГ В СИСТЕМЕ ФИЗИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ**

Современные стандарты высшего образования требуют от студентов овладения универсальной компетенцией: обладать способностью поддерживать должный уровень физической подготовленности для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности. Требования госстандарта по физической культуре и спорту в вузе актуализируют проблему повышения уровня физической подготовленности студентов. Однако установлено, что сегодня учебная деятельность студентов осуществляется в условиях низкой или крайне ограниченной двигательной активности, что снижает работоспособность студентов, приводит к повышенной утомляемости, ухудшению физического состояния и самочувствия. У студентов не сформирована индивидуальная культура здоровья. Здоровый стиль жизни студента, как модель поведения в контексте ценностного отношения,

включающая способы реализации деятельности по достижению оптимального физического состояния средствами физической культуры и спорта, должен быть сформирован за время обучения в вузе [1].

Приоритетность задачи повышения физической подготовленности студентов обуславливает направленность работы кафедры физической культуры Челябинского государственного института культуры по дисциплинам «Физическая культура и спорт» и «Элективные дисциплины по физической культуре и спорту». В них особое внимание уделяется формированию конкретных методико-практических знаний, умений, навыков, компетентностей, чему способствуют повышение уровня двигательной активности студентов, мотивация к занятиям физической культурой и спортом в условиях расширяющегося выбора видов и форм элективных дисциплин. Программы элективных дисциплин по физической культуре и спорту разработаны для студентов всех курсов института культуры. Одна из них – «Оздоровительный фитнес» – включает раздел «Функциональный тренинг». Функциональный тренинг мы рассматриваем как одно из результативных направлений тренировки на основе воссоздания естественных движений тела с целью разностороннего гармоничного развития.

Упражнения функционального тренинга развивают каждую отдельную мышцу как звено цепи. Комплексно упражнения воздействуют на возможно большее количество мышечных групп. В целом система упражнений функционального тренинга значительно повышает физические возможности и работоспособность [2, с. 81–82]. На занятиях функционального тренинга студенты учатся лучше осознавать свое тело как единое целое, в отличие от привычных упражнений на тренажерах локального воздействия, где изолированно включается в работу определенная группа мышц. В процессе функциональной тренировки в одном упражнении может участвовать большое количество мышечных групп, в том числе глуболежащие мышцы-стабилизаторы; происходит обучение движениям, нервно-мышечная система тренируется в единстве. Такие тренировки готовят человека к

повседневным физическим нагрузкам, развивают двигательные координационные способности.

Функциональный тренинг можно охарактеризовать как многоцелевую программу, объединяющую упражнения для развития силы, выносливости, гибкости различными техниками, повышения устойчивости, равновесия, устранения мышечного дисбаланса, а также способности релаксации. Результатом функциональных тренировок становится рост физической подготовленности, повышение функции основных мышечных групп, прежде всего их силы и гибкости, продление спортивной активности [3, с. 28].

Учебно-тренировочный зал Челябинского государственного института культуры имеет самое современное оснащение, что позволяет эффективно использовать его на занятиях по различным направлениям фитнеса. Функциональный тренинг применяется как с собственным весом, так и с использованием различного оборудования (бодибары, гантели, медболы, GO FLO). Наибольший интерес студентов вызывают занятия на подвесных тренажерах GO FLO, где используются переменные изменения в оси для тренировки тела, улучшающих внутреннюю силу суставов, баланс мышц. Упражнения с разнообразным инвентарем повышают эмоциональный настрой, интерес к занятиям. Результативность функциональных тренировок способствует формированию мотивации студентов к систематическим занятиям физической культурой и спортом.

Функциональный тренинг как эффективное средство повышения физической подготовленности апробирован и в системе спортивной подготовки команды «Джайв», чемпионов мира по фитнес-аэробике 2016 г.

С введением в учебный процесс функциональных тренировок у большинства студентов, например, театрального факультета значительно улучшились результаты тестирования (от уровня «ниже среднего» до уровня «выше среднего») в упражнениях на силовую выносливость, статическую и динамическую, а также гибкость. Мы подчеркиваем важность этого направления физического развития студентов.

Литература:

1. Кравчук, В. И. Культура здоровья как составная часть общекультурной компетенции студентов по физической культуре / В. И. Кравчук, И. А. Власова // Инновационные и технологические подходы к организации учебно-воспитательного процесса в системе высшего образования : материалы республик. науч.-теорет. конф. 26 окт. 2018, г. Бухара / Бухар. гос. ун-т. – Бухара, 2018. – С. 183–187.
2. Власова, И. А. Оздоровительный фитнес : учеб. пособие / И. А. Власова, О. А. Иваненко ; Челяб. гос. ин-т культуры, каф. физ. культуры. – Челябинск, 2017. – 156 с. – ISBN 978-5-94839-628-6.
3. Функциональный тренинг в процессе физического воспитания студентов: методические рекомендации / Т. А. Глазина, Т. А. Анплева, Т. И. Акимова, Н. С. Бакурадзе ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Оренбург. гос. ун-т, каф. физ. воспитания. – Оренбург : ОГУ, 2016. – 36 с.

УДК 78.01:37.042

**Вовк Е. Ф.**

преподаватель

**К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ  
СКРИПАЧЕЙ В ВУЗЕ (НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА ШЕСТИ  
ПРИНЦИПОВ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ)**

Развивая мышление, мы одновременно развиваем творческую способность ученика, умение создавать новые художественные ценности. И, наоборот, создавая условия для свободного и, конечно, соответствующим способом организованного творчества, мы стимулируем необходимую мыслительную деятельность.

*О. Шульяков [1, с. 3]*

Проблема развития музыкального мышления актуальна для любой ступени обучения. Зачастую учащиеся не обращают внимание ни на нюансы, ни на темповые обозначения, ни на характер штрихов. Еще Л. Ауэр сталкивался с подобной проблемой. Известно его высказывание: «Скрипачи, очевидно, довольствуются тем, что играют ноты

так, как они написаны и, по-видимому, вовсе не отдают себе отчета, что мелодия значит больше, чем просто длинный ряд» [2, с. 48]. Зачастую подобная проблема связана не только с мышлением, но и с отсутствием технических навыков.

В музыковедческой науке теория интонирования раскрыта Б. Л. Яворским (работа «Основные элементы музыки»), Б. В. Асафьевым («Речевая интонация»), Н. А. Гарбузовым («Зонная природа музыкального слуха»), в трудах Л. А. Мазеля, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, Л. Н. Раабена, С. С. Скребкова. Проблема музыкального мышления разработана в теоретических работах Д. Кирнарской, М. Арановского, Е. Ручьевской, А. Климовицкого, В. Вальковой, М. Бонфельда, О. Шутьякова, М. Берлячика и др.; на подобную тему уже есть методическое пособие для педагогов дополнительного образования, написанное авторами А. К. Дюсеновой, В. В. Найдёновой («Аспекты формирования творческого мышления учащихся скрипачей»).

То, как пойдет процесс обучения, насколько путь к раскрытию способностей будет гладким и целенаправленным, в первую очередь зависит от личности педагога, творческой атмосферы в классе. К примеру, атмосферу в классе Ю. И. Янкилевича В. А. Крамарова описывает так: «На уроках Юрия Исаевича всегда была творческая атмосфера. Урок как бы являлся кузницей, в которой оттачивалось мастерство скрипача» [4, с. 293]. Про уроки Д. Ф. Ойстраха Т. С. Беркуль вспоминает: «У нас были жесткие правила в классе – об опозданиях не могло быть даже речи. Надо было приходиться за час до урока. Учиться в классе Ойстраха было тяжело – все время публичность, на всех уроках полный класс. К нему приезжали со всего Союза, присутствовало очень много педагогов кафедры» [5]. Для тех, кто осознает свою ответственность в совместной деятельности с педагогом и не позволяет себе прийти неподготовленным на урок, процесс обучения приносит двойную пользу, в особенности если педагог сам является личностью, способной повести за собой к вершинам мастерства.

Обратимся теперь к принципам развивающего обучения, сформулированным музыковедом Д. Кирнарской: 1) увеличение объема используемого в учебно-образовательной практике материала, 2) ускорение темпов прохождения определенной части учебного материала, 3) увеличение меры теоретической емкости занятий музыкальным исполнением, 4) предоставление обучающемуся определенной свободы и независимости в учебно-педагогическом процессе, 5) внедрение современных технологий (аудио-, видеоматериалов и др.) в музыкально-образовательный процесс, 6) формирование у обучающегося комплекса личностно-профессиональных качеств, необходимых для последующей успешной профессиональной деятельности [3, с. 344–347].

Разберемся, как принципы развивающего обучения работают на уроках специальности в вузе. Проблема количества и качества в развитии музыкального мышления раскрывается в понимании того, что чем больше человек знает, тем выше уровень его музыкального интеллекта. Однако для инструменталистов наиболее важным является качество усвоенных технических навыков. Ю. И. Янкилевич писал о себе таким образом: «Я сторонник довольно медленного движения в начале обучения. Техническую оснащенность надо накапливать постепенно, иначе страдает качественная сторона, возникают зажатость рук, срывы» [4, с. 176]. Известно и другое его высказывание, но уже о работе в вузе: «Не теряйте времени зря – в вузе процесс обучения должен быть интенсивным; если вы проходите одну часть концерта в первом полугодии, а две остальных во втором, разве вы можете стать музыкантом?» [Там же, с. 192]. Количество всегда идет бок о бок с качеством, иногда может произойти репертуарный рывок, но и это, как неоднократно подчеркивалось в методической литературе предыдущих поколений, рывок тщательно подготовленный.

Из воспоминаний Э. Грача: «Когда я только приехал к А. И. Ямпольскому, он “держал” меня на двух произведениях несколько месяцев. Это были Соната Тартини и “Скерцо-Тарантелла” Венявского. Наверное, на этих двух произведениях он хотел добиться каких-то

своих результатов. Это была работа над звуком (над ТОНОМ, как любил говорить Абрам Ильич) в плане классической музыки. В пьесе Венявского работа проходила над другими элементами скрипичной техники – координации обеих рук, пальцевой ловкости, беглости, четкости штриха и, конечно, интонации. Добившись определенных результатов в двух упомянутых мной пьесах, он “погнался” меня очень быстро, буквально забрасывая материалом» [6]. Таким образом, несмотря на то, что для развития музыкального интеллекта необходимо увеличение количества и ускорение темпов изучаемого материала, педагог вправе сам решать, какая работа должна быть проделана с учеником для достижения наивысших результатов и накопления правильного исполнительского опыта. Зачастую учащиеся вузов из-за большой загруженности общеобразовательными предметами не могут выучить в течение полугодия больше двух этюдов двух пьес и одного произведения концертной формы, в таком случае перед педагогом встает задача отбора произведений, соответствующих техническим возможностям учащегося при соблюдении постепенности в усложнении технологических задач и поэтому не возникает даже вопроса об увеличении основного репертуарного списка на полугодие.

Д. Кирнарская в работе «Психология музыкальной деятельности» акцентирует внимание на том, что многие педагоги на уроках специальности не уделяют времени анализу формы, гармонического языка, строению мелодии в музыкальном произведении, ограничиваясь лишь узкотехническими моментами, тогда как «понимание музыки, ее формы и содержания способно во многом усилить соответствующее эстетическое переживание» [3, с. 249].

В третьем принципе говорится об умении педагога обобщать материал, обращаться к другим смежным дисциплинам («История смычкового исполнительства», «История зарубежной музыки», «Анализ формы» и т. д.). Особое внимание в теоретической части урока заслуживают анализ и синтез сходных по технологии приемов исполнения, способствующие глубокому постижению и овладению инструменталь-

ным мастерством. Анализ формы, гармонии и всего, что связано с теорией, необходимы на самом первом этапе работы с произведением (при разборе). В дальнейшем идет работа над техникой и художественным образом. Таким образом, интеллектуализация распространяется не на все уроки, а только на самые первые, формирующие в сознании обучающегося представление о музыкальном произведении. Данный принцип требует от педагога большой эрудиции, на практике все ограничено большей частью узкотехническими моментами.

Работа над формой и содержанием в вузе (в отличие от музыкальной школы) может быть вынесена за рамки урока и иметь форму самостоятельной подготовительной работы – 5-й принцип. В отличие от прошлой эпохи, когда всю исчерпывающую информацию учащиеся могли получить только от преподавателя, в настоящее время есть много возможностей найти ответы на интересующие вопросы, послушать произведение в разных исполнениях (определиться с собственной интерпретацией), узнать о композиторе, его эпохе и обсудить информацию, которую обучающийся нашел самостоятельно на уроке.

По-прежнему актуальной на сегодняшний день остается проблема предоставления свободы и независимости обучающемуся. Известно, что Д. Ойстрах мог показать на уроке несколько аппликатурных решений исполняемого фрагмента, давая таким образом возможность выбора, то же самое касается и штрихов, и интерпретации в целом. Работа в классе по специальности всегда сопряжена с поиском необходимых для передачи образа, характера, композиторского стиля средств выразительности. Важно не задавить инициативу обучающегося, а помочь ему найти собственную личностную траекторию развития, следуя которой он сможет успешно реализовать себя в будущем. «Отчеканить во вчерашнем ученике всесторонне развитую, современно мыслящую личность, мобильную, готовую к поиску, к риску, к встрече с новым и неизвестным, личность, заряженную на самодвижение, самоактуализацию, на достижение успеха собствен-

ными силами – таково требование, выдвигаемое сегодня жизнью, таков смысл последнего принципа развивающего обучения» [3, с. 284].

Музыка – это язык, на котором мы можем мыслить и общаться. Для развития музыкального мышления обучающегося необходимы не только развитие интеллекта и наработка технической базы, но и глубокая духовная работа над постижением музыкального материала. Исследовательские труды Б. В. Асафьева, Б. Л. Яворского и др. о музыкальном языке, музыкальном мышлении, дают плодотворную почву для размышлений и саморазвития как педагогу, так и учащимся.

Б. Яворский, размышляя о звуковой речи, приходит к выводу, что «именно как выявление волевой действенности человеческого сознания речь приобретает значение одного из орудий идеологического поведения человека <...> Конструкция звуковой речи – интонационность и ритмика. Ее композиция – моторное оформление» [7, с. 41]. Еще одно интересное понятие, используемое Яворским, – пытливость. Оно понимается им как «высшее, свойственное только человеку проявление внимания как постоянно присущего стимула в процессе интеллектуально осознающего действительность поведения» [Там же, с. 52]. Пытливость – это сосредоточенность на конкретном объекте познания, при котором отбрасывается все лишнее, всестороннее его изучение.

Задача педагога, стремящегося развить музыкальное мышление своих подопечных на любом этапе обучения, заключается в создании творческой атмосферы на уроке, умении грамотно подбирать репертуар, глубококом аналитическом постижении произведений, изучаемых в классе, в способности отделять главное от второстепенного, выстраивать авторскую педагогическую систему, находить разные способы воздействия на основе принципов развивающего, проблемного обучения.

Литература:

1. Шульпяков, О. Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя / О. Ф. Шульпяков. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 36 с.

2. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр ; пер. И. Гинзбург, М. Мокульская. – Москва : Юрайт, 2021. – 106 с. – (Антология мысли). – ISBN 978-5-534-13516-9 // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. – URL: <https://urait.ru/bcode/463422> (дата обращения: 14.01.2022).
3. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика : учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. / Д. К. Кирнарская, К. В. Тарасова, Н. И. Киященко, Г. М. Цыпина / Москва : Академия, 2003. – 368 с. – ISBN: 5-7695-0975-9.
4. Юрий Исаевич Янкилевич. Педагогическое наследие / сост. И. Лившиц. – Москва : Музыка, 2009. – 432 с. – ISBN: 978-5-7140-1153-5.
5. Беркуль, Т. Когда Ойстрах умер, мир для меня обрушился / Т. Беркуль ; беседовала А. Занкова // ClassicalMusicNews : [сайт]. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/berkul-about-oistrakh/>. – Дата публикации: 11.02.2015.
6. Штильман, А. Педагогическое наследие Абрама Ильича Ямпольского: материалы и воспоминания / А. Штильман // Еврейская старина : альманах : [электрон. версия]. – 2007. – № 1 (48). – URL: <https://berkovich-zametki.com/2007/Starina/Nomer1/Shtilman1.htm> (дата обращения: 17.01.2022).
7. Яворский, Б. Избранные труды. Т. II, ч. 1 / Б. Яворский ; общ. ред. Д. Д. Шостаковича ; [сост. И. С. Рабиновича ; ред. И. А. Саца, Б. И. Рабиновича]. – Москва : Совет. композитор, 1987. – 365 с., 1 л. портр., нот.

УДК 304.2

**Гришанина-Мошкина О. В.**

кандидат культурологии, доцент

## **КОНСТРУКТИВНЫЙ И ДЕСТРУКТИВНЫЙ ХАРАКТЕР МЕДИА**

С середины XX столетия, когда актуальным становится изучение социально-культурной деятельности через призму массовой коммуникации, центром притяжения исследовательской мысли становятся культура, информатизация, медиа. В настоящее время признано очевидным, что процессы глобализации и цифровизации, отличающие XXI в., должны быть максимально интегрированы в культуру. Научное сообщество остро ставит вопросы по данной проблематике, обсуждая их со все большим интересом.

Современный период постиндустриального общества, в котором происходит формирование высокотехнологической среды человека, неоднозначен и противоречив. Взрывное развитие и конвергенция коммуникационных и информационных технологий, усиливающиеся, обострившиеся и спровоцированные растущей пандемией (Covid-19) в том числе, позволяют говорить о новых возможностях общества и человека. Основной особенностью современного этапа жизни, на фоне постоянного развития и внедрения различных видов технологий, являются существенные трансформации ценностно-смысловой сферы, которые порождают необходимость изучения факторов, воздействующих на изменение характера социального бытия, в ряду которых первостепенную важность приобретает проблематика медиальности и коммуникации в условиях изменчивости [1, с. 92]. Присутствие медиа обнаруживается практически во всех аспектах жизнедеятельности человека, определяя бытийную заданность существования.

Само слово *media* (т. е. посредник) говорит о том, что между современным человеком и некой объективной реальностью существует связующее звено, посредник [2]. Философ и социолог П. Бурдьё считает медиа подсистемой культуры; это позволяет говорить о том, что культура обогащает медиа, а они, в свою очередь, создают более широкие возможности распространения, преобразования и внедрения ее лучших образцов в мировое информационное пространство [См.: 3, с. 27]. Отсюда считается закономерным говорить о трансформации культуры посредством медиа, смыслообразующим звеном которой нужно считать именно преобразование, которое было подчеркнуто выше.

Имеющиеся обоснования показывают, что опыт и ценностные ориентиры культуры переводятся на язык медиа и воспроизводятся экранной культурой для массового потребления человеком. Медиа по сути есть инструмент создания новой реальности. Рассматривая в своих работах специфику телевидения, исследователь Н. К. Поздняков говорит о том, что образ на экране является не просто мертвым

изображением, но выступает как, по удачному выражению, «живо-образ», находящийся со зрителем в одном пространстве и времени, общающийся с ним мысленно, а при интерактиве и непосредственно. Отсюда выбор образа для подражания, сравнения, принятия или отторжения каких-то качеств почти неограничен [См.: 3, с. 29]. Исследователь экранной культуры Б. Сапунов сравнивает рассматриваемый процесс со «зрелищем мира», которое позволяет человеку оценивать происходящие в мире события, изучать любые выдающиеся достижения культуры и вместе с этим формировать и расширять свое мировоззрение и эрудицию [Там же, с. 30].

Еще в 1960-х гг. социолог Абрам Моль отмечал: «В наше время знания формируются в основном не системой образования, а средствами массовой коммуникации» [Цит. по: 2]. Современные медиапродукты весьма активно формируют стереотипы массового сознания, трансформируя устойчивые образы и порядок культуры, штампуют взгляды и вкусы с установкой на псевдореальность, внедряя в сознание ценности, соответствующие не столько истинной культуре, сколько «культуре поверхностей» (сошлемся на французского философа Ж. Делёза) [4].

Исследовательница медиакультуры Н. Б. Кириллова в своих работах говорит о способности медиа создавать и распространять политические мифы, тем самым трансформировать истинные представления о той или иной стороне политических догм. Посредством трансформации реального, наращивания вымысла вокруг него миф дает возможность позитивного представления некоторых моментов политического направления, даже если таковые и не имеются [2].

Анализируя вышеизложенное, можно поставить вопрос: почему посредством трансформации устойчивого порядка культуры в медиапродукт мы наблюдаем не только позитивные, но и негативные стороны процесса?

Для ответа на этот вопрос нужно вспомнить, что в 1970-е гг. телевидение активно занималось учебно-просветительской деятельно-

стью. Существовала специальная учебная редакция при центральном телевидении со своим каналом, который стал средством общего образования, просвещения и культуры. Сегодня учебные, воспитательные, общеобразовательные каналы стали редкостью. Не изменяет ситуации канал «Культура» со многими его поистине уникальными материалами, несущими в себе элемент просвещения. К сожалению, и этот канал довольно часто теснится областным телевидением, его новостными и программными включениями. Роль электронно-экранной коммуникации у нас серьезно недооценивается, а иногда просто игнорируется и критикуется. Еще одной важной проблемой сегодня является многоканальность, что ведет медиа к потреблению медиапродукции без разбора, препятствует развитию критического отношения к информации, оценки ее качества, духовному измерению.

Продолжая дискуссию, сошлемся на исследователя в области медиаобразования В. В. Егорова, который говорит о творческих кадрах и специалистах в медиаобразовании, формирующихся стихийно. Перед камерами, по его наблюдениям, сидят люди в лучшем случае не творческих специальностей, а в худшем вообще без специального образования, окончившие только среднюю школу – все это сильно влияет на качество продукции, искажающей картину мира [См.: 3, с. 33]. Исследователь в области медиа В. А. Возчиков говорит о проблеме копирования западных аналогов, несвойственных менталитету русского человека, а значит, ломающего его культурное наследие [5].

Становится явным и то, что происходит внедрение в мир медиа-технологий, ориентированных на развлечение и лишь извлечение прибыли от покупателя, который этот товар приобретает. Здесь уместно говорить о коммодификации, отражающей вышеизложенное явление. Информационный рынок не заботится о максимально объективном анализе событий, ему важна прибыль. Какой же существует выход из сложившейся ситуации? Во многих странах уже давно существует сети, корпорации, общественно-правовые телекомпании, которые следят за качеством поступающей зрителю информации за

определенную абонентскую плату. Эти аппараты отслеживают содержание эфирных программ на предмет соответствия нравственным нормам, интересу государства и его культуре [5, с. 70]. Экология экранного творчества – это двусторонний процесс избавления от наносного с параллельным созданием нового творческого бытия, выбор методов, путей и средств самореализации соединения чистоты и красоты в некоем культе созидания, деятельного творческого труда в пространстве экранной культуры [4, с. 77]. По мнению исследователя медиаобразования Н. Ф. Хилько, воспитательный потенциал экранной культуры складывается из интеллектуального, эстетического, художественного и духовно-нравственного аспектов, наполняющих качественным содержанием образы и символы аудиовизуального искусства и развивающие личность в нужном направлении. Позитивная возможность экранной информации играет ведущую роль в аудиовизуальном культурном пространстве [5, с. 79].

Итак, подводя итоги важно подчеркнуть, что медиа является фактором трансформации устойчивого порядка культуры. Проведенный анализ позволяет утверждать, что трансформация реалий культурного наследия в продукт медиа может нести как положительные, так и отрицательные результаты. В статье была сделана попытка изложения причинности возникновения негативной составляющей, к которой мы отнесли игнорирование просветительской деятельности медиа, перенасыщение информацией и многоканальность, заинтересованность в коммодификации, недостаточный уровень специалистов и кадров в области медиа, копирование западных аналогов, не отвечающих русской ментальности.

Литература:

1. Гришанина-Мошкина, О. В. Медиариторика в XXI веке: конструктивность речевого оптимала в дискуссионном процессе / О. В. Гришанина-Мошкина // Вестник культуры и искусств. – 2021. – № 2 (66) – С. 92–99.
2. Кириллова, Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – Москва : Академ Проект, 2005. – 448 с. – (Технологии культуры). – ISBN 5-8291-0483-0.

3. Сапунов, Б. М. Образование и медиакультура / Б. М. Сапунов // Высшее образование в России. – 2004. – № 8. – С. 26–34.
4. Хилько, Н. Ф. Медиакультурное взаимодействие и экология экранного творчества / Н. Ф. Хилько // Искусство и образование. – 2004. – № 4. – С. 71–79.
5. Возчиков, В. А. Медиакультура, телевидение и право на информацию / В. А. Возчиков // Философия права. – 2005. – № 3. – С. 68–74.

УДК 78.01:37.042

**Дубровина И. В.**

преподаватель

### **РОЛЬ И МЕСТО ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ НА УРОКЕ «СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ» В МЛАДШИХ КЛАССАХ ДШИ**

Проблема развития творческого воображения является актуальной на сегодняшний день. От ее решения зависит количество талантливых, одаренных людей. «Воображение является краеугольным камнем человеческих усилий, покоровших мир» – так считает А. Сборн [Цит. по: 1, с. 9]. Воображение необходимо в любом виде человеческой деятельности. Недаром В. И. Ленин говорил о фантазии как о качестве величайшей ценности [2, с. 125]. Только благодаря человеческой способности к фантазированию, воображению был достигнут прогресс в развитии техники, культуры, искусства.

Творческое воображение в музыкальной деятельности занимает определяющую позицию в развитии духовности и нравственности, так как механизм творческого воображения включает в себя оперирование всем эмоционально образным запасом личного опыта. Воображение – это как бы тот чуткий музыкальный инструмент, овладение которым открывает возможность самовыражения, требует от человека нахождения и исполнения собственных замыслов и желаний.

Как известно, воображение ребенка и воображение взрослого – это «отлет» от действительности, умение построить целостный мир,

открыть в этом мире новый, пусть пока только для себя, закон жизни: «На мир можно смотреть прямо, но можно смотреть с заоблачной высоты. В действительность можно войти с главного входа, а можно влезть в нее – и это куда забавнее – через форточку» [3, с. 16]. Данное суждение писателя можно отнести к особенностям детского воображения, его непосредственности и раскованности.

Иногда ученик не может усвоить материал только потому, что он не в состоянии мысленно представить то, о чем говорит учитель. С человеком без фантазии, воображения невероятно скучно, так как он не умеет мечтать, предполагать, что-то придумывать. Поэтому очень важно вовремя начать развивать воображение ребенка, дать первый толчок, подбодрить его воображение. А для этого надо обратить внимание ребят на необходимость вслушиваться, всматриваться в природу, в окружающий мир, в глаза близких людей. Можно рассказать притчу о сеятеле: «Вышел сеятель сеять семя свое. Иное упало при дороге и было потоптано, и птицы небесные поклевали его. Иное упало на камень и взошед, засохло, потому не имело влаги. А иное упало между тернием, и выросло терние и заглушило его. А иное упало на добрую землю и взошед, принесло плод сторичный. Кто имеет уши, да услышит!» [4]. Что значит эта притча? Многие видя – не видят, слыша – не понимают. А «упадшее на камень» – это те, которые с радостью слова принимают, но не имеют корня. А «упадшее в тернии» – те, которые слушают, но из-за житейских забот забывают и не приносят плода. А «упадшее на добрую землю» – это те, которые услышавши, хранят его в добром и чистом сердце. Американский дирижер Л. Стоковский, исследуя творческое освоение детьми музыкального материала, отмечал, что дети готовы без конца комбинировать и видоизменять звуки музыки, их краски, переливы, придумывать разные истории, создавать разные образы [5, с. 10]. Б. Асафьев советовал обращать внимание детей на ход развития музыкальных тем, называл это гимнастикой музыкального чувства [6, с. 8].

Так как в последнее время одним из направлений в работе преподавателей стало развитие творческой личности, на уроках «Слушания музыки» в младших классах я провела экспериментальную работу. Выбранные методы и приемы были направлены на решение следующих задач:

- снижение психологической инерции;
- формирование умения принимать смелые и неожиданные решения;
- выполнение творческих заданий и упражнений, способствующих развитию воображения;
- ознакомление с основными средствами музыкальной выразительности и активация их восприятия;
- увеличение словарного запаса;
- воспитание творческой личности.

Так как на уроках «Слушания музыки» успех в развитии творческого воображения зависит от внимания учеников, то проблема заключается не в том, сколько услышать, увидеть или исполнить, а в том, как исполнить – не голосом, а сердцем. Увидеть – не глазами, услышать – сердцем. Как верны слова Маленького Принца: «Самого главного глазами не увидишь – зорко одно лишь сердце» [7, с. 12].

Перед тем как слушать музыкальное произведение, необходимо провести подготовительную беседу, настроить ребят. Привожу пример одного из уроков на тему **«Звук рождается из тишины»**.

*В музыкальном царстве королева Музыка дарила людям красоту, добро, счастье. Рядом жил великан Шум, который сеял вокруг себя раздражение, страх, ненависть, ссоры, не слышал никогда Музыку.*

У: Ребята, как же научить великана по имени Шум дарить всем радость и со всеми дружить, полюбить музыку?

Р: Надо всем объединиться и позвать королеву Тишину! Ведь если придет королева Тишина, значит, зазвучит прекрасная музыка и великан Шум станет тихим.

У: Как же ее позвать? Давайте все внимательно послушаем, что вокруг происходит. Закроем глаза и поселим Тишину в себя...

*Сначала получается не у всех, потом все лучше и лучше. И вот уже в классе стоит та удивительная тишина, которая необходима для восприятия музыки. Активное восприятие – это напряжение внимания, памяти, слуха. А формирование способности эстетически воспринимать музыкальное произведение начинается с развития слуховой наблюдательности.*

У: Какие вы, ребята, молодцы! Не спугните Тишину, она ведь очень чуткая и нежная. Слушаем! «Добрый день!» (пою приветствие). Вот и в наш класс пришли две королевы – Тишина и Музыка. Они любят друг друга и помогают друг другу. Ребята, мы с вами бываем разными, с нами могут происходить разные события и настроение наше то смеется, то плачет, то сердится, так и Тишина и Музыка многолики. Вот скажите – какая тишина в лесу?

Р: Теплая, птицы поют, шелестят листочки, стрекохут кузнечики, солнышко греет, хочется замереть и мечтать...

У: Тишина загадочная в таком лесу?

Р: Таинственная, сказочная, тропинки ведут в царство неведомое...

У: А бывает тишина страшная?

Р: Во время войны и грозы – мрачная, тревожная, темная, холодная, опасная, злая...

У: А тишина у воды?

Р: Убаюкивает, ласкает, поет песенки, спокойно и хорошо, не хочется уходить, смотришь на воду и думаешь про далекие острова...

У: То есть у Тишины несколько лиц. Рождается тишина, когда мы очень внимательны к ней. Слушаем и ждем ее появления! А какая еще может быть тишина?

Р: Тишина – это мир, когда никто не сердится и не ругается; тишина – это счастье, когда ты одна и никто не мешает, сидишь и мечтаешь...

У: А теперь слушаем музыку. Название я вам не скажу (К. Дебюсси «Лунный свет»).

Такая беседа перед прослушиванием музыкального произведения нацеливает детей на внимательное вслушивание, понимание эмоциональной окрашенности, поиски способов передачи, создания образа, настроения. Ученики учатся постигать выразительность музыки и готовятся к ее выразительному интонированию. Задача преподавателя состоит в том, чтобы «обучать слуховому наблюдению – осмыслению течения музыки, ее развития». А, наблюдая, делать выводы и обобщения, «способствовать интеллектуальному развитию детей» [6, с. 23].

Можно вспомнить слова Д. Б. Кабалевского: «В ребенке обязательно надо поддерживать любое стремление к творчеству, каким бы наивным и несовершенными не были бы результаты этих стремлений» [8, с. 47] и великого русского писателя и педагога Л. Н. Толстого: «Если ученик в школе не научится сам ничего творить, то и в жизни он всегда будет только подражать, копировать» [9, с. 59]. Результаты проведенного эксперимента говорят о следующем: возрос интерес и внимание учащихся к используемому музыкальному материалу. Занятия постепенно стали приобретать более свободный и раскрепощенный характер. Интереснее и полнее стали высказывания ребят. И самое главное – развитие творческого воображения в процессе слушания музыки помогает появлению в душах ребят идеала Человека и способствует его формированию.

Литература:

1. Розет, И. М. Психология фантазии. Экспериментально-теоретическое исследование внутренних закономерностей продуктивной умственной деятельности / И. М. Розет. – 2-е изд., испр. и доп. – Минск : Университетское, 1991. – 342 с. – ISBN 5-7855-0269-0.
2. Ленин, В. И. XI съезд РКП (б). Заключительное слово по политическому отчету ЦК РКП(б) 28 марта / И. В. Ленин // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. В 45 т. / И. В. Ленин. – Москва : Политиздат, 1970. – Т. 45. – 730 с.
3. Библия для детей. – Москва : Терирем, 2016. – 464 с. – ISBN: 978-5-4247-0028-6.

4. Стоковский, Л. Музыка для всех нас / Л. Стоковский. – Москва : Совет. композитор, 1959. – 216 с.
5. Асафьев, Б. В. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых терминов и понятий / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Москва : Совет. композитор, 1978. – 200 с.
6. Родари, Дж. Грамматика фантазии / Д. Родари ; пер. с итал. Ю. Добровольской. – Москва : Самокат, 2011. – 237. – (Серия «Самокат для родителей»). – ISBN 978-5-902326-97-7.
7. Сент-Экзюпери, А. де. Маленький принц / А. де Сент-Экзюпери. – Москва : Махаон, 2021. – 96 с. – (Библиотека начальной школы). – ISBN: 978-5-17-112803-6.
8. Кабалевский, Д. Б. Воспитание ума и сердца / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Просвещение, 1981. – 192 с.
9. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений. В 15 т. / Л. Н. Толстой – Москва : Худож. лит., 1978. – Т. 8. – 857 с.

УДК 78

**Едакина А. С.**  
концертмейстер

## **ИННОВАЦИОННЫЙ ПОДХОД УРАЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ К АНСАМБЛЕВОЙ МУЗЫКЕ**

В XX веке столичные, областные центры активно сотрудничали с регионами, обменивались опытом работы. Отечественные музыканты постоянно искали новые возможности в области звука, тембра, жанровых взаимосвязей, приемов игры на музыкальных инструментах. Камерная музыка являлась экспериментальной площадкой для исследования новейших стилевых направлений в музыке, восприятия композиционных приемов письма современной музыки: додекафония, пуантилизм, алеаторика, сонорика, сериализм и др. Новые веяния оказывали безусловное влияние на творческую деятельность каждого коллектива. Однако всеобъемлющее знание культурных традиций в области народной, академической музыки оставалось основой основ.

Региональная специфика, уральская культурная среда: многонациональный уклад жизни, этнические традиции, обычаи, фольклор, язык – нашла свое отражение в профессионализме уральских композиторов, в разнообразных музыкальных жанрах: киномузыке, театральной, хоровой, камерной, симфонической, народной, для детей. Центральной во второй половине XX в. была камерная музыка. По значимости и эстетической ценности она стоит в ряду с симфоническими, оперными, хоровыми, песенными жанрами. Особенно колоритно она проявилась в камерно-инструментальных ансамблевых произведениях с участием фортепиано. К камерной музыке в различных инструментальных составах обращались Л. И. Гуревич, В. Д. Биберган, В. П. Веккер, С. А. Сиротин, В. А. Кобекин, Н. М. Пузей и др. Фортепианная партия имеет важное значение в развитии драматургии камерной ансамблевой музыки. Она становится равноправным участником ансамбля не теоретически, а практически. Партия фортепиано выстраивает собственный, либо дополнительный коннотационный план камерных произведений, обогащает партию солиста новыми нюансами, тем самым внутренне усложняя воплощаемый солистом образ.

Камерно-инструментальная ансамблевая музыка уральских композиторов занимает прочное положение в концертном репертуаре исполнителей. Партия фортепиано зависит от индивидуальных особенностей композиторского мышления, глубоко личностного отношения автора к окружающей действительности и способна обнажить все нюансы, открывая перед слушателями новые горизонты реализации творческих идей: специфика образной сферы, средства выразительности, приемы композиционного письма. При сохранении индивидуальности каждого исполнителя в камерно-инструментальном ансамблевом искусстве с фортепиано артистам необходимо принимать во внимание авторский замысел и особенности художественной концепции каждого произведения.

По своей природе рояль – многофункциональный инструмент, который характеризуется системой универсальных возможностей.

В результате в XX в. раздвинулись границы представлений о камерной музыке и ее жанрах. Фортепиано, обладающее большими выразительными возможностями, делает возможным использовать в камерных ансамблевых составах различный инструментарий: академические, традиционные инструменты, художественное слово, вокал. Достижение взаимосвязи между разнородными инструментами и оркестрового баланса достигается при помощи средств выразительности (обертоновое звучание, тембровый колорит, изобразительные и квазиоркестровые свойства, динамические, штриховые градации, разные способы звукоизвлечения, широкий интонационный диапазон).

Камерная ансамблевая музыка при содействии с фортепиано, по мнению Е. В. Назайкинского, соответствует условиям «музыкальной игровой логики», где происходит взаимосвязь фактурных и интонационных компонентов. Вследствие этого при появлении «логики столкновения различных инструментов и оркестровых групп, разнобразных компонентов музыкальной ткани образуется стереофоническая театрального характера картина развивающегося действия, обобщенная и специфическая» [1, с. 231]. Значительная часть инструментов, включенных в состав укоренившихся камерных жанров, отличается сольным статусом и имеет свои приемы звукоизвлечения, интонирования, штрихи, динамику, специфическую окраску звучания, методы ритмической организации и т. д. Quasi-оркестровые свойства фортепиано дают возможность подражать большому количеству тембров различных инструментов, энергично контактировать друг с другом в составе ансамбля, что воздействует на рождение музыкальной и художественной драматургии произведения.

В сочинениях уральских авторов многообразно задействуется многофункциональная природа фортепиано и quasi-оркестровые, изобразительные свойства инструмента. В произведениях выявляется возникновение «оркестроподобной ткани» путем собственных особенностей фортепиано (Гуревич Л. Соната для скрипки и фортепиано), разнородных «оркестровых» групп и «квазигрупп» (Ниренбург О.

Фортепианный квинтет), искусное подражание разнообразнейшим инструментам (Бызов А. Сонатина для кларнета и фортепиано, Веккер В. Соната для балалайки и фортепиано), соединение, дающее «вариантность парадоксальных переходов от одной группы к другой (Пузей Н. Фортепианный квинтет «Памяти родителей»), реализация логики «свободной игры силами фортепианного оркестра», драматургическая роль фортепиано (Биберган В. Фортепианное трио с чтецом).

Итак, партия фортепиано имеет огромное значение в создании «образного мира как многосоставное и единое целое (система), как процесс сопоставления, взаимодействия, развития образно-смысловых начал и как законченную картину мира» [2, с. 3]. Функции партии фортепиано:

- формообразующая (поддержка с помощью динамики кульминационных разделов форм);
- преобразовательная (возникает в процессе разработки и трансформации тематизма);
- изобразительная (подражание различным тембрам);
- выразительная (проявляется в мелодическом, гармоническом, интонационном, фактурном изложении сферы образа);
- объединяющая (результат сбалансированного звучания всего ансамбля).

Камерные сочинения с участием фортепиано уральских композиторов отличаются своеобразными сюжетами, формой, концепциями, могут содержать явную либо скрытую программу. Камерные жанры в XX в. имеют взаимную связь с симфоническими, театральными, литературными.

С 1960 по 1980 г. отмечается повышенный интерес композиторов к камерно-инструментальной ансамблевой музыке с участием фортепиано. Е. Б. Долинская писала: «Интерес к камерности как ведущей тенденции развития многих жанров <...> был своеобразной реакцией на масштабность идей и форм советской культуры предшествующих десятилетий» [3, с. 71]. Музыка представителей авангарда

оказалась понятнее для аудитории. Стало возможным экспериментировать, осваивать новые техники письма. Камерная музыка стала благоприятной средой для композиторов, «...способствовала воплощению множества творческих идей на пути к неизведанному, оригинальному...» [4, с. 42–43]. Многообразным оказывается инструментарий камерного ансамбля. К традиционным инструментам добавляют арфы, электронные инструменты, ударные.

Расширяется функция фортепианной партии и ее роль в драматургии в камерных ансамблях. Происходит поиск средств в области фактуры и тембра, способов звукоизвлечения, интонирования, жанрового взаимодействия, особое отношение к звуку, интонации, к символу в камерной ансамблевой музыке с участием фортепиано. Композиторы, первоначально увлекшись новыми авангардными техниками, впоследствии употребляют их лаконично либо отказываются использовать в произведениях. У композиторов возобновляется интерес к старинной музыке, духовной, к овладению богатыми фольклорными пластами, что содействовало вовлечению в ансамблевые составы традиционных, академических народных, старинных, национальных инструментов, вокала, элементов театрализации. Исследования были связаны с техникой письма и разнообразием стилей.

Применение фольклорных жанров расширяет средства музыкальной выразительности, благоприятствуют развитию индивидуального стиля. Композиторы обращаются к народным темам, сохраняя национальные традиции и культуру. Крупный советский и российский исследователь И. И. Земцовский утверждал: «Фольклор – великое искусство <...> великая, вечно живая школа <...> Фольклор способен обогатить даже самую современную по мышлению музыку» [5, с. 9, 13]. Освоением уральским народным фольклором занимался Л. Л. Христиансен, в дальнейшем оказавший огромное влияние на таких композиторов, как М. А. Касарева, В. П. Веккер, В. Д. Биберган.

Таким образом, мы рассмотрели региональные особенности формирования камерного ансамблевого искусства с участием форте-

пиано композиторов Урала, определили специфику музыкальной драматургии в связи с ролью и функцией фортепианной партии в камерных произведениях, выявили творческий подход уральских композиторов в ансамблевой музыке.

Литература:

1. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с.
2. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – Москва : Музыка, 1984. – 144 с.
3. Долинская, Е. Б. О русской музыке последней трети XX века : учеб. пособие по курсу «История современной отечественной музыки» для студентов музык. вузов / Е. Б. Долинская. – Магнитогорск : Магнитогорская государственная консерватория, 2000. – 158 с.
4. Кадесникова, Т. Ю. Роль фортепиано в камерно-инструментальной ансамблевой музыке уральских композиторов : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Кадесникова Татьяна Юрьевна ; Урал. гос. консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург, 2021. – 281 с. – Место защиты: ГБОУ ВО Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки».
5. Земцовский, И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской и советской музыке / И. И. Земцовский. – Ленинград ; Москва : Совет. композитор, 1978. – 176 с.

**Ерёмина Л. В.**

ст. преподаватель

**Кравчук В. И.**кандидат педагогических наук,  
профессор

## **ПРИНЦИПЫ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ ПО ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ У СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОЙ МЕДИЦИНСКОЙ ГРУППЫ**

Количество студентов с различными отклонениями в состоянии здоровья (зачастую с двумя заболеваниями и более) увеличивается из года в год [1, с. 335–336]. Согласно нашим исследованиям и наблюдениям, в структуре заболеваемости студентов специальных медицинских групп Челябинского государственного института культуры преобладают сердечно-сосудистые патологии, заболевания опорно-двигательного аппарата, – органов зрения и респираторные [2]. К примеру, на консерваторском факультете значительное число студентов имеют нарушения осанки, искривление позвоночника различной степени, уплощение свода стопы и плоскостопие. Искривления позвоночника наблюдаются в 50–60 % случаев, в том числе сколиозы первой и второй степени – более 30 %. Это требует разработки специализированных программ по физической культуре реабилитационной направленности. Более того, формирование универсальной компетенции по физической культуре в вузе предусматривает овладение способностью поддерживать должный уровень физической подготовленности для полноценной социальной и профессиональной деятельности. Однако данные наших исследований указывают на тенденцию снижения показателей у студентов по большинству параметров к 3–4-му курсам.

Проблемные ситуации на кафедре физической культуры Челябинского государственного института культуры возникают при планировании занятий и выборе методик их проведения у студентов спе-

циальных медицинских групп. Известно, что в практике вузовского физического воспитания апробированы различные подходы повышения эффективности занятий у студентов спецмедгрупп: с учетом критериев комплектования учебных групп, содержания занятий, по организации и направлениям занятий. Наши спецмедгруппы занимаются по разработанным преподавателями кафедры физической культуры методикам, учитывающим характер заболевания, уровень физической и функциональной подготовленности. Необходимо отметить, что адекватность физической нагрузки функциональным возможностям студентов возможна в спецмедгруппах с примерно одинаковой работоспособностью. Это требует учета индивидуальных особенностей каждого студента [3].

Зачастую студентов, имеющих достаточно серьезное отклонение в состоянии здоровья, приходится индивидуально мотивировать, убеждая в необходимости систематических специализированных занятий физической культурой. Формирование мотивации начинается с освоения знаний об оздоровительно-профилактическом и лечебном действии физических упражнений на организм, о различных оздоровительных системах, самоконтроле и оптимизации двигательной активности. Студенты подготавливают рефераты, тематика которых связана с их заболеванием и формированием здорового образа жизни, проходят тестирование уровня физкультурных знаний и физической подготовленности. На протяжении всего периода обучения они осваивают конкретные медико-биологические знания валеологической направленности. Ориентации студентов спецмедгрупп на валеологические ценности физической культуры, формирование отношения к здоровью как к высшей ценности, овладение приемами сохранения и укрепления здоровья помогают формированию культуры здоровья (валеологической культуры студента). Это способствует формированию валеогенной мотивации студентов к решению проблем адаптации, самореализации и, в конечном счете, к формированию валеологической грамотности (компетентности) [4, с. 72, 100].

В основе занятий физическими упражнениями студентов, отнесенных по состоянию здоровья к специальной медицинской группе, лежат три основных принципа: 1) оздоровительный лечебно-профилактической направленности использования средств физической культуры; 2) дифференцированного подхода к их использованию; 3) профессионально-прикладной направленности занятий. Принцип оздоровительной направленности является главенствующим. Он определяет все особенности методики и организации занятий, а также выбор средств физической культуры, необходимых при тех или иных заболеваниях. Дифференцированный подход к использованию средств физической культуры – это фактор, определяющий количественные и качественные особенности физических нагрузок в зависимости от формы и степени заболевания, регулирующий степень напряжения различных функциональных систем организма. Руководствуясь принципом профессионально-прикладной направленности, преподаватель должен обеспечить реабилитационный эффект занятий на базе общей физической подготовки, акцентируя развитие профессионально важных двигательных качеств.

На первом – подготовительном – этапе занятий интенсивность нагрузок дозируют исходя из ситуации «слабого звена» (состояния наиболее слабого органа). В этом отношении особого внимания заслуживают сердце, системы кровообращения и дыхания, которые после перенесенного заболевания сравнительно долгое время остаются уязвимыми. Используются специальные упражнения избирательного воздействия на эти системы. При периодическом изменении исходных положений «сидя» и «лежа» (так называемых клиностатических воздействий) возможно уменьшение нагрузки на сердечно-сосудистую систему. Методический прием «рассеивания» (переключения) нагрузки на мышцы туловища и конечностей позволяет выполнить повышенную физическую нагрузку при меньших по величине реакциях сердца.

Методической особенностью занятий у студентов спецмедгрупп является увеличение подготовительной и заключительной частей занятия и укорочение основной части.

Особенностью занятий после заболеваний органов дыхания для улучшения механизмов регуляции является применение методики формирования навыков произвольного управления легочной вентиляцией. Отметим, что освоение этой методики является необходимым практически для всех студентов спецмедгрупп, поскольку у них выявлены низкие резервные возможности дыхательной системы. Эта методика содержит элементы задержки дыхания, произвольного его регулирования (ритма, глубины, объема) в покое и движении, при статических и силовых усилиях. Различные их методики рекомендуются к выполнению в самостоятельных занятиях для регулирования эмоционального состояния. Владение этими методиками имеет профессиональное значение для студентов-музыкантов.

Система вузовского физического воспитания в настоящее время находится в процессе модернизации. Происходит осмысление различных ее компонентов, содержания, технологий и дифференциации учебных программ по физической культуре. Разрабатываются физкультурно-оздоровительные технологии физического воспитания студентов специальной медицинской группы на основе гимнастики и оздоровительного фитнеса. Предлагаются оздоровительные программы на основе упражнений йоги, дыхательной гимнастики «бодифлекс», фитнес-йоги рекреативно-оздоровительной направленности, калланетики («гимнастика неудобных поз») и др. [5; 6]. Комплексные оздоровительные программы с включением элементов фитнес-технологий различной направленности проводятся преподавателями кафедры физической культуры на учебных занятиях и предлагаются студентам для самостоятельных занятий. Они предполагают мониторинг уровня физической подготовленности студентов и контрольное тестирование.

Студенты спецмедгрупп с различными хроническими заболеваниями, ввиду значительного снижения дыхательной активности на протяжении длительного времени, имеют однотипные неблагоприятные изменения кардиореспираторной системы, напряжение механизмов адаптации. Наблюдаются пониженные функциональные возмож-

ности и физическая работоспособность. Это требует индивидуального подхода при планировании нагрузки на учебном занятии по физической культуре, а также постоянного педагогического контроля преподавателя и самоконтроля студента. Показатели самоконтроля, субъективные и объективные, позволяют адекватно планировать средства и методы при проведении учебных и самостоятельных занятий. Объективные внешние признаки утомления у студентов, степень их выраженности служат индикатором изменений нагрузки, ее параметров для всей группы или отдельным студентам.

Для контроля за функциональным состоянием организма, адекватности нагрузки данному состоянию на занятиях по физической культуре, мы рекомендуем ортостатическую пробу (проба с переменной положения тела). Для этого утром, не вставая с постели, надо подсчитать пульс, затем встать и через 1 минуту снова произвести подсчет пульса. Учащение частоты сердечных сокращений (ЧСС) на 6–12 ударов свидетельствует о хорошей реакции сердца на нагрузку, связанную с переменной положения тела. Разница ЧСС в 13–18 ударов – удовлетворительная, больше 20 ударов – неблагоприятная. Ортостатическая проба должна проводиться студентами спецмедгруппы дважды: утром, накануне занятий физической культурой, и утром следующего дня. Если показатели ортопробы на следующий день после занятий возвращаются к исходным величинам, значит, нагрузка была адекватной. Если ЧСС в течение 2–3 дней не приходит к исходной, нагрузка была превышена. Студентам спецмедгрупп преподаватели рекомендуют вести дневник самоконтроля с регистрацией в нем субъективных и объективных показателей и их анализом для коррекции физической нагрузки. В дневнике необходимо также регистрировать индивидуальные зачетные нормы, результаты контрольных испытаний, анализ их динамики.

Таки образом, все вышеперечисленное способствует формированию сознательного отношения студентов к своему здоровью, оптимизации физических нагрузок и повышению своих физических возможностей и работоспособности.

## Литература:

1. Кравчук, В. И. Условия повышения эффективности занятий по физической культуре у студентов специальных медицинских групп / В. И. Кравчук // Культура – искусство – образование : материалы XXXIX науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та / сост. Ю. В. Гушул ; авт. предисл. С. Б. Синецкий ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2018. – С. 335–336.
2. Кравчук, В. И. Оздоровительный потенциал физической культуры и спорта в вузе / В. И. Кравчук // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века : материалы Междунар. науч.-творч. форума (науч. конф.). (1–2 нояб. 2018 г., Челябинск) / сост. Ю. В. Гушул, С. Б. Синецкий. – Челябинск : ЧГИК, 2018. – С. 217–219.
3. Кравчук, В. И. Особенности проведения занятий по физической культуре у студентов специальной медицинской группы / В. И. Кравчук // Культура – искусство – образование : материалы XXXVIII науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та / сост., авт. предисл. С. Б. Синецкий ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2017 – С. 259–261.
4. Кравчук, В. И. Ориентация студентов во внеучебной деятельности на социокультурные ценности физической культуры : монография / В. И. Кравчук, Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2014. – 210 с. – ISBN 978-5-94839-456-5.
5. Мамонова, О. В. Физической воспитание студентов специальных медицинских групп на основе оздоровительных видов гимнастики и бильярда / О. В. Мамонова, С. И. Филимонова, Л. М. Столяр, Р. Ю. Булычёв // Теория и практика физической культуры. – 2017. – № 9. – С. 25–27.
6. Миронова, О. В. Программа тренировок для девушек-первокурсниц, осваивающих раздел самостоятельной работы дисциплины «Физическая культура и спорт» / О. В. Миронова, К. В. Булавченко, А. В. Шаронова, И. И. Кипрушина // Теория и практика физической культуры. – 2021. – № 12. – С. 82–84.

**Еремин Л. И.**профессор, заслуженный работник  
культуры Российской Федерации**ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ ХОРОВОЕ ПЕНИЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

В 1960–1970-е гг. в СССР наблюдался расцвет самодеятельного хорового искусства. Хоровые коллективы, например, в Челябинске создавались на как крупных предприятиях (ДК ЧМК, имени Серго Орджоникидзе, Трубопрокатный и др.), так и на малых и в организациях: хоры учителей, хоры медиков, цеховых коллективов. Некоторые из них являлись базой практики для студентов Челябинского государственного института культуры (женский хор в железнодорожных кассах по улице Свободы). Ежегодные смотры хоровой самодеятельности (бесплатные) стимулировали процветание этого вида искусства. Страна пела. Профессиональные коллективы создавались на базе любительских (Камерный хор под управлением В. В. Михальченко, Московский Камерный хор под управлением В. М. Минина и мн. др.).

На примере рабочей хоровой капеллы «Металлург» предлагаю рассмотреть историю создания, становления и существования известнейшего коллектива.

Капелла была создана в 1957 г. на базе Дворца культуры Metallургического комбината. Участниками коллектива стали работники завода, учителя, медики и просто любители хорового искусства. Состав хора (в лучшие времена) насчитывал 60–80 человек, что позволило возвести его в ранг капеллы. Большая поддержка (как материальная, так и моральная) оказывалась руководством комбината и Дворца культуры. Гастрольные поездки, летний отдых на теплоходе, премии участникам коллектива – все это способствовало его успеху. В репертуар Капеллы входили крупные вокально-симфонические произведения («Поэма памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова, Оратория «Девушка и смерть» В. Галынина и др.), а также произведения без

сопровождения («Восход солнца» С. Танеева, хоровые концерты Д. Бортиянского, «Перезвоны» В. Гаврилина и мн. др.). Капелла выступала на крупных концертных площадках: Колонный зал Дома союзов, Кремлевский Дворец съездов, Концертный зал имени П. И. Чайковского, Домский собор в Риге, концертные залы Таллина, Вильнюса и др.

История создания коллектива и его деятельности в советский период достаточно изучена на основе анализа и обобщения многочисленных отзывов в СМИ, записей выступлений на радио и телевидении (первая запись на Центральном телевидении для Первой программы предварялась вступительным словом председателя Всесоюзного хорового общества, Лауреата Государственной премии СССР, Народного артиста РСФСР А. А. Юрлова); издана монография о Капелле [1].

За период с 2002 года и по сей день коллектив пережил вместе со страной все события, особенно в последние два года (период пандемии). Тем не менее, ежегодно Капелла проводила отчетные концерты с участием приглашенных коллективов. В первом отделении обычно выступает «Металлург» (14–15 произведений *a' cappella*), второе отделение предоставляется гостям. Юбилейные концерты проходили и проходят с участием студенческого академического хора кафедры хорового дирижирования (ныне – кафедра хорового дирижирования и сольного пения) Челябинского государственного института культуры. Коллективу запомнились поездки с концертами в город Верхотурье Свердловской области по приглашению Свято-Николаевского мужского монастыря. Незабываемые впечатления и трепет испытал каждый певец от пения в священных намоленных стенах монастыря. Капелла была тепло принята верующими прихожанами.

В нынешние тяжелые времена культура в городе испытывает огромные трудности. Комбинат продан в частные руки, Дворец с его многочисленными коллективами хозяину не нужен. Содержание Дворца легло на плечи родителей детских коллективов, а участникам Капеллы было предложено платить за посещение репетиций хора. Ру-

ководство Капеллы категорически отвергло это безумное предложение со стороны директора и продолжает свою работу за минимальную символическую оплату. В последние годы пришлось поменять репертуарную политику, но традиции постарались сохранить. Основу репертуара составляют хоровые миниатюры русских, советских и современных композиторов, известные песни в переложении для хора а'саррелла (например, «Ноктюрн» А. Бабаджаняна).

Как бы ни было трудно, мы надеемся, что городу удастся сохранить коллектив, так как пение в хоре дает надежды и силы просто выжить.

Литература:

1. Капелла «Металлург» / [Е. Л. Гиммельфарб, В. Д. Стрельцов, Н. Е. Хайбуллин]. – Челябинск : Рифей, 1995. – 56 с. : ил. – ISBN 5-88521-006-5.

УДК 78:37.02

**Жидков А. И.**

преподаватель  
по классу духовых инструментов

### **ЧТЕНИЕ НОТ С ЛИСТА В ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ УЧАЩЕГОСЯ-ДУХОВИКА ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ**

Умению грамотно, бегло и выразительно читать ноты с листа принадлежит особое место в подготовке исполнителей-духовиков к практической работе, без него невозможны своевременный и качественный разбор произведений по специальности, игра в ансамбле и оркестре. Духовые инструменты активно используются в современной музыкальной жизни. Музыканты-духовики должны быть готовы к воплощению самых разнообразных авторских замыслов.

Умение читать ноты с листа формируется с первых шагов обучения и складывается из трех компонентов: вижу – слышу – играю. Для каждого из этих трех слагаемых должны быть сформированы практические навыки.

На начальном этапе это навык точного видения и извлечения звуков нотной записи с простейшим ритмическим рисунком в медленном темпе. Со временем процесс усложняется. Зрительные и слуховые восприятия непосредственно связываются с игровыми движениями. Таким образом, чтение с листа требует освоения музыкально-теоретических знаний и воспитание комплекса разнообразных навыков.

Исходным моментом в чтении нот с листа являются зрительные и слуховые представления, которые дают возможность определить характер музыки, общие контуры произведения. Вначале учащегося учат определять основную тональность произведения, его темп, характер, звуковысотные и метроритмические особенности пьесы или оркестровой партии. Если ученик осмысленно относится к тексту, понимает смысл музыкальных обозначений, то почувствует музыкальное содержание произведения. Зрительно воспринимая нотный текст, юный музыкант постепенно научится слышать внутренним слухом не только отдельные звуки, записанные нотами, но составит представление об образном мире звуков, который заключен в музыкальном тексте.

Внутренний слух музыканта-духовика связан со способностью мысленно охватить мелодическую линию произведения, ее метроритмические особенности, воспринять выразительность интонации, ладовые напряжения и разрешения, тембральную окраску партии. Основа внутреннего слуха – чувство ритма. Именно ритм является базовым элементом построения музыкальных фраз, мотивов, предложений и более крупных разделов произведений. Оркестровое и ансамблевое исполнительство предполагает идеальную метроритмическую координацию музыканта. Без метроритмической точности невозможна правильная передача нотного текста.

Таким образом, кроме грамотного зрительного восприятия, в процессе чтения нот с листа участвуют сформированный внутренний слух, а также соответствующие музыкальным представлениям движения игрового аппарата, которые нужны для воспроизведения данного музыкального материала.

Духовик может реализовать свой исполнительский замысел только в том случае, если владеет соответствующей исполнительской техникой для его воплощения. Техника – результат ежедневного труда для овладения различными техническими навыками, для развития, совершенствования и поддержания исполнительского аппарата. Понятие «способный ученик» складывается из сочетания музыкальных данных, технических навыков и хорошей работоспособности. Без этих составляющих невозможен успех в области музыкального исполнительства.

Исполнительский процесс при игре на духовых инструментах обусловлен взаимодействием губ, дыхания, языка и рук, которые контролируются сознанием и слухом. Внутренний слух и мобильное включение игрового аппарата требуют сформированного слухового представления и правильно координированных игровых движений. Положение каждого тона определяется на основе взаимодействия игрового аппарата, дыхания, нажатия вентиля или клапана и контролирующего этот процесс слухового восприятия.

Доведенные до автоматизма аппликатурные принципы, владение техническими формулами игры на инструменте (гаммы, арпеджио, упражнения и другой инструктивный материал) позволяют набирать необходимые движения при чтении с листа. Так, если музыка играется в медленном темпе, то первый вдох должен быть сделан исходя из этого темпа. Наоборот, быстрая музыка предполагает быстрый вдох и в начале движения, и на протяжении всей пьесы.

Чтение с листа требует максимальной мобилизации внимания и сосредоточенности, совершенствует исполнительское мастерство, развивает музыкальный и художественный вкус учащегося.

Литература:

1. Бергер, Н. А. Современная концепция и методика обучения музыке: модернизация общего образования / Н. А. Бергер. – Санкт-Петербург : Каро, 2004. – 358 с. : ноты, табл. – ISBN 5-89815-289-X.
2. Фридкин, Г. А. Чтение с листа на уроках сольфеджио : учеб. пособие / Г. А. Фридкин. – Москва : Музыка, 2020. – 128 с.

**ПРОБЛЕМЫ ДИКЦИИ  
И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЗВУКА И СЛОВА  
В ПЕВЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ**

Чтобы петь арии в совершенстве, нужно искать простоту и находить ее в красоте. Тот, кто может это соединить с красивым голосом – лучший и счастливейший из певцов.

*Ф. Този*

Хорошее певческое слово, умение естественно его произносить, сочетая с хорошей вокальностью всех гласных, для большинства певцов – следствие большой работы. Нет сомнения, что значение слова для певца русской национальной школы имеет особое значение. У русских композиторов в целом слово и мелодия связаны между собой настолько, что требует от певца очень большого внимания к произношению текста. Поэтому смысл музыкального обучения заключается в правильности звукообразования при чеканной и легкой дикции [1, с. 96], т. е. слово и звук в пении должны составлять единое целое, хотя на слово и на звук работают разные мышцы и задача певца – приспособить их работать в единстве. Одно из приспособлений – это декламация. М. Каллас на открытых уроках давала замечательный совет: «После того, как вы выучите ноты, вы должны декламировать текст. Особенно это относится к речитативам и вступлениям к ариям <...> Я поняла их значение, когда готовила с Серафином партию Нормы. После первой репетиции maestro сказал мне: «Теперь иди домой, моя дорогая Каллас, и декламируй текст в слух» [2, с. 35].

Дикция в пении в большей степени зависит от четкости произношения согласных, для этого следует произносить их быстро, присоединяя к последующей гласной. С первых уроков необходимо сле-

дять не только за произношением согласных, но и обращать внимание на согласные в конце слова и отчетливо их проговаривать.

В пении также надо соблюдать нормы произношения слов – это умение петь чистые и смешанные гласные. Чистыми гласными считаются те, которые являются в слове ударными, а остальные редуцируются, т. е. смешиваются. К примеру, как надо произносить текст в арии Онегина:

Но я не со-зда-н для бла-же-нства,  
Ему чу-жда ду-ша мо-я,  
На-пра-сны ва-ши со-ве-рше-нства,  
И-хне-до-сто-и-нво-все я,  
По-ве-рьте со-ве-сть вто-мпо-ру-кой  
Су-пру-же-ство на-мбу-де-тму-кой.

Поток гласных разрушать не следует, а согласные же произносить, как бы тонким языком, спрессованно.

К этим нормам относится и произношение частиц «*ся*» и «*сь*».

То или иное произношение в пении частицы «*сь*» зависит от предшествующего гласного звука: после «*у*», «*а*» чаще употребляется твердое произношение, после же гласных «*ё*», «*и*», – мягкое. Сравним для примера: поднималась, кланялась – согласная «*с*» произносится твердо: поднималас, кланялас. А в словах: умывались, любовались, где после гласного «*и*» может быть мягкое окончание, т. е. поётся, как пишется.

В деепричастиях частица «*сь*» произносится всегда мягко: рез-вась, смеясь.

В слиянии частицы «*ся*» с согласными «*л*», «*т*», «*ш*», когда пишется:

колышется – колышецца,  
вертеться – вертецца,  
душешься – дуешса,  
коснулся – коснулса.

После «*й*» и «*ль*» окончание будет мягким: сжалсь, смеясь.

Глагольные окончания **«сь»** в большинстве случаях произносятся твердо, **«ся»** произносятся как **«са»**:

защищайся – защищай**са**

оставайся – оставай**са**

соскучился – соскучил**са**.

Проведенные исследования метода слоговой артикуляции показали, что особенно сильно дикция певцов ухудшается при приближении к верхним нотам диапазона голоса: у мужчин до 50 %, у женщин – 10–20 %.

Низкая разборчивость певческой речи, плохая дикция – это одна из проблем в пении. Известный педагог профессор Санкт-Петербургской консерватории В. М. Луканин считал неправомерной замену **«е»** на гласную **«и»**. Действительно, досадно слушать в Хабанере **«миня не любишь»** или в арии Водемона: **«...чары ласк любви митежной»** если надо произносить: **«чары ласк любви мятежной»**.

О пестроте гласных писал и К. С. Станиславский: **«Как неприятны эти пестрые голоса, в которых звук «а» вылетает из живота, звук «е» из голосовой щели, «и» протискивается из сдавленного горла, звук «о» гудит точно в бочке, а «у», «ы», «я» попадают в такие места, из которых их никак не выгонишь»** [3, с. 267].

Известно, что певец сильно ограничен в движениях органов артикуляции, они не могут производить точно такие же движения, как в речи, т. к. у них другая задача – формирование певческого звука (тембр, сила, кантилена, полетность). Болгарский оперный певец Н. Гяуров в своем интервью Л. Б. Дмитриеву говорил о пении гласных звуков, что обучение должно строиться на хорошо округленном гласном **«а»**, а все остальные гласные должны к нему подстраиваться, и в них надо искать ту же легкость и округленность, и ту же тембровую окраску. Слова надо произносить на единой вокальной установке. Если мы плавно поем **«а,-э,-и,-о,-у»** в одном тембре, то и переход получается плавный от одного звука к другому.

Выдающийся русский певец, корифей оперной сцены, солист Большого театра А. П. Иванов писал в своих воспоминаниях: **«Немые**

строки, как бы ни были они искусно написаны, не могут дать той полноты, когда речь заходит о звуке». В своей книге «Искусство пения» он подробно анализирует процесс звукообразования, разъясняет как петь свободно, красиво и выразительно и непосредственно связывает это с четкой артикуляцией.

Очередность гласных он предпочитал такую: «**и, а, э, о, у**»; советовал исходить из высокого концентрированного гласного «**и**», прибавляя к нему согласный звук «**м**» или «**ми**», назначение которого состоит в том, чтобы отправная «**и**» точно направлялась в головной резонатор. При переводе звука необходимо плавно и постепенно формировать из звука «**и**» последующие «**а, э, о, у**», чтобы они звучали в той же позиции, что и предыдущий звук [4, с. 254].

Ощущение звука в позиции резонаторов – одно из главных условий воспитания и развития голоса. Благодаря соединению головного и грудного резонирования при активной работе артикуляционного аппарата и органов фонационного дыхания, голос приобретает красоту и силу.

Чтобы закрепить навык ощущения звука в позиции резонаторов, используются сонорные звуки «**м, н, р, л**», при которых создаются 1) шадящий режим работы голосовых складок, 2) увеличивается громкость звука и его импеданс, 3) вибрации, вызываемые сонорными звуками, влияют на дыхание, кровоснабжение и голосовую функцию.

Использование сонорных согласных на первых этапах обучения является залогом правильной работы по формированию голоса. В педагогической практике существует мнение о направляющей функции согласных звуков, об их способности нести слово через оркестровое звучание.

Выдающийся певец Ф. И. Шаляпин учил ценить согласные как выразительную краску вокально-драматической речи: «...льнущую ласковость Л, мучительную маяту М, ноющую Н, рыдающие раскаты Р и глухое К, и скользящее С, и болезненное З. Все они – звонкие и глухие, свистящие и шумные – имеют свою душу, свою характерную

окраску [5, с. 159]. В пении и один звук мог быть окрашен столь многозначно, что позволял, по выражению Н. А. Римского-Корсакова, не просто внимать, но «звукосозерцать».

Слово – это большое преимущество голоса, но оно должно быть понятным слушателю; к сожалению, часто бывает, что до зрителя доходят красивые звуки, лишенные смысла. Если пение непонятно, то процесс общения претерпевает крах. Все должно быть подчинено интересам понимания спетого. Существует один критерий ясной речи – ясное мышление.

Далее предлагаем небольшую практическую часть, позволяющую проиллюстрировать и закрепить основные методические принципы по усовершенствованию певческой дикции.

### **Фразы из арий, рекомендуемые для упражнений:**

М. Глинка – каватина Людмилы. I д.

1. «Грустно мне, родитель дорогой...».

Ария написана в G-dur. Начните петь в F-dur и по полутонам вверх – до в G-dur, внутренним слухом проверьте как звучит голос в разной тональности, как он сверкает в G-dur; октаву петь мягко, чтобы не слышно было широкого интервала, «зачерпните» верхнюю соль из нижней и на *crescendo* разверните её. Грустить здесь не надо, вся ария написана в радостном характере, а слова «грустно мне» – это дань свадебному ритуалу; Людмила еле сдерживает радостную эмоцию, об этом говорит следующая фраза: «...родитель дорогой» – здесь распевный характер и кантилена в 1-й фразе превращается в прихотливый ритм, четверти сменяются триолями из восьмых нот, меняются штрихи, стаккато сменяют легато (штрихи в оркестре те же).

В этой арии каждая фраза – перл. Рекомендую 1-ю часть арии взять всю для работы над голосом в классе – это будет шаг в освоении русской колоратурной техники, которая отличается от европейской.

2. «Светлый Лель, будь вечно с нами...».

Фраза из эпизода обращения к Руслану «...что ему лишь несущая сердца первый привет, счастья верный обет!». Петь её надо четко

произносятся текст и в едином темпе, тогда синкопы прозвучат ярко. Перед пением проговорите несколько раз текст, пока не убедитесь, что слова звучат легко и свободно. Ля<sup>2</sup> в слове «первый» сформируйте в ноте до #.

Сцена «В садах Черномора». IV д.

1. «Вдали от милого в неволе...» и далее до конца эпизода.

К этому вступлению необходимо отнестись очень внимательно, особенно на словах «мне не страшна», далее «злодея власть» спеть точно в темпе, проговаривая четко текст. Этот эпизод – проверка не только дикции, но и музыкальной грамотности.

2. «Безумный волшебник, я дочь Светозара, я Киева гордость! Не чары волшебства девичье сердце на век покорили...».

Этот эпизод Глинка написал в темпе *vivace*, все пожелания остаются прежними: четкая артикуляция. Зато очень удобный ход на Си<sup>2</sup>.

Верди – ария Джильды:

Caro nome che il mio cor  
festi primo palpitar, le delizie...

Ария в E-dur, но упражнение нужно начинать с тональности D-dur и вверх по полутонам, пока голос вас слушается и легко идет до верхних, можно остановиться на F-dur или Fis-Dur. Удобство этого упражнения заключается в том, что оно идет сверху вниз от звука «С», это согласная сразу ставит голос в резонаторную точку твердого нёба. Но прежде чем начать петь всю фразу, произнесите согласную «С» несколько раз, как бы пробуя её лёгким прикосновением воздуха, упирая в нёбо, найдите эту точку, она ещё называется точкой Морана, её можно поискать и другим способом: проговаривая слово «*найн*» или «*нэйн*».

Все звуки гласные должны звучать одинаково в одной точке и форме, согласные быстро проговариваются в том же месте. Нота dis<sup>2</sup> на слоге «le» пропоется без труда, если вы не потеряете первоначальную резонаторную точку, здесь нужно легко опустить нижнюю челюсть и пропеть (артиклъ) «Le», только звук «e» должен быть в форме

«я». Не забывайте паузы между восьмыми нотами: их надо петь, не нарушая линию мелодии. Портamento пока можно не использовать.

Очевидно, что работа над словом в пении является одним из важнейших направлений вокальной педагогики. Хорошая дикция, внятное, осмысленное слово, грамотная фразировка при наличии прочих условий могут гарантировать певцу успешную карьеру и любовь публики.

Литература:

1. Новый словарь иностранных слов / ред.-сост. В. В. Адамчик / Минск : Современный литератор, 2006. – 734 с.
2. Уроки Марии Каллас. Беллини, Доницетти, Россини [Ноты] : [учеб. пособие для студентов вокал. фак. муз. вузов и учащихся муз. училищ] / сост. М. Дворкина. – Екатеринбург, 1998. – 99 с. – (История бельканто).
3. Станиславский, К. С. Собрание сочинений. В 5 т. / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1990. – Т. 3. Работа актера над собой, ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения : материалы к кн. – 505 с.
4. Иванов, А. П. Искусство пения: практические советы вокалистам и оперным певцам / А. П. Иванов. – Москва : Голос-Пресс, 2006. – 435 с. – ISBN 5-7117-0124-X.
5. Силантьева, И. И. Шаляпин, каким его знали книги / И. И. Силантьева. – Москва : Сфера, 2001. – 304 с. : ил.

УДК 371.133

**Запекина Н. М.**

кандидат педагогических наук, доцент

## **ПРАКТИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА ОБУЧАЮЩИХСЯ В РАКУРСЕ НОРМАТИВНОЙ ЭВОЛЮЦИИ ПОНЯТИЙНОГО ПОЛЯ**

Практическая подготовка в вузе – важнейший этап профессионального формирования обучающегося. В ситуации, когда основным показателем качества работы высшего учебного заведения является количество выпускников, работающих по специальности, одной из главных задач образовательного процесса становится предоставление возможности получить опыт практической деятельности, формирование

профессиональных навыков, которые позволят обучающимся после окончания вуза трудоустроиться по специальности. Именно поэтому практическая подготовка в вузе является одной из наиболее обсуждаемых тем в рамках качества подготовки современных выпускников.

Необходимость детального рассмотрения понятия «практическая подготовка» и его производных диктуется обеспокоенностью работодателей низкой готовностью выпускников к реальной практической деятельности. По результатам многочисленных опросов именно недостаточный уровень практической подготовленности молодых соискателей на ту или иную должность становится причиной отказа им в трудоустройстве. В этой связи важнейшей задачей современной системы высшего образования является подготовка высококвалифицированных кадров в условиях реальной производственной ситуации с максимальным учетом требований рынка труда.

Решением данной проблемы на государственном уровне в течение нескольких лет занималась группа экспертов Госдумы по трудовому воспитанию. Результатом ее деятельности стал законопроект, внедривший в систему отечественного образования собственно понятие практической подготовки. В 2020 г. он как базовый был впервые законодательно закреплен в Федеральном законе «Об образовании» (ст. 2, п. 24) [1] и первоначально был воспринят педагогической общественностью как синоним понятия «практика», который использовался в данном законе с 2012 г. [2]. Сравнение понятий также подчеркивало их неразрывную связь, явную семантическую и интерпретационную схожесть.

Терминологическая закреплённость понятия «практическая подготовка» как компоненты образовательного процесса поначалу виделась в качестве содержательного обновления традиционного «практика» еще и потому, что та в тексте федерального закона была автоматически заменена понятием «практическая подготовка». Однако уже через несколько месяцев после вступления в силу изменений в федеральном законе вышел Приказ 885/390 «О практической подготовке

обучающихся», разъяснивший взаимосвязь понятий «практика» и «практическая подготовка», подчеркнув их абсолютную самостоятельность [3]. Так, в соответствии с п. 6, 7 и 9 Приказа практическая подготовка рассматривается как более широкое понятие, включающее в себя практику, а также практические занятия, практикумы, лабораторные работы и иные аналогичные виды учебной деятельности, в том числе отдельные занятия лекционного типа, предусматривающие участие обучающихся в выполнении отдельных элементов работ, связанных с будущей профессиональной деятельностью [3].

Таким образом, начиная с 2020 г. практическая подготовка представляет собой внушительную обязательную часть основной профессиональной образовательной программы (ОПОП) любого вуза, включающую в себя различные учебные компоненты (например, дисциплины и практики). Целью их реализации является формирование, развитие и закрепление практических навыков и компетенций, связанных с будущей профессиональной деятельностью выпускника. Поэтому практическую подготовку рассматривают также как обязательный компонент ОПОП для получения обучающимися установленного квалификационного уровня.

И. Ю. Кузнецова предлагает рассматривать понятие «практическая подготовка» в соответствии с видами профессиональной учебной деятельности. По ее мнению, практическая подготовка в вузе, связанная с приобретением умений, навыков и получением практического опыта при выполнении студентами курсовых и выпускных квалификационных работ, а также при прохождении всех видов практик и стажировок может быть обозначена как профессиональная практическая подготовка. Практическую деятельность, которая осуществляется непосредственно на практических занятиях по специально выделенным дисциплинам учебного плана, следует определять как профессионально направленную практическую подготовку [4].

Существенная разница между данными видами практической подготовки заключается в том, что первый формирует опыт практи-

ческой деятельности, связанный со спецификой работы конкретных предприятий или организаций, и часто (особенно в случае выполнения курсовых или выпускных квалификационных работ) определяется заказом профильной организации с учетом и на основе ее реальной производственной ситуации; этот вид практической подготовки непосредственно взаимосвязан с запросами работодателя. Второй вид практической подготовки ориентирован на формирование практико-ориентированных умений и навыков без учета специфики работы конкретных профильных организаций.

В ряду перечисленных компонентов ОПОП, в рамках которых предусмотрена практическая подготовка обучающихся, ведущее место по-прежнему занимают различные типы и виды практики. При этом семантическая нагрузка понятия «практика» существенно расширяется. В частности, И. А. Акопянц приводит подробный анализ западных моделей практического обучения, в числе которых наиболее интересными видятся модели обучения на рабочем месте для приобретения практико-ориентированных компетенций и обучения как процесса участия (позиционного и управляемого) в сообществе практиков для понимания закономерностей и норм осуществления практической деятельности [5].

В этом аспекте особую значимость приобретают программы дуальной профессиональной подготовки, старт к развитию которых был дан правительством Российской Федерации в 2014 г. К. И. Фалько отмечает, что современные исследователи рассматривают дуальное образование как процесс обучения, реализуемый одновременно в учебном заведении и на обучающем предприятии. Эталоном дуальной системы образования автор видит опыт профессионального обучения Германии, где Г. Кершенштейнером был предложен принцип получения теоретических знаний в вузе и развитии практических навыков на производстве [6]. Подобный опыт профессионального обучения заимствуется многими странами, подчеркивая тем самым значение практики как вида учебной деятельности для реализации практической подготовки в

рамках ОПОП. Дуальность предполагает также тренинги и стажировки с целью приобретения профессиональной гибкости и быстрой адаптации, формирования конкурентоспособных профессиональных компетенций выпускника, установления соответствий требованиям действующих профессиональных стандартов.

В целом, современная модель практической подготовки основывается на принципах социального взаимодействия и профессионального сотрудничества, вовлеченности в производственный процесс, присутствия в сообществе профессионалов, развития самостоятельности и персональной ответственности, решения сложных практико-ориентированных задач, получения субъективного профессионального опыта и навыков его интерпретации. Практическая подготовка должна быть направлена на планомерное и системное развитие личности в профессиональном контексте для перехода от стадии «ученика» к стадии «профессионала», т. е. высококвалифицированного специалиста, востребованного на рынке труда.

Литература:

1. Федеральный закон от 2 декабря 2019 г. № 403–ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон “Об образовании в Российской Федерации” и отдельные законодательные акты Российской Федерации». Принят Гос. Думой 21 нояб. 2019 года. Одобрен Советом Федерации 25 нояб. 2019 года // Гарант : [справочная поисковая система]. – URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/72990882/> (дата обращения: 24.01.2022).
2. Федеральный закон от 29 декабря 2012 г. № 273–ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». Принят Гос. Думой 21 дек. 2012 года. Одобрен Советом Федерации 26 дек. 2012 года // Гарант : [справочная поисковая система]. – URL: <https://base.garant.ru/77308190/> (дата обращения: 24.01.2022).
3. Приказ от 5 авг. 2020 года № 885/390 О практической подготовке обучающихся (с изменениями на 18 нояб. 2020 года) / М-во науки и высшего образования Рос. Федерации, М-во просвещения Рос. Федерации // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов : [официальный сайт]. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/565697405> (дата обращения: 24.01.2022).
4. Кузнецова, И. Ю. Особенности практической подготовки студентов на базовой кафедре вуза / И. Ю. Кузнецова // Непрерывное образование: XXI век. – 2018. – Вып. 4 (24). – С. 107–116.

5. Акопянц, И. А. Модель практической подготовки в вузе будущих профессионалов социальной сферы / И. А. Акопянц. – DOI 10.20310/1810-0201-2021-26-191-66-74 // Вестник Тамбовского университета. Серия, Гуманитарные науки. – 2021. – Т. 26, № 191. – С. 66–74.
6. Фалько, К. И. Эволюция понятия «дуальность» в современном высшем образовании / К. И. Фалько // Филологические науки. – 2016. – № 5 (59), Ч. 1. – С. 212–214.

УДК 159.954

**Ивашкова Ю. И.**

доцент

### **ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ**

Проблема сценического волнения и психологической подготовки музыканта к концертному выступлению – важная в музыкальном исполнительстве. Участие в различных выступлениях, концертах, экзаменах, зачетах – важная часть формирования личности.

Большую роль в преодолении сценического волнения играет педагог. Психологическая подготовка обучающегося к выступлению имеет не меньшее значение, нежели профессионально-исполнительская подготовка как таковая. Не следует забывать, что обучение поведению на сцене и репетиции сценического состояния – неотъемлемая часть процесса подготовки музыканта. Часто музыкант испытывает на сцене излишние переживания, мешающие качественному исполнению и перерастающие в так называемый «страх перед сценой». Это негативное состояние может возникнуть не только во время самого исполнения при слушателях, но и задолго до этого.

Степень сценического волнения зависит не только от степени подготовленности исполнителя, но и от его темперамента, характера. В большой степени оно связано со страхом «забывания текста». Развитие музыкальной памяти является сложным процессом,

необходимым для совершенствования исполнительского мастерства. Использование педагогом различных способов запоминания музыкального материала поможет в процессе развития музыкальной памяти у учащихся достичь хороших результатов. Это положительно отразится как на свободе и глубине выражения содержания музыкального произведения, так и на эстрадном самочувствии исполнителя.

Важным критерием готовности программы к выступлению является исчезновение ощущения технических трудностей. Должна быть достигнута стопроцентная надежность, стабильность исполнения всех трудных фактурных элементов произведения, иначе создается комплекс боязни за то, что какой-то трудный элемент не получится на сцене. Произведение должно быть выучено не на 100, а на 150 процентов. Сам факт прочной «сделанности» материала действует успокаивающе на психику исполнителя.

Важным элементом подготовки произведения к концертному исполнению является «обыгрывание» программы. Его следует делать как можно чаще и постараться достичь того, чтобы трудное стало привычным, привычное – легким, легкое – приятным. Полезно исполнять программу не только в классе по специальности, но и перед другими самыми разными (не обязательно музыкантами) слушателями, например, перед родными и знакомыми. Такие «обыгрывания» приучают сразу включаться в образ произведения, играть с нужным эмоциональным настроением, достигать полной сосредоточенности в процессе игры.

Существует ряд способов преодоления сценического волнения непосредственно во время выступления:

- осознание и уверенность в том, что концертная программа идеально выучена, отсутствие страха забыть нотный текст;
- перед выходом на сцену можно сделать три глубоких вдоха с короткими выдохами с задержкой дыхания, это нормализует пульс и поможет собраться;

– на сцене важно настроиться на получение максимального удовольствия от царящей вокруг атмосферы, особенно от исполняемой музыки;

– не стоит задумываться о присутствующих в зале;

– войти в образ и настроиться на переживание настроений, состояний, заложенных в музыкальном произведении, а не на переживание собственных страхов и волнений;

– на сцене нужно вести себя спокойно, уверенно и осознанно, не суетиться и не паниковать в случае ошибки, тут же забыть о ней и смело играть дальше;

– не сравнивать себя с другими исполнителями, но поддерживать словами «уверен», «знаю», «готов»;

– сфокусироваться на положительном итоге.

Перед концертом полезно мысленно отрепетировать, вообразить, представить в деталях идеальное выступление: как лучше выглядеть, играть, как будут вас слушать. Постараться почувствовать радость и удовлетворение от проделанной работы. Прекрасный способ избавиться от страха публичных выступлений – постоянная практика. Следует выходить к аудитории при любом удобном случае, это поможет привыкнуть к вниманию со стороны, снимет напряжение и страх неудачи. Важно повышать самооценку: чем она выше, тем меньше страха перед публичными выступлениями.

Любой музыкант должен помнить о том, что на сцене он обязан забыть о страхе и все свои мысли направить к осмыслению той музыки, которую он будет исполнять. Он должен выступить посредником между композитором и слушателем.

## **КРЕАТИВНАЯ ЭКОНОМИКА: ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ**

Ввиду глубоких экономических и социальных изменений, происходящих в производственной и общественной сферах, в социуме, наблюдается активная трансформация форм, технологий и инструментов деятельности в сфере культуры. Формируется креативная экономика. Актуальна задача построения концептуальных основ проявления и развития креативной экономики. Интерес к осмыслению и созданию современной концепции креативной экономики поддерживается привлекательностью рыночного сектора креативных индустрий по оказанию креативных услуг.

Креативные индустрии – это ежегодно растущий в среднем на 8 % сектор экономики во всем мире. В экономике развитых и развивающихся стран творческий сектор занимает быстрорастущие позиции [1]. Более 25-ти стран мира сегодня ставят для себя приоритетом развитие креативных индустрий, имеют соответствующие программы и осуществляют мониторинг вклада этих индустрий в местные экономики. В отчетах ООН представлены доказательства того, что в современной экономике основные точки роста и инноваций – это секторы креативных отраслей, что инвестиции в творческие индустрии могут стать мощным стимулом развития, являются ключевым фактором создания рабочих мест, инноваций и торговли, обеспечивая социальную интеграцию, культурное многообразие и экономическую стабильность [2].

Для российской экономики это новый, еще недостаточно изученный сектор с довольно высоким потенциалом. За последние десятилетия структурных изменений в экономических системах сектор творческих индустрий является источником занятости, а также экспорта и создания добавленной стоимости. В России становятся все

более актуальными проблемы развития творческих и креативных индустрий по причине наличия больших креативных ресурсов. А ресурсы являются источником экономической активности.

В 2021 г. на федеральном уровне был принят программный документ «Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года» [3]. В связи с этим появились разнообразные дефиниции как в программных документах, так и в научном пространстве, что иногда затрудняет взаимодействие специалистов всех уровней в части понимания данного вопроса. Поэтому целесообразно сделать попытку систематизации основных ключевых понятий, используемых в концепции творческих индустрий для понимания возможностей и направлений развития их в России (см. табл.).

**Понятийный аппарат  
информационного пространства креативных индустрий**

Наименование понятия	Содержание понятия	Примечание
Креативная экономика	тип экономики, основанный на капитализации интеллектуальной собственности во всех областях человеческой деятельности: научной, научно-технической, культурной и в целом творческой деятельности. Ядром креативной экономики являются творческие (креативные) индустрии [3]	Цель – генерирование и реализация нестандартных идей для удовлетворения новых, более высоких потребностей
	совокупность специфических социально-экономических отношений, возникающих по поводу производства, распределения, обмена и потребления, основанных на нестандартных, нетрадиционных, не копируемых идеях, концепциях, стратегиях, мероприятиях, обеспечивающих эффективное решение социально-экономических проблем на основе новых знаний, принципиально качественно новых решений [4]	Цель – эффективное решение современных социально-экономических проблем на основе принципиально новых качественных решений
Экономика культуры	отрасль экономики, изучающая связь культуры с экономическими результатами [5]	Большой разброс определений и трактовок, связанных со спецификой культурного продукта и иных особенностей сферы культуры
	совокупность физических и юридических лиц, деятельность которых направлена на создание, распространение, освоение и сохранение культурных ценностей – производство культурных благ [6]	

Наименование понятия	Содержание понятия	Примечание
	<p>наука, призванная изучать экономические проблемы как отрасли в целом, так и ее отдельных субъектов (учреждения культуры).</p> <p>Исследует взаимосвязь процессов формирования и удовлетворения культурных потребностей с точки зрения макроэкономики, на уровне отрасли культуры и микроуровне предприятий, учреждений, организаций, занимающихся производством, хранением, распределением и обменом материальных и нематериальных продуктов отрасли культуры [7]</p>	
Творческие (креативные) индустрии	<p>сферы деятельности, в которых компании, организации, объединения и индивидуальные предприниматели в процессе творческой и культурной активности распоряжения интеллектуальной собственностью, производят товары и услуги, обладающие экономической ценностью, в том числе обеспечивающие формирование гармонично развитой личности и рост качества жизни российского общества [3]</p>	<p>По классификации ЮНКТАД, креативные индустрии объединены в 4 группы:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) индустрии, основанные на использовании историко-культурного наследия;</li> <li>2) индустрии, основанные на искусстве;</li> <li>3) медиа и производство цифрового контента;</li> <li>4) прикладные творческие (креативные) индустрии</li> </ol>
Креативное предпринимательство	<p>экономическая деятельность, направленная на получение прибыли за счет создания и (или) использования результатов интеллектуальной деятельности и являющаяся необходимой платформой и ресурсом для формирования и развития творческих (креативных) индустрий [3]</p> <p>работа на себя или создание бизнеса в какой-либо творческой сфере [9]</p>	<p>Креативные предприниматели инвестируют в развитие талантов, своих собственных или других людей</p> <p>Креативный предприниматель занимается созданием или эксплуатацией творческого или интеллектуального капитала (ресурса)</p>

Наименование понятия	Содержание понятия	Примечание
	систематическая инновационная деятельность, позволяющая периодически осуществлять те или иные предпринимательские проекты, приводящие к экономическим эффектам [10]	Требует больших навыков, мобильности и способности постоянно учиться [10]
Креативный класс	это социальная группа населения, включенная в постиндустриальный сектор экономики. Это часть среднего класса, ставшая самой влиятельной и массовой социальной группой в развитых странах. Активно включен в глобальный мир. Именно он сегодня создает в развитых странах повестку дня, служит образцом для подражания и формирует общественное мнение. Для людей данной группы характерной чертой также является ярко выраженное чувство индивидуальности и личной свободы [11]	В современной России круг людей, составляющих креативный класс, следует рассматривать шире, чем это делает Флорида [11]. К нему можно причислить всех тех, кто в пределах своей профессиональной или социальной деятельности является инноватором, генератором развития, создателем «точек роста» [12]
Экосистема творческих (креативных) индустрий	совокупность институциональных условий и механизмов взаимодействия субъектов, участвующих в формировании и развитии творческих (креативных) индустрий, включая производство, дистрибуцию и популяризацию творческих (креативных) товаров и услуг, а также подготовку кадров [3]	Цель – создание пространств с сетями устойчивых связей между людьми, организациями и их решениями, возникающие на базе совместного видения (shared vision) в отношении желательных преобразований, в данном случае – в творческой индустрии [13]

Анализ таблицы показывает наличие в России общих рамочных формулировок основных дефиниций Концепции [3]. Для полноценной реализации Концепции в условиях России необходимо более глубокое понимание и осмысление специфики отрасли креативной экономики как нового феномена через специальные исследования, в том числе и понятийного аппарата.

## Литература:

1. Чарная, И. В. Экономика культуры : учебник и практикум для академ. бакалавриата / И. В. Чарная. – 4-е изд. – Москва : Юрайт, 2019. – 240 с. – (Серия : Бакалавр. Академический курс).
2. Морданов, М. А. Креативные индустрии как драйвер экономического роста / М. А. Морданов. – DOI [10.18334/ce.15.10.113714](https://doi.org/10.18334/ce.15.10.113714) // Креативная экономика. – 2021. – Т. 15. – № 10. – С. 3725–3740.
3. Правительство Российской Федерации. Распоряжение от 20 сентября 2021 года № 2613-р «О Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов : [сайт]. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/608746222> (дата обращения: 18.01.2022).
4. Степанов, А. А. Креативная экономика: сущность и проблемы развития / А. А. Степанов, М. В. Савина // Управление экономическими системами: электронный научный журнал. – 2013. – № 12 (60). – С. 104–114.
5. Luigi Guiso, Paola Sapienza, Luigi Zingales, 2006. Does Culture Affect Economic Outcomes? // Journal of Economic Perspectives. 20 (2). pp. 23–48. – DOI: 10.2139/ssrn.876601.
6. Рубинштейн, А. Я. Экономика культуры / А. Я. Рубинштейн // Большая Российская энциклопедия. – URL: <https://bigenc.ru/text/5051266> (дата обращения: 24.01.2022).
7. Тросби, Д. Экономика и культура / Д. Тросби ; пер. с англ. И. Кушнаревой ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – 2-е изд. – Москва : Издат. дом Высшей школы экономики, 2018. – 256 с. – (Исследования культуры). – ISBN 978-5-7598-1524-2.
8. Зеленцова, Е. Творческие индустрии: теории и практики : уже не физический труд, не машинное производство и даже не информация и знание, а творческая способность становится главным фактором развития территорий и корпораций / Е. Зеленцова, Н. Гладких. – Москва : Классика-XXI, 2010. – 237 с. : портр. – ISBN 978-5-89817-311-1.
9. Джафаров, Р. Н. Специфика креативного менеджмента и креативного предпринимательства / Р. Н. Джафаров, Н. В. Гуремина. – URL: <https://scienceforum.ru/2016/article/2016026912> (дата обращения: 18.01.2022).
10. Сиил, Р. 8 правил креативного предпринимателя / Р. Сиил // STARTUP NEWS : [сайт]. – URL: [https://www.startup.org.ua/2016/09/blog-post\\_10.html](https://www.startup.org.ua/2016/09/blog-post_10.html). – Дата публикации: 10.09.2016.

11. Флорида, Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее = The rise of the creative class and how it's transforming work, leisure, community and everyday life : [пер. с англ. А. Константинов] / Р. Флорида. – Москва : Классика-XXI, 2007 (Можайск (Моск.обл.) : Можайский полиграфкомбинат). – 421 с. : ил., табл. – ISBN 978-5-89817-185-8.
12. Гордеева, А. Креативный класс как последняя надежда России / А. Гордеева // Pandia : [сайт]. – URL: <https://pandia.ru/text/78/150/10447.php> (дата обращения: 18.01.2022).
13. Martha Garrett Russel, Kaisa Still, Jukka Huh, Camilla Yu. 2011. Transforming Innovation Ecosystems through Shared Vision and Network Orchestration // Conference: Triple Helix IX International Conference: “Silicon Valley: Global Model or Unique Anomaly?”. Stanford, California, USA. July 2011. – URL: [https://www.researchgate.net/publication/284726075\\_Transforming\\_Innovation\\_Ecosystems\\_through\\_Shared\\_Vision\\_and\\_Network\\_Orchestration](https://www.researchgate.net/publication/284726075_Transforming_Innovation_Ecosystems_through_Shared_Vision_and_Network_Orchestration) (дата обращения: 18.01.2022).

УДК 785

**Килина Т. В.**

доцент

### **ЧЕРТЫ ИМПРЕССИОНИЗМА В РУССКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЫ К. КОРЧМАРЕВА)**

Образовательная программа музыкальных высших учебных заведений выдвигает требования к освоению всех основных музыкальных направлений, начиная от барокко. Формирование соответствующих профессиональных компетенций охватывает как теоретическую (в том числе историческую) составляющую каждого стиля, так и практическое воплощение в виде исполнения музыкальных произведений.

Импрессионизм в камерно-инструментальном жанре представлен не столь широко, как классицизм или романтизм. В чистом виде с данным художественным направлением студенты могут ознакомиться в скрипичной и виолончельной сонатах Клода Дебюсси – основоположника музыкального импрессионизма. Однако тенденции и черты

возникшего в конце XIX в. нового стиля в музыке имели дальнейшее продолжение в XX столетии в творчестве композиторов разных стран. В первом ряду следует назвать скрипичные сонаты К. Шимановского (Польша), Ф. Дилиуса (Великобритания), О. Респиги (Италия), прочно вошедшие в камерно-инструментальный репертуар. Обращение композиторов к импрессионистическим средствам выразительности обусловлено масштабными процессами в развитии искусства и литературы на рубеже веков [1]. Яркая новаторская импрессионистическая линия в живописи и литературный символизм не могли не отразиться на музыкальных явлениях. Не только опыты французской школы в лице К. Дебюсси, М. Равеля, П. Дюка, но также раннее творчество И. Стравинского, творчество Н. Черепнина свидетельствуют об этом [2; 3].

В рамках данной статьи рассмотрим черты импрессионизма на примере скрипичной сонаты советского композитора первой половины XX века Климентия Корчмарева. Он вошел в историю музыкальной культуры как автор первых советских опер и балетов. Свои крупные хоровые сочинения он именовал вокальными симфониями.

Одночастная скрипичная соната, созданная в 1928 г., представляет собой интересное в художественном плане и в стилистическом решении музыкальное произведение. В нем своеобразное сочетание разнохарактерных черт способствует освещению граней музыкального образа. Так, например, экспонирование основных тем характеризуется романтической направленностью благодаря разработочным элементам. Протяженная, вокальная природа тематизма присуща русской композиторской школе. Следует отметить, что лирические темы занимают значительную часть всей композиции. Немаловажным фактором является то, что развитие первой (энергичной) темы непосредственно в экспозиции сонаты происходит в лирическом ключе. Фугатный раздел разработки главной партии показывает кардинальное переопределение образа. Как правило, композиторы используют данный барочный прием для ключевых моментов драматургии. В общей ли-

рико-восторженной атмосфере этот небольшой фрагмент выступает в контрастной роли, что позволяет освежить восприятие доминирующего мажора второй половины произведения.

Принимая во внимание все выделенные характеристики, можно сделать вывод, что скрипичная соната Корчмарева продолжает традиции русской романтической линии (С. Танеев, А. Аренский, Г. Катуар, А. Рубинштейн, А. Гедике). Однако нельзя не заметить влияния импрессионизма, отразившегося на общем колорите музыкального произведения. Живость, легкость, воздушность, непринужденность музыки сонаты – суть воплощение французского национального характера, французской эстетики, в частности, импрессионизма, выросшего на ее почве.

Отметим наиболее существенные художественные средства. Прежде всего, это сама конструкция музыкальной ткани с легкими октавными басами. В ритмическом отношении с остальными пластами фактуры они выписаны значительно крупнее. Высокая тесситура изложения утонченной хроматизированной побочной партии с мерцающим аккомпанирующим фортепианным наполнением образует акварельный колорит. В разработке свежей струящейся краской звучат мелкотриольные фигурации, сначала в партии скрипки, а затем и в партии фортепиано. Наконец, преобладание мажорного ладового наклонения в сонате и ритмическая упругость материала главной партии довершают картину, близкую настроениям художественных произведений импрессионистов.

Свободное обращение со структурными компонентами сонатной формы в сонате Корчмарева явно созвучно с композиционными принципами скрипичной сонаты Дебюсси. Отсюда и ощущение импровизационного начала, непредсказуемости поворотов в образной сфере. Отсутствие драматургической сквозной линии также роднит эти две скрипичные сонаты. В творчестве Дебюсси много стихийного, импровизационного, неожиданных модуляций, парадоксальных сочетаний элементов экспозиционного материала, некоторая лоскутность

развертывания композиции. В XX в. эта тенденция в музыке приобретает кинематографический характер с эффектом смены кадра.

Как было уже отмечено ранее, музыкальный импрессионизм черпал свои идеи в живописи. Художников-импрессионистов чрезвычайно увлекали поиски способов передачи на картине световых и цветовых нюансов. Музыканты же активно экспериментировали в области гармонических структур. Постепенно ослабляя функциональные гармонические связи, они усиливали колористическую роль гармонии, тем самым исподволь направляя пути развития в сторону атональной музыки. В рассматриваемой сонате композитор уделяет большое внимание красочной составляющей фактуры. Он использует яркое насыщение структурных вертикалей неаккордовыми звуками с мастерством, не допускающим резких звучаний и утяжелений. С тонким вкусом вводятся цепочки пикантных созвучий, осуществляющих разнообразные тональные сдвиги. Более того, в переменный мажор-минор окрашена сама главная тема сонаты. Заявленный же в начале соль минор (как и в скрипичной сонате Дебюсси) в конце преобразуется в просветленный одноименный Соль мажор. Таким образом, игра света и тени все время присутствует как на гармоническом, так и на тональном уровне.

В целом скрипичная соната Корчмарева обладает чертами концертного блестящего стиля и отражает достижения предыдущих эпох в развитии камерно-инструментального жанра. Некоторая эклектичность композиции созвучна общей направленности музыкальной культуры XX века. Рекомендуем данную сонату в качестве репертуарного произведения по классу камерного ансамбля. В процессе освоения музыкального материала сонаты студенты будут овладевать новыми стилистическими приемами исполнения, совершенствовать свое ансамблевое мастерство, развивать музыкальный вкус.

Литература:

1. Моклер, К. Французский импрессионизм / К. Моклер // Искусство. Живопись, скульптура, графика, архитектура. – Москва : Просвещение, 1969. – С. 275–280.

2. Аджемов, К. Избранные сочинения Клода Дебюсси в классе камерного и фортепианного ансамбля / К. Аджемов // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. – Москва : Музыка, 1979. – С. 96–109.
3. Быков, В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси / В. Быков // Как исполнять импрессионистов. – Москва : Классика-XXI, 2008. – С. 7–29.

УДК 78.09

**Коробейникова Е. А.**

кандидат исторических наук, доцент

### **ОСОБНОСТИ РАБОТЫ НАД АВТОРСКИМИ ХОРОВЫМИ ЦИКЛАМИ ВСЕНОЩНОГО БДЕНИЯ**

Всенощное бдение является одной из самых сложных богослужебных форм. Его чинопоследование формировалось на протяжении нескольких столетий, претерпевая существенные изменения как в структурном, так и в содержательном плане.

В современной богослужебной традиции Всенощное Бдение состоит из Великой Вечерни, полиелейной Утрени и первого Часа. Такая сложная многоуровневая форма предполагает глубокое смысловое и символическое наполнение, раскрытие которых осуществляется при помощи различных молитвословий и жанров церковной гимнографии.

Вечерня – начальное богослужение суточного круга, так как именно на вечерне впервые употребляются молитвословия любого дня или праздника. Чин христианской вечерни восходит к ветхозаветному обряду вечернего возжигания светильника, который получил христианское осмысление: «Христос – Свет миру». Потому в Древней Церкви вечерня начиналась внесением светильника в молитвенное собрание, после чего уже следовали определенные молитвословия. Помимо этого, в неизменяемых молитвословиях вечерни раскрываются следующие четыре основные темы: творение Богом мира и Промысл Божий о мире (Пс. 103); грехопадение и покаяние (псалмы,

входящие в «Господи, воззвах...»); пришествие в мир Сына Божия («Свете тихий...»); конечность земной жизни человека («Ныне отпускаеши...») и др.

Утренняя в составе Всенощного Бдения совершается сразу после Вечерни. Это самая продолжительная из служб суточного круга. В последовании утрени содержатся следующие темы: состояние человечества после грехопадения (шестопсалмие); Рождество Христово, Воплощение («Бог Господь...») [1, с. 271].

Смысловой доминантой Утрени становится Полиелей, состоящий из пения хвалебных псалмов, величания празднику, либо воскресных тропарей, а также Евангельского чтения. Вторая кульминация этой развернутой богослужебной формы приходится на Великое Славословие, находящееся в конце данного раздела богослужения. Примечательно, что такие тексты, как «Богородице Дево, радуйся» (Лк. 1; 29–33) [2, с. 177], «Ныне отпускаеши» (Лк. 2; 28–32) [Там же, с. 184], «Величит душа моя Господа» (Лк. 1; 46–56) имеют евангельское происхождение, что повышает их духовно-символическое значение в богослужении.

Первый час является богослужебным последованием, состоящим из трех псалмов и сопутствующих молитвословий. Основная идея этой богослужебной структуры – восприятие утра, начала нового дня как обновления жизни, как пробуждения от греховного сна, а также аллегорическое понимание Иисуса Христа как Истинного Света, просвещающего мир.

Помимо неизменяемых песнопений, которые становятся «опорными пунктами» богослужебного чинопоследования, Всенощное Бдение наполнено изменяемыми молитвословиями и различными гимнографическими жанрами. Прежде всего это три комплекса стихир, тропарей, Канон. В изменяемых песнопениях раскрывается, конкретизируется и богословски интерпретируется содержание конкретного празднуемого события.

Все разделы Всенощного бдения содержательно-тематически подготавливают молящихся к главному богослужению суточного

круга – Божественной Литургии, поэтому от раздела к разделу актуализируются сакральные смыслы, возрастает духовная напряженность.

Хоровой цикл Всенощного бдения относится к традиционным жанрам русской духовной музыки, т. е. к жанрам, как правило, связанным со сложившимися в лоне православной церкви богослужебными чинопоследованиями. Наряду с хоровым циклом Литургии, жанр Всенощного Бдения был довольно широко представлен в композиторском творчестве Нового направления на рубеже XIX – XX вв., а также востребован и в настоящее время, начиная с периода возвращения к национальным истокам русской православной культуры в последней четверти XX в. [3, с. 209].

Пограничными вехами в развитии данного жанра в дореволюционный период стали хоровые циклы, созданные П. И. Чайковским (1881) и С. В. Рахманиновым (1915). Всенощное бдение С. В. Рахманинова стало кульминационным моментом развития духовной музыки в России. Не обошли своим вниманием этот жанр и такие известные композиторы Нового направления, как А. Т. Гречанинов, А. В. Никольский, П. Г. Чесноков, С. В. Панченко, В. И. Ребиков, М. М. Ипполитов-Иванов, В. С. Калинин и др.

Хоровой цикл Всенощного Бдения сложился достаточно поздно – в последней четверти XIX в., его внедрение в исполнительскую практику было непростым. Согласно существующей и по сей день традиции, музыкальная сторона Всенощного Бдения формировалась по сюитному принципу, т. е. в богослужении использовались произведения различных авторов, их «совместимость», тональное соотношение и прочие технические вопросы решал регент, полагаясь на свой вкус и опыт. Такой подход к выбору репертуара неизбежно приводил к стилевой «пестроты», диссонансу интонационных источников, метроритмической основы, типов фактур, тонально-гармоническому несоответствию и т. д. Для решения проблемы стилевой и музыкальной целостности композиторами и была предпринята попытка создания соответствующих хоровых циклов.

Многоуровневость и многожанровость Всенощного Бдения создавали существенные трудности при создании авторских музыкальных циклов для этого вида богослужения. Для реализации своего замысла композитору приходилось решить ряд практических задач: 1) определение типа богослужения (воскресное Всенощное бдение, праздничное); 2) выбор песнопений из структуры чинопоследования (неизменяемые песнопения определены и известны, однако, композитор может использовать не все гимнографические тексты); 3) включение в цикл гласовых изменяемых жанров (тропари, кондаки, стихиры), или полный отказ от подвижного обихода; 4) отношение к ектениям (возможно использовать все виды ектений, возможно частичное использование данного вида молитвословий, либо полный отказ от них). Каждая из заявленных позиций предоставляет композитору множество вариантов при создании хорового цикла Всенощного Бдения. Помимо вариантности в композиции цикла, возможны различные авторские способы интерпретации традиционных песнопений, индивидуальное понимание смыслового и содержательного наполнения гимнографических текстов.

Структурно-интерпретационный подход обусловил три возможных способа трактовки жанра. Первый связан с абсолютным соответствием сюжета глубинной структуре обряда, второй способ авторской интерпретации жанра определяется отклонениями от его инварианта, возникающими на поверхностном уровне, в сюжетной основе композиции цикла, третий способ трактовки жанра образуется в связи с несовпадениями канона не только на поверхностном, но и на глубинном уровне [4, с. 11].

Исходя из структурно-жанровых особенностей, духовно-музыкальное произведение может нести в себе различную степень самоценности, обособленности от богослужения, что более способствует тяготению такого произведения к внебогослужебному жанровому полюсу [5, с. 109, 110]. Это обстоятельство надо учитывать дирижерам церковных хоров при выборе репертуара для богослуже-

ния, в противном случае, церковное действо рискует превратиться в концерт.

Таким образом, одной из важнейших задач в работе над авторскими хоровыми циклами Всенощного Бдения является выявление специфических структурных, стилевых, интонационных и жанровых особенностей, которые в комплексе и определяют соответствие этих произведений богослужебно-певческой традиции.

Литература:

1. Кашкин, А. С. Устав православного богослужения : учеб. пособие по Литургике / А. С. Кашкин ; Саратов. православ. духов. семинария. – Саратов : Изд-во Саратов. епархии, 2010. – 125 с.
2. Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа. Издание Московского подворья Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря. – Москва, 1996. – 726 с.
3. Ковалев, А. Б. Всенощное бдение Г. П. Дмитриева и В. А. Успенского: новое прочтение традиционного жанра / А. Б. Ковалев // Вестник славянских культур. – 2016. – Т. 4 (42). – С. 208–221.
4. Никушина, М. А. К проблеме типологии принципов претворения жанра Всенощного бдения в музыке отечественных композиторов / М. А. Никушина // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-2. – С. 767–779.
5. Ковалев, А. Б. Некоторые жанровые особенности хорового цикла Всенощного бдения в творчестве П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова / А. Б. Ковалев. – DOI [10.15382/sturV201621.109-120](https://doi.org/10.15382/sturV201621.109-120) // Вестник Православного Свято-Тихвинского гуманитарного университета. Серия 5. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2016. – № 1 (21). – С. 109–120.

**ОТ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ К ГРАЖДАНСКОМУ МИРУ:  
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ К. В. РЫНДИНА  
В ЗЛАТОУСТОВСКОМ УЕЗДЕ В 1921–1923 гг.**

В начале 1921 г. Кузьма Васильевич Рындин был назначен ответственным секретарем Златоустовского уездного комитета партии [1]. Вскоре уфимская губернская партийная организация избрала его делегатом на X съезд РКП(б), который стал поворотным событием в истории советского государства.

Переход от политики военного коммунизма к НЭПу, провозглашенный на X съезде РКП(б), означал изменение методов руководства страной. Принуждение и насилие как средства создания нового общества, получившие теоретическое оправдание в трудах большевистских лидеров (в частности, в книге Бухарина «Экономика переходного периода»), должны были быть заменены новым мирным подходом. Ввиду отказа от военно-революционных методов, большевикам пришлось заняться подлинно творческой государственной работой. И здесь на первый план выходила проблема совершенствования центрального и местного аппарата управления государством. Съезд потребовал создать стройную систему органов управления, ликвидировать параллелизм в их работе, упразднить те подразделения, которые создавались под влиянием военной обстановки [2, с. 234–236].

Исполнению решений X съезда РКП(б) была подчинена деятельность К. В. Рындина в 1921–1923 гг. После возвращения в Златоуст Рындин, являясь главой партийного комитета Златоустовского уезда, развернул широкую кампанию по разъяснению сути и необходимости перехода к НЭП. Изучение решений X съезда РКП(б) в партийных организациях Урала продолжалось весной и летом 1921 г. [3, с. 140]. Перемена курса давалась нелегко. Особенно тяжело было перестраиваться руководящим работникам. Политика военного комму-

низма ассоциировалась в понимании многих из них с социализмом в чистом виде и переход к НЭП воспринимался как отступление перед капиталистической стихией. Многие вчерашние революционеры растерялись, услышав заявления Ленина на X съезде РКП(б), впервые расходившиеся с их собственными представлениями о новом социалистическом государстве. Рындин был не из их числа. Дискуссиям он предпочитал реальные действия и считал, что новые методы сформируются в процессе работы. В Златоусте он призывал местных руководителей быстрее заняться делом. Рындина не смущало отсутствие представления у местных работников о способах реализации ленинских установок. Он указывал: «Пятьдесят ошибок – полбеда, ни одной ошибки без дела – вот беда» [4, 18 сентября]. Рындин писал: «...необходимо предпринять экстренные меры, которые всколыхнули бы массы и дали бы возможность кое-что сделать: встряхнуть всех чиновников сверху донизу <...>, нужно нажать <...>, убить среди ответственных работников косность и инертность...» [4, 18 сентября].

Рындин не просто направлял перестройку государственного аппарата. Ему приходилось эту работу вести непосредственно. В августе 1921 г. Кузьма Васильевич был освобожден от обязанностей секретаря партийной организации Златоустовского уезда и назначен на место председателя Златоустовского уездного исполкома [1]. Как председатель исполкома Златоуста Рындин возглавил мероприятия по реорганизации местного государственного аппарата, приведение его в соответствие с требованиями НЭП. Изменения в работе местного государственного аппарата проявились в значительном усилении роли Советов во всех сферах управления. Особенно – в решении хозяйственных вопросов. Именно Советы, а не партийные органы, должны были обеспечить восстановление местной промышленности и сельского хозяйства, развитие товарооборота и улучшение отношений между городом и деревней. Ленин писал: «Дело развития “оборота” между земледелием и промышленностью <...> требует по самому своему существу самостоятельной, сведущей, умной инициативы

мест, а потому образцовая постановка уездной и волостной работы приобретает в настоящий момент совершенно исключительную важность с общегосударственной точки зрения» [5, с. 236]. Перестройка работы Советов происходила в первую очередь в сторону более совершенного и конкретного руководства народным хозяйством. Старые чрезвычайные органы уничтожались, либо становились отделами местных исполнительных комитетов. Возникли новые отделы и подразделения. Так, в усилении хозяйственной работы Советов большую роль сыграли экономические совещания (ЭКОСО), образованные при местных исполнительных комитетах в качестве местных органов Совета труда и обороны [6, с. 59]. Рындин являлся председателем уездного экономического совещания [7, л. 2]. Как глава УЭКОСО Рындин занимался координацией работы всех экономических органов уезда. Постановления и решения ЭКОСО были обязательными для всех ведомств и учреждений.

Как глава исполкома Советов Рындин занимался перестройкой аппарата управления промышленностью. В это время уездные Советы народного хозяйства были преобразованы в упромбюро, являвшиеся исполнительными органами ГСНХ на правах отделов уисполкомов. С февраля 1922 г. упромбюро были переведены на хозрасчет, а их штаты значительно сокращены [6, с. 64].

Кузьма Васильевич руководил реорганизацией и изменением работы отделов труда, воссозданием земотделов, финансовых и торговых органов, которые во время военного коммунизма потеряли всяческое практическое значение. В это время происходило воссоздание органов государственной статистики на Урале, упорядочивалась деятельность органов социально-культурного назначения. Эта работа происходила на базе исполкомов Советов. В самих исполкомах появлялись отделы народного образования, здравоохранения, социального обеспечения, статистики труда и др. Эти учреждения снимались с государственного снабжения и переводились на местные средства или на самокупаемость [6, с. 74].

Переход к НЭП приспосабливал советский аппарат к новым методам работы. Все органы Урала переживали период перестройки, сокращения штатов, уменьшение числа отделов и подотделов. На местах этот процесс осуществляли исполкомы Советов. В Златоустовском уезде эту работу возглавлял председатель исполкома Рындин.

В условиях изменений новому государственному аппарату приходилось решать конкретные вопросы. Анализ протоколов заседаний президиума Златоустовского уисполкома, а также докладов и отчетов о деятельности уисполкома, посылавшиеся в губернский исполком, позволяет составить представление о тех непосредственных делах, которые решал этот орган и его глава Рындин. Это были вопросы муниципального управления, урегулирования и развития торговли в уезде, налоговые, социально-культурные, хозяйственные, административные [См.: 8]. Глава президиума исполкома Рындин руководил работой отделов по решению этих вопросов, приведением в соответствие их функций, выработкой основных направлений деятельности [7, л. 4].

Рындин занимал пост председателя комиссии общественных работ при Златоустовском уездном комитете по ликвидации последствий голода. Этот орган был создан при исполкоме в связи со страшным голодом, обрушившимся на республику в 1921 г.

Ленин указывал, что переход от политики военного коммунизма к НЭП означает изменение средств и методов руководства. Его не устраивали те руководители, которые не могли проявить гибкость в работе. Члены партии, научившиеся действовать по-революционному, по-военному, должны были вновь переучиваться новым методам работы, либо уступить место другим, более подходящим для этого людям. Решено было избавиться от тех, кто не сумел перестроиться. В результате руководство страны обвинило в трудностях переходного периода «врагов», проникнувших в партийный аппарат и приняло решение о проведении повсеместной его чистки. Рындин был солидарен с этим решением: «...к очистке партии нужно отнестись с величайшим вниманием и вести ее нужно так же энергично, как работу по

сбору продналога, организации помощи голодающим, ибо все те задачи, которые выдвигает новый экономический курс политики, постигшие нас недороды тесно связаны с очисткой партии...» [4, 22 сентября].

На страницах местной печати, во время митингов и собраний трудящихся секретарь Златоустовского Укома призывал очистить партию от чуждых элементов. К ним он причислял не только бывших представителей других партий, но и так называемую «революционную интеллигенцию». «Слово студент в нашем понятии – контрреволюционер», – писал Рындин. Партия большевиков, по его мнению, не может состоять из «разнородного элемента». Поэтому главным критерием для вступления в партию должно быть пролетарское происхождение. «Все комиссии по чистке пощады знать не должны. Из партии должна быть выметена вся дрянь, шелуха...» [4, 19 августа].

Первая чистка партии явилась своеобразным прецедентом, позволившим в дальнейшем выработать внутри большевистской партии отношение к данному мероприятию как к чему-то естественному, нормальному, введенному еще Лениным. В дальнейшем подобные мероприятия станут основным способом ротации руководящих работников.

В целом с августа 1921 г. по февраль 1923 г. Рындин, руководя Златоустовским исполкомом, провел большую работу по перестройке деятельности государственного аппарата в уезде, а также мобилизации этого аппарата на оперативное решение проблем уезда, связанных с переходом страны к НЭП. Итоги деятельности Рындина на посту председателя Златоустовского УИКа были подведены на пленарном заседании УИКа 16 февраля 1923 г.: «Пленум признал работу президиума совершенной правильной, причем считает необходимым отметить энергичную и умелую деятельность т. Рындина по управлению уездом вообще и в деле урегулирования взаимоотношений между всеми отделами и органами в частности, вследствие чего, он всегда являлся между ними главным связующим звеном и руководителем» [7, л. 4].

В 1923 г. дореволюционное административно-территориальное деление России было заменено новым. В результате проведенной реформы районирования была образована Уральская область. Уральская область была разделена на 16 округов, 206 районов и 3068 сельсоветов. Округ, занявший место губернии, объединил территорию в 6 раз меньшую и обслуживал в 4 раза меньшее количество населения. Прежний уезд был заменен районом в 8 раз меньше по площади и в 9 раз меньше по населению. Это упрощало процесс управления, приблизив аппарат к населению. Административная система стала стройней, пропорциональнее стали ее звенья, каждому из которых было подчиненно почти одинаковое количество нижестоящих органов. Преобразование позволили сократить аппарат управления на 26 % [6, с. 80].

Эта реформа ознаменовала собой наступление периода некоторой стабилизации и окончание перестройки государственного аппарата.

Источники:

1. ОГАЧО. Ф. 77. Оп. 2. Д. 123. Л. 1об.
2. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1971). – 8-е изд., испр. и доп. – Москва : [б. и.], 1970-. – Т. 2: 1917–1924. – 1970. – 543 с.
3. Очерки истории Челябинской областной партийной организации. 1917–1967. – Челябинск. 1967 : Юж.-Урал. кн. изд-во, 1967. – 503 с.
4. Пролетарская мысль [газета] : орган Златоуст. уезд. комитета РКП(б) и исполн. комитета советов [г. Златоуст]. – 1921.
5. Ленин, В. И. Полное собрание сочинений / В. И. Ленин. – Москва, 1970. – Т. 43. – 374 с.
6. Шкребень, Г. С. Советы Урала и их деятельность по восстановлению промышленного производства в 1921–1925 гг. : специальность 07.00.02 «Отечественная история» : дис. ... канд. ист. наук / Шкребень Георгий Сергеевич. – Москва, 1986. – 300 с.
7. ОГАЧО Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 562.
8. ОГАЧО. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 562. Л. 1–4; Д. 654. Л. 1–2; Д. 673. Л. 1; Д. 714. Л. 28.

## **ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОМПЛЕКСА МУЗЫКООЗДОРОВЛЕНИЯ В ПРОФИЛАКТИЧЕСКИХ ЦЕЛЯХ**

Сегодня окончательно зафиксирован факт заметного ухудшения здоровья в процессе обучения. Статистика показывает, что в школу приходит 30 % детей, уже имеющих нарушения психологического здоровья, к концу первого класса процент увеличивается до 60–70 %. За годы учебы состояние здоровья детей с нарушением зрения ухудшается в 4–4,5 раза, состояние психологического дискомфорта доминирует почти у половины учащихся. В Челябинской области до 70 % детей и подростков слабо адаптированы к окружающей среде. Учитывая возраст обучаемых и его онтогенетическое значение, можно утверждать, что оздоровление ребенка является решающим фактором оздоровления нации. Однако главной целью школы провозглашается способствование «умственному, нравственному, эмоциональному и физическому развитию личности» [1, с. 49]. Ввиду этого освоение учителями доступных психотерапевтических приемов и форм работы позволит целенаправленно заботиться о психологическом состоянии школьников.

Музыкаоздоровление следует отнести к одному из направлений арт-терапии. Оно включает совокупность приемов и методов, направленных на формирование у ребенка мировоззрения, помогающего быть здоровым и счастливым. В культуре любой страны есть «визуальные свидетельства» о музыке и ее силе воздействия на человека. По мнению мыслителей Востока, существует пять различных «опьянений»: а) красотой, молодостью и силой; б) благосостоянием; в) властью; г) обучением; д) музыкой. Представление музыки как магии обнаруживается уже в античной мифологии. Учение об эвритмии входило как одно из важнейших рассуждений в этику Пифагора (искус-

ство художественного движения) – о способности человека находить необходимый ритм во всех жизненных явлениях. «Пифагор называл влияние музыки “музыкальной медициной” и лечил многие болезни, играя составленные им специальные композиции» [1, с. 89]. Эскулап также отводил музыке способность к лечению, лично громко играл перед пациентами на трубе, врачуя их. Аристотель предложил учение о способах воздействия на состояние человека искусством; содержательно, подробно и скрупулезно описал музыкальные лады, которые способны изменять психику человека. Демокрит активно использовал слушание музыки при лечении инфекционных заболеваний. Платон при употреблении пациентами лекарств в обязательном порядке заставлял их слушать музыку – магические песни, утверждая, что иначе лекарство не подействует. В древнем Китае музыка составляла важнейший элемент воспитания и обучения. Музыка являлась обязательной дисциплиной в изучении наук, активно и широко использовалась древнеиндийскими врачами. Начало нынешнего этапа развития музыкальной психотерапии берет с конца 1940-х гг., когда во многих странах Западной Европы и США стали организовываться музыкально-психотерапевтические центры и школы.

Сегодня определено, что психологические перегрузки детей могут иметь много источников. **На уровне личной жизни** они вызываются конфликтами с близкими людьми, неритмичностью сна и еды, большим количеством перемен в жизни. **На уровне учебной деятельности** преобладают невротические отклонения, связанные с выполнением школьных заданий при нехватке времени и с негативным морально-психологическим климатом в учебном коллективе. **На уровне окружающей среды** наблюдаются слишком большие звуковые перегрузки, усиливающиеся загрязнение воздуха и воды, наличие вибраций и вредных излучений на фоне некачественных продуктов питания. Постоянные нервная напряженность и беспокойства вызывают стресс. Музыкаоздоровление может стать эффективным методом лечения и профилактики школьных неврозов, поражающих не

только учащихся, но и учителей. Исследования показали, что оно позволяет решать следующие важные педагогические задачи: 1) ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ (взаимодействие строится таким образом, чтобы школьники учились коллективному общению, сопереживанию); 2) КОРРЕКЦИОННЫЕ (налаживаются способы взаимодействия); 3) ПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКИЕ (достигается ощущение психологического комфорта, защищенности, радости, успеха); 4) ДИАГНОСТИЧЕСКИЕ (накапливаются сведения о развитии и индивидуальных особенностях ученика); 5) РАЗВИВАЮЩИЕ (ребенок переживает успех в той или иной деятельности).

**Условия для занятий.** В группе – до 12 человек. Свободная от мебели часть помещения, в которой можно легко перемещаться, танцевать. Учителю лучше отказаться от многих приемов работы, используемых на обычных уроках музыки.

**Структура занятия.** НАЧАЛО – используются различные игры, двигательные и танцевальные упражнения, несложные спонтанные изобразительные приемы. ВТОРОЙ ЭТАП – целесообразно включить элементы музыкальной и танцевальной терапии в сочетании с рисованием. ТРЕТИЙ ЭТАП – индивидуальное творчество для исследования собственных проблем и переживаний (работа карандашами, фломастерами, восковыми мелками легче поддается сознательному контролю; песок, глина, пластилин, тесто и другие пластические материалы обладают значительными возможностями для выражения сильных переживаний). ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП – вербализация мыслей, чувств, переживаний, ассоциаций, возникающих в процессе восприятия музыки и изобразительного творчества; каждый показывает свою работу и делится впечатлениями. ЭТАП КОЛЛЕКТИВНОЙ РАБОТЫ – участники объединяются в малые группы, придумывают и разыгрывают небольшие спектакли, тем самым учатся понимать и анализировать свои эмоции, сознательно вызывать, а, следовательно, в определенной мере их контролировать. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП – рефлексивный анализ работы в комфортной атмосфере груп-

пы; доверие, формируемое на занятиях, позволяет школьникам спокойно воспринимать индивидуальные различия, приходиться к взаимопониманию, помогать друг другу. Завершая занятие, учитель подчеркивает успех всех и каждого.

Преодолеть психические барьеры, негативные переживания, опасения, снять эмоциональное напряжение, тревожность – все это хорошо удастся посредством творческой деятельности ребенка. В художественном комплексе изобразительного искусства, музыки, пения, спектакля и др. рождается художественный образ. Работа над выбранным художественным образом пробуждает творческое воображение, фантазию, вызывает у участников философские размышления и глубокие чувства. Однако в связи с широкой популяризацией метода возникла опасная тенденция его искажения, а также некорректного использования терминологии. Это, как известно, может дискредитировать первоначально эффективные направления. Несомненно, в школе допустимо лишь научно-обоснованное и осознанное применение художественного комплекса музыкаоздоровления. Его интеграция с психологией и педагогикой позволит создать такую гуманистическую методологию, которая бы гармонично сочетала достижения науки и опыт искусства, интеллектуальную и эмоциональную сферы человеческой деятельности.

Литература:

1. Подласый, И. П. Педагогика: 100 вопросов – 100 ответов : учеб. пособие для вузов / И. П. Подласый. – Москва : ВЛАДОС-пресс, 2004. – 165 с. – (Внимание экзамен! : Учеб. пособие для вузов). – ISBN 5-305-00038-6.
2. Декер-Фойгт, Г. Введение в музыкотерапию / Г. Декер-Фойгт ; [пер. с нем. О. Гофман]. – Санкт-Петербург [и др.] : Питер : Питер Принт, 2003 (ГП Техн. кн.). – 205 с. – (Золотой фонд психотерапии). – ISBN 5-94723-029-1.

## **ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ**

Сегодня применение, изучение и развитие информационно-коммуникационных технологий является общегосударственной задачей и направленно «на развитие информационного общества, формирование национальной цифровой экономики, обеспечение национальных интересов и реализацию стратегических национальных приоритетов» [1]. Повсеместная компьютеризация, информатизация и цифровизация практически всех видов деятельности должна способствовать более эффективному решению задач и более оптимальному и быстрому достижению поставленных целей в информационном обществе. Без внедрения информационных технологий невозможно выйти на новый, более эффективный уровень развития как в производственной, так и в любой другой сфере жизнедеятельности. Использование информационных технологий способствует не только решению производственных (профессиональных) задач, но более того – повышению качества жизни граждан в целом. Именно поэтому в процессе профессиональной подготовки по всем направлениям и специализациям предусмотрено изучение и освоение информационных технологий, в том числе по направлениям подготовки в сфере культуры (как бакалавров, так и магистров [2]).

К сожалению, и сегодня можно встретить студентов, которые считают, что им в профессиональной деятельности не пригодятся знания и умения использовать информационные технологии и соответствующие программные и аппаратные средства в работе. Это, безусловно, не означает, что нет задач в сфере культуры, для решения которых те могут применяться. Но у студентов по разным причинам нет мотивации для освоения соответствующих программных и аппаратных средств, те не приоритетны для изучения, нет понимания и видения возможностей

информационных технологий для будущей работы. Более того, их эффективность в основном связана с экономией социального времени, но и это не сподвигает на их более серьезное изучение.

Конечно, сами по себе информационные технологии в совокупности с используемыми программными и аппаратными средствами не являются «панацеей от всех проблем», недостаточно просто иметь в своем распоряжении такие средства, но важно знать и уметь применять их в нужный момент. Это непосредственно связано с теми задачами, к решению которых и должны готовить будущих специалистов. При этом специфика применения информационных технологий, даже при использовании одного и того же инструментария, может значительно отличаться для задач по разным направлениям подготовки. Сам инструментарий (используемые программы и аппаратура) является лишь составной частью применяемых информационных технологий и далеко не всегда создаются специально для реализации тех или иных технологий. Чаще всего специалист может применять любые инструменты, которые доступны в данный момент.

Информационные технологии подразделяются на базовые и прикладные. При изучении общих дисциплин (например, «Информатика») чаще всего осваиваются базовые информационные технологии (например, технологии обработки текстовой информации) и соответствующий им инструментарий (например, Microsoft Word). На профильных дисциплинах изучаются прикладные информационные технологии (например, электронный документооборот), которые опираются на базовые, но для их реализации могут применяться специализированные программные и аппаратные средства (например, система электронного документооборота DirectumRX). Попытка сразу изучать прикладные информационные технологии, не осваивая базовые, приводит к замедлению процесса, так как при этом должна осуществляться двойная работа: по освоению и прикладной, и соответствующих базовых информационных технологий. Например, нельзя освоить работу в прикладной программе, пока не будет при-

обретен навык работы на компьютере в целом. Поэтому подготовка по освоению информационных технологий по любым направлениям, в том числе и в сфере культуры, должна быть разделена на уровни: 1) уровень освоения базовых информационных технологий; 2) уровень освоения прикладных технологий; 3) уровень разработки создания инструментария для прикладных и базовых технологий. Последний в большинстве своем присущ обучению на технических направлениях подготовки, где приобретаются навыки работы с инструментальными средствами.

Подготовка студентов по направлениям сферы культуры не всегда напрямую связана с изучением информационных технологий и соответствующих им программных и аппаратных средств, не всегда предполагает подготовку студентов к эффективной работе с информацией разного вида. Но недооценка возможностей обработки информации в цифровом обществе может привести к снижению эффективности при выполнении как профессиональных, так любых других видов деятельности, к выполнению их слишком медленно и менее оперативно. Последовательное изучение информационных технологий по уровням (от базовых к прикладным) позволит студентам более эффективно приобретать необходимые навыки, закрепляя их каждый раз на новом уровне усвоения.

Литература:

1. Указ Президента Российской Федерации от 09.05.2017 № 203. О Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 годы // Президент России : [официальный сайт]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/41919>. – Заглавие с экрана. – (дата обращения: 07.01.2022).
2. Кузнецов, А. Б. Специфика организации обучения магистров сферы культуры в рамках изучения информационных технологий / А. Б. Кузнецов // Культура – искусство – образование : материалы XXI науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та / сост. Ю. В. Гушул, отв. за вып. С. Б. Синецкий ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2020. – С. 105–110.

**КОЛЛЕКЦИИ МЕБЕЛИ В МУЗЕЯХ РОССИИ  
(ОПЫТ НАПИСАНИЯ СТАТЬИ ДЛЯ ЭНЦИКЛОПЕДИИ  
«ЛИТЕРАТУРНЫЕ МУЗЕИ РОССИИ»)**

**Мебели коллекции** – собрание вещественных (вещевых) источников, показывающих творческий труд людей, направленный на формирование материальной среды, окружающей человека. Через эволюцию мебельных форм они предоставляют информацию об исторических эпохах, истории искусств, архитектуре, культуре, географических открытиях, идеологии, социально-экономических отношениях, жизненном укладе, эстетических нормах, развитии ремесел, промышленности, материально-техническом прогрессе.

Слово «Мебель» (от лат. *mobilis* – подвижный) обозначает компоненты единой предметно-пространственной структуры архитектурно-художественного оформления интерьера жилых (малая архитектура), общественных, конфессиональных, административных, промышленных помещений, транспортных средств при одновременном выполнении утилитарных функций. Ассортимент мебели связан с потребностями и вкусами людей определенных исторических эпох, что определяет использование различных классификационных схем для характеристики мебели по: хронологии (от первобытной эпохи до современности), территориям (мебельное искусство Европы, Азии, России и др.); архитектурным стилям (с учетом хронологии и территориального распространения); эксплуатационным признакам (для жилых зданий (бытовая), административно-общественных зданий, средств транспорта); конструктивно-технологическим признакам (мебель встроенная, щитовая, рамочная, гнутая, секционная, разборная и неразборная, складываемая, трансформируемая и т. п.); характеру производства (экспериментальная, серийная, массовая); виду применяемых материалов и технологии изготовления (древесина (столярная,

гнутой, прессованная, плетеную), металла, пластмасс, металла (сборная, кованая, литая), а также их сочетаний); способам декорирования и видам древесины (сосна, дуб, вишня, бук, орех, клен, эбеновое дерево, махагони и др.); по назначению (для отдыха, для занятий, для хранения); по функциональным наборам (для гостиных, кухонь, кабинетов, детская, игрушечная и т. п.) и др.

Особенности материала изготовления и использования предметов мебели ограничивают возможности презентации истории мебели всех исторических эпох в подлинных памятниках. Естественные (огонь, сырость, природные катастрофы, старение материала и др.) и исторические (смена эпох, стилей, бытовых потребностей, социальных предпочтений и т. п.) факторы не позволили сохранить оригинальную мебель первобытного общества, античной и средневековой культуры, низших социальных слоев. Источниками изучения мебели на разных этапах развития цивилизации становятся наскальные изображения, вотивные и сакральные предметы, погребальные и храмовые комплексы рельефы, мозаики, и росписи архитектурных объектов, предметы декоративно-прикладного искусства, книжные памятники, произведения живописи, графики, фотоколлекции, этнографические коллекции (благодаря сохранению и передаче традиционных форм хозяйствования и быта представляют древнейшие формы мебели, мебель крестьянского быта). Исторические сложившиеся коллекции мебели большей частью представляют предметы мебельного искусства, что позволяет относить их к собраниям декоративно-прикладного искусства. Для представления подлинного образа культуры повседневности различных эпох используется метод реконструкции простых предметов обихода.

Древнейшие сохранившиеся образцы мебели – древнеегипетская мебель (V–IV тыс. до н. э.). Культура Древнего Египта разработала целый ряд типов мебели (табуреты, стулья, трон, ложе, столы, креденцы, полки для посуды, сундуки, саргофаги). Оригинальные образцы мебели Месопотамии, Древней Греции, Индии, Китая, Японии не

сохранились. В обиходе античного Рима были известны различные типы мебели, отвечавшие разнообразным запросам, сохранявшие ранее разработанные формы. Мебель ранней средневековой цивилизации очень проста и скудна (сундук как универсальная мебель – кровать, сиденья, стол, место хранения), интерпретировала типы и декоративные элементы среднеримской и византийской культуры в христианском аспекте. Готика (насмешливое прозвище стиля дикости и нецивилизованности, возникшее в эпоху Ренессанса) расширила типы мебели (встроенной и переносной), что соответствовало развивающейся культуре быта. Предметы мебели были немногочисленны при развитии новых декоративных мотивов, техники и материалов декорирования, выраженных территориальных черт, мастеров, мебельных школ. Переход от ренессанса к барокко и рококо в мебельных формах связывают с формированием пышных интерьеров, появлением рисунков образцовых предметов мебели; в это время начали приобретать известность мебельные мастера. Формы мебели и техника декорирования основывались на большей рациональности по назначению, удобству, форме костюмных комплексов: пластичность форм, неглубокий рельеф, фанерования в технике мозаичного набора, цветные и черные лаки, зеркала, позолота и позолоченные накладки. Формировались центры художественной мебели. Для защиты авторства мастера или цеха с 1743 г. на качественные изделия мебели начали ставить клеймо мастера.

Классицизм и ампир не сформировали новые типы мебели. Стиль отражался в конструкции опорных элементов, декорировании поверхности (тонкая резьба, бронзовые и фарфоровые накладки, богатая обивка, позолота, белый лак). Наибольшей известностью пользовались изделия мастерских Р. Адама, Г. Хеплуайта, Т. Шератона, Д. Смита (Англия), Ж. Жакоба, Ж. Бенемана (Франция), Д. Рентгена (Париж, Берлин). Последним в ряду оригинальных стилевых направлений стал стиль бидермейер (бравый господин Мейер) или стиль эпохи Реставрации, стиль эпохи реформ, буржуазный вариант класси-

цизма (1810–1848). Простота форм мебели компенсировалась расцветкой обивок (ситец, репс), занавесок, многофункциональностью комбинированной мебели.

В начале XIX в. открывались мебельные мануфактуры, склады, магазины. Уникальным открытием в области мебельного мастерства стало производство гнутой мебели (первая партия стульев была изготовлена для венских кафе – «венские стулья»), запатентованное М. Тонэтом (1841 г., фирма просуществовала до 1930). Ведущие центры стиля: Лондон, Берлин, Вена. В XIX в. главной особенностью стиля мебели было придание оформительского эффекта, введения формальных элементов без изменения конструктивных элементов. Это позволяло переходить к использованию машинной техники, развитию мебельной промышленности, изготовлению отдельных деталей мебели для самостоятельной сборки, введения новых материалов в изготовление мебели (чугун, металл). Поиск более мобильных форм мебелировки, учет возможностей новой техники и материалов, машинного производства, художественной промышленности определило два новых принципа развития мебели стиля модерн (с 1898): декоративность (ар нуво), прямолинейность (конструктивность, минимальный декор).

Мебельное производство XX в. поставило своей задачей удовлетворение требований массового потребления, происходило формирование типовых конструкций с учетом серийного производства всех видов мебели: унифицированные узлы, детали, секции корпусной мебели, изменение мебельных форм (металлические каркасы, трубки), синтетические настилочные материалы [1].

Мебельное искусство русского народа сохранилось в предметах обстановки крестьянских жилищ. Отдельные предметы городской мебели появились в традиционном жилище не ранее середины XIX в., окончательно изменив интерьер деревенского жилища только в XX в. Немногочисленные подлинные предметы русской мебели XVI – XVII вв. сохранились в церковных интерьерах (монастырские кресла,

перекидные (переметные) скамьи, шкафчики-поставцы, столы, свечные ящики) [2].

Влияние европейской культуры, в том числе и на мебель традиционного жилища, наблюдается в эпоху Петра I. С именем Б. Ф. Растрелли связано формирование интерьеров Петергофского, Царкосельского дворцов. Тем не менее, меблировка дворцов, усадеб, городского жилища была очень скудна. Мебель в первой половине XVIII в. перевозилась из одного дворца в другой. Только при Екатерине II дворцы и дворянские усадьбы начали наполнять мебелью европейских мастеров (Г. Бенеман, Г. Д. Гамбс, Ж. А. Ризенер, Ж. Жакоб и др.) и российских краснодеревщиков. Запрет Павлом I ввоза французской мебели определил заполнение интерьера дворцов Гатчины и Павловска мебельными изделиями русских мастеров, учеников французских мебельщиков. Мебель дворянских усадеб создавали крепостные мастера, что способствовало распространению мебели европейских стилей в России. Русская мебель заметно отличалась от иностранных образцов, ее формы были проще, грубее, монументальнее. Мебель изготавливалась в столичных мастерских И. Отта, Г. Гамбса, К. А. Тура [3].

В 1920-е гг. художники ВХУТЕМАСа проводили эксперименты по созданию современных форм мебели. Ориентированность советского государства на выпуск простой и дешевой мебели для широких слоев населения привела к открытию специализированных предприятий в Москве, Харькове, Таганроге, Махачкале, Гомеле, Симферополе и др. Постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» (1955) определило разработку мебели в стиле минимализма. Главный акцент делался на производство мебельных наборов (кресло-кровати, диваны-кровати, низкие стенки без ножек «горки», раскладные столы, кухонные гарнитуры). Со второй половины XX в. в СССР дизайн мебели разрабатывали специализированные проектные организации, академии строительства и архитектуры, КБ мебельных фабрик (Москва, Ленинград, Киев, Таллин, Вильнюс и др.), объединенные в 1963 г. во Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели [4].

Назвать точную дату формирования коллекций мебели невозможно. Первыми называют погребальные комплексы Древнего Мира. Понимание мебели как предмета коллекционирования определено превращением бытовых предметов интерьера в сложные, красивые и дорогие изделия, сохранением исторических артефактов, сакральных и votивных предметов в монастырях, церквях, родовых имениях, дворцовых комплексах. Современные частные и национальные коллекции включают уникальные и раритетные предметы декоративно-прикладного искусства, историко-мемориальные предметы, авторские и дизайнерские изделия как направления технического и художественного поиска, типовые предметы для воссоздания определенной исторической эпохи. Крупнейшие коллекции мебели находятся в музеях: Лувр (Париж, 1793), Декоративно-прикладного искусства (Париж, 1905), Виктории и Альберта (Лондон, 1852), Метрополитен (Нью-Йорк, 1872), Бруклинский (Нью-Йорк, 1890), Современного искусства (Нью-Йорк, 1928), Дизайна (Хельсинки, 1873), Витра-Дизайн (Вайльам-рейн, 1989). Специализированные музеи мебели: Музей Квинсленда (Австралия, Южный Брисбен, 1862); Хофмобилендепо-музей императорской мебели (Вена, 1919), Музей старого Экса (Экс-а-Прованс, 1932), Коллекция Ирмгард Фрейин фон Леммерс-Данфорт (Вецлар, 1930-е гг., 1963); Средневековый торговый дом (Великобритания, Хэмпшир, 1985); Музей мебели (Южная Корея, Сеул, 2015); Музей грюндерства (Германия, Берлин, 2016); Музей ремесленной фурнитуры (США, Техас, Нью-Браунфелс); Коллекция Крюгера (США, Небраска, Линкольн, 2017); Музей Гордона Рассела (Великобритания, Вустер, 2017) и др. Коллекции хранятся также в частных домах и фамильных замках Великобритании, Австрии, Франции, Германии, Швейцарии, Италии и др.

В собирании коллекций мебели в России прослеживается несколько этапов: протомузейное собирательство (с XVI в.), представленный в коллекциях Оружейной палаты (государственные регалии, посольские дары, предметы декоративно-прикладного искусства);

коллекционирование предметов декоративно-прикладного искусства образцов мебели западноевропейских мастеров (с XVIII в., Эрмитаж, Дворец Меншикова); объект целенаправленного собирательства – создание специализированных частных и государственных коллекций (с XIX в.), использующих различные принципы комплектования: комплексность (интерьеры дворцовых и усадебных комплексов), историко-этнографический (этнографические коллекции, музеи местного края), художественный (музеи декоративно-прикладного искусства), историко-мемориальный (музеи разных профилей), технический (музеи архитектуры, техники, дизайна). Первые специализированные и комплексные музеи действовали в Москве: Музей мебели (Москва, 1918–1928, коллекция мецената В. О. Гиршмана); Музей дворянского быта (1920–1929, основатели Б. В. Шапошников, М. А. Бобринская, Н. Д. Бартрам). Основные коллекции мебели представлены в Эрмитаже (Санкт-Петербург, 1764), Историческом музее (Москва, 1872), Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва, 1912), Государственном русском музее (1895), Государственном художественно-архитектурном дворцово-парковом музее-заповеднике «Павловск» (Павловск, 1920-е), Государственном музее архитектуры имени А. В. Щусева (Москва, 1934), Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства (Москва, 1981), частном Музее мебели (Москва, 1999), музее «Мебель старой Тюмени» (2018), музеях-усадебках, краеведческих и др.

Особое место в изучении истории мебели занимают коллекционирование кукольных домов, мебельных убранство которых до мельчайших подробностей копирует подлинные образцы. История кукольных домов отсчитывает более пяти столетий (заказ баварского герцога Альберта V, 1558). Коллекции кукольных домов служили практическим руководством по ведению хозяйства, украшением жилища, демонстрировали благосостояние, точно копировали интерьеры эпохи, создавая мебель в миниатюре. Кукольные дома с интерьерами создавали архитекторы и известные мебельные мастера Германии,

Голландии, Англии, закрепляя в макетированных образцах мебели национальные и стилевые традиции. Самыми известными музеями коллекций мебели в миниатюре считаются: Британский Музей детства (Лондон, музей Виктории и Альберта, 1974); Музей куклы в (Париж, 1994); Музей немецкой игрушки (Зоннеберг, 1901); Нюрнбергский музей игрушки (Германия, 1971); Музей кукольных домов (Швейцария, 1998); Рейксмузеум (Амстердам, XVIII в.); Международный институт искусства марионеток (Прага, 1881); Музей кукольных домиков Антонио Марко (Гуадалест, Испания, 1992); Музей науки и промышленности (Чикаго, 1950-е) и др. Кукольные дома в России вошли в обиход в начале XVIII в. Музеи кукольных домов открывались в 1990-е гг.: Кукольный дом (Москва, 1994); Музей уникальных кукол (Москва, 1996); Кукольная Галерея Вахтановъ (Москва, 1997); Музей игрушки (Санкт-Петербург, 1997); Музей кукол и детской книги «Страна чудес» (Екатеринбург, 1994). Первый и самый известный российский кукольный домик – Домик П. В. Нащокина (Санкт-Петербург, Всероссийский музей А. С. Пушкина, 1990-е).

Формирование коллекций мебели в литературных музеях базируется на историко-мемориальном принципе для сохранения аутентичного контекста, фамильных меморий, исторических аналогов в контексте исторических инсталляций при интерпретации исторических реалий. В собрания музеев входят мемориальные предметы интерьера, типовые образцы мебели, характеризующие эпоху, реконструкции мебельных образцов, заменяющие утраченные предметы мемориального пространства при жизни писателя или его окружения, реконструкция пространства по конкретному литературному произведению, дневниковым и иным документальным свидетельствам. Наиболее значимые коллекции мебели литературных музеев: Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево» (Московская область, 1917); Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского (Саратов, 1920), Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» (Тульская область, 1921), Государственный литератур-

ный музей (Москва, 1921), Мемориальный музей-квартира А. С. Пушкина (Всероссийский музей А. В. Пушкина, Санкт-Петербург, 1925), Государственный музей-заповедник «Тарханы» (Пензенская область, 1939), Музей-квартира А. А. Блока (Санкт-Петербург, 1980), Объединенный музей писателей Урала (Екатеринбург, 1980), Таганрогский государственный литературный и историко-архитектурный музей-заповедник (Таганрог, 1981), Музей-усадьба «Рождествено» (Ленинградская область, Гатчина, 1985), Мемориальная квартира А. С. Пушкина (филиал Государственного музея А. С. Пушкина, Москва, 1986), Музей А. Ахматовой в Фонтанном доме (Санкт-Петербург, 1989), Дом-музей Б. Пастернака (Москва, Переделкино, 1990), Дом-музей В. Хлебникова (Астрахань, 1993), Музей И. Бродского «Полторы комнаты» (Санкт-Петербург, 2015) и др.

Атрибуция мебельных коллекций литературных музеев основывается на установлении подлинности предмета, определении стилизации (конструктивные особенности, техника изготовления, анализ пропорций, чистоты стиля), выявлении прямых и косвенных документальных свидетельств о мемориальности, анализе изобразительных и нарративных источников о предметах эпохи. Источники комплектования литературных музеев: сохранение аутентичной обстановки, родовые, семейные и личные коллекции мемориализуемого лица, работа с антикварными магазинами и аукционными домами и др.

Литература:

1. Кес, Д. Стили мебели / Д. Кес. – Будапешт : изд-во Акад. наук Венгрии, 1981. – 272 с. – ISBN: 963-05-2827-4.
2. Ботт, И. К. Русская мебель. История. Стили. Мастера / И. К. Ботт, М. И. Канева. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2003. – 512 с., цв. ил. – ISBN: 5-210-01569-6.
3. Попова, З. П. Русская мебель. Конец XVIII в. / З. П. Попова. – Москва : Совет. Россия, 1957. – 48 с.
4. Новикова, Е. Б. Интерьер общественных зданий: художественные проблемы / Е. Б. Новикова. – Москва : Стройиздат, 1991. – 368 с.

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ Ф.-Й. ГАЙДНА**

Никто не в состоянии делать все: балагурить и потрясать, вызывать смех и глубоко трогать, и всё одинаково хорошо, как это умеет Гайдн.

*В. А. Моцарт* [1, с. 878]

Один из основоположников венской классической школы Ф.-Й. Гайдн родился 290 лет назад. Если бы не было этого гениального композитора, мы бы не узнали о других великих талантах эпохи классицизма. Сочинения Гайдна для клавира стояли у истоков классической музыки и развивались, и совершенствовались до нынешних дней. Гайдн – это тот композитор, без произведений которого (от простейших его сочинений до сложных) невозможно формирование как педагогического, так и концертного репертуара пианистов.

Композитор вошел в историю как первый представитель венского классицизма. Его музыка неразрывно связана с предшествующей культурой и классицистским строем мысли. Ей свойственны ясность и рациональность мышления, монументальность и стройность формы, великолепное равновесие между частями целого, которые являются характерными признаками классицизма вообще.

Гайдн – первый композитор XVIII в., у которого внутренняя логика главенствует над чувственно-красочным началом, а сонатность была естественной формой мышления (как у Моцарта и Бетховена).

Гайдн как основоположник венской классической школы на основе многообразных элементов разных жанров, направлений и школ выстроил единую и стройную целостную систему. Мастерство Гайдна, создателя целого ряда инструментальных сочинений, отличается соразмерность, четкость и уравновешенность в гармонии, ритмике, мелодике и форме. Выразительные средства, применяемые

Гайдном, находятся в глубоком соответствии с содержанием его произведений.

Велико значение Гайдна в истории мелодических интонаций XVIII века. Народность мелодики, базирующаяся на фольклоре разных народов (австрийцев, чехов, венгров и т. д.), является одним из определяющих его качеств.

Среди его сочинений для фортепиано – 52 сонаты, 12 пьес для фортепиано, вариации, менуэты и др.

В полифонии Гайдн не отошел от методов известных мастеров, а закрепил переход от «старой контрапунктической работы» к новой «тематической».

Мелос Гайдна развивается от фольклорных интонаций к музыкальному языку романтиков. В гармонии Гайдн является ближайшим предшественником Бетховена (усиление роли субдоминанты, побочные септ аккорды, энгамонизмы). Ритмы специфически фольклорные, чрезвычайно упруги. Импульсивны. Темброво-регистровая фактура Гайдна новаторская, она подводит к Бетховену, но еще колеблется между фактурно-исполнительскими возможностями старых и новых инструментов.

Основная форма – сонатная, но есть рондовые и вариационные формы. Уже в ранних сонатах Гайдна появились ростки важнейших стилистических черт композитора: реалистическая образность, непринужденность в использовании народно-песенного и национального фольклора, склонность к юмористическим эффектам. Подавляющее большинство сонат созданы для молоточкового фортепиано (несмотря на свой еще недостаточно мощный тон, фортепиано во второй половине XVIII в. оттеснило клавесин на второй план).

В настоящее время все большее значение и важность приобретают аутентичность исполнения музыки разных эпох. Владение чувством стиля является определяющим в деятельности исполнителей. Исполнителям важно знать особенности звучания инструментов, так как нельзя пытаться играть сонаты, подражая клавесину.

В большинстве своем это фортепианная музыка с фортепианными звуковыми эффектами, недостижимыми на других клавишно-щипковых инструментах. Об этом прежде всего говорят проставленные автором динамические оттенки. Кроме *f* и *p* у Гайдна есть типично фортепианные указания *crescendo* и *diminuendo*; даже *f* и *p* надо брать не за образец клавишинного звучания, а за чисто оркестровый прием. И в то же время первые сонаты Гайдна (партиты, дивертисменты, близкие по стилю К.-Ф.-Э. Баху), были написаны именно для клавирина и в них ярко проступили стилевые черты не только Гайдна, но и эпохи в целом.

Гайдн, сам не прославившийся как исполнитель, говорил, что знал силу и действие всех инструментов, для которых сочинял и придавал большое значение темпу, динамике, характеру украшений, ясной дикции и естественности речитативов. Особенности стиля венской школы являются украшения. Знать их расшифровку необходимо каждому, кто исполняет произведения Гайдна. Изучив их, можно сделать, по мнению Л. Ройзмана, выводы о том, что значение различных видов мелизмов «тем более велико, что они опираются не на более или менее достоверные гипотезы, а на звучащую музыку» [2, с. 5].

Исполнение орнаментальных украшений у Гайдна не подчиняется строгой схеме, а вытекает из конкретных особенностей каждого отдельного эпизода (его характера, движения мелодики, темпа). Исторически сложившееся многообразие обозначений фразировки и артикуляции сталкивается на страницах авторских и редакторских нотных текстов и создает сложные переплетения обозначений, в которых нелегко разобраться исполнителю. Ему необходимо включиться в серьезную аналитическую работу с разными редакциями и изданиями сочинений Гайдна. Следует обратить внимание на скобки, педаль и подстрочные комментарии в различных изданиях гайдновских сонат. Например, у Л. Ройзмана педаль не проставлена, то есть он не считает возможным фиксировать ее, потому что в каждом отдельном случае нужно идти от степени мастерства исполнителя.

Ц. Кюи дал очень меткую характеристику своеобразию и новаторству музыки Гайдна: «Гайдн хотя и именуется классиком, но едва ли кто меньше его подчиняется рутине, общепринятому и условно правильному. Его периоды никогда почти квадратными не бывают, его ритмы изломанные, разнообразные, капризные; его гармонии и модуляции неожиданные, непредвиденные, оригинальные, новые. Вследствие этого его инструментальная музыка до сих пор сохраняет удивительную свежесть и молодость» [3, с. 22].

Литература:

1. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Совет. энцикл., 1973. – Т. 1. – 1069 с.
2. Гайдн, Й. Избранные сонаты для фортепиано. Т. 1. №№ 1-11 / предисл., сост., коммент. и ред. Л. И. Ройзмана. – Москва : Музыка, 1971. – 128 с.
3. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. – Москва : Музыка, 1972. – 318 с.

УДК 78.09

**Павловских А. О.**

доцент

## **ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПОСТАНОВКИ СОЛЬНОГО КОНЦЕРТА ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ**

Сценические постановки номеров, хореография, театрализация – это не новость в современном исполнительском искусстве. Академическое пение разбавляют танцевальной, хореографической пластикой, движениями. Эта тенденция коснулась не только вокальных ансамблей, но и крупных академических хоров. Зритель избалован разными шоу, требует зрелищность; исполнители, идя в ногу со временем, предоставляют ее.

Обычно в концерт включается разная музыка, он состоит из 15–20 партитур, делится на блоки, куда входят, помимо классической и духовной музыки (не требуют постановок и театрализации), народные песни или обработки, аранжировки современной популярной музыки,

аранжировки популярной классической музыки, песни из кинофильмов, песни народов мира (например, африканские) и т. д. Для того чтобы расставить определенные акценты в концерте, приглашается специалист-хореограф, который помогает оживить статику исполнения, продумать передвижения по сцене, целые номера с движениями. Конечно, движения подбирают такие, которые соответствуют физическим данным певцов (иногда, даже часто, певцы не умеют одновременно пластично двигаться и петь) – чтобы не сбить дыхание, не потерять качество пения. Учитывают размер сцены, акустику, специфику освещения и мн. др. В построении концертной программы важно чередовать композиции грустные и веселые, лирические и шуточные, легкие в исполнении и сложные. Конечно, это зависит от состава коллектива, его возможностей, голосовых данных, сольных голосов или их отсутствия. Для перехода из одного блока в другой необходим профессиональный ведущий, который поможет коллективу подготовиться к новому выходу, даст время на то, чтобы успеть переодеться, настроит слушателя на новое восприятие. Новые технологии позволяют к каждой композиции делать презентацию или видеоряд, что делает концерт насыщенным и ярким, но не следует перенасыщать иллюстрирование.

В начале концерта обычно исполняют классическую, духовную музыку. В духовный блок для исполнения включают 2–3 сочинения, несложных и не очень продолжительных по времени (А. Львов «Пречистому твоему образу», С. Плешак «Тебе поем», И. Флегменко «Благослови душе моя Господа», П. И. Чайковский «Легенда»). Свет на сцене лучше приглушить, можно использовать белые шелковые шарфы либо на голову, либо на шею, что тоже создаст особую атмосферу.

В блоке народных песен или обработок народных песен огромный выбор плясовых, хороводных, лирических, шуточных. После духовной музыки переход к русским народным песням рассматривается как довольно логичный и плавный. При исполнении русских народных песен необходимо найти иной рисунок в постановке коллектива

на сцене; к примеру, можно перегруппироваться в два ряда, или встать «птичкой». Также хореограф поможет найти движения для наполнения зрительного восприятия. Если это плавная, распевная, лирическая песня, то можно использовать движения кистями рук или покачивания, т. к. при пении штриха *legato* любые шаги могут сбить дыхание и испортить исполнение песни (русские народные песни «Щедрик», «У зари то, у зореньки», в обработке Д. Локшина «Ах, ты степь широкая»; моравская народная песня «Может ты дома был?»; украинские народные песни в обработке М. Леонтовича). После протяжных, спокойных песен необходим контраст. Можно исполнить веселые, очень ритмичные, плясовые песни с использованием группы ударных инструментов (маракасы, коробочка, ложки, тамбурин, бубен). Главное здесь – живая мимика, четкая дикция, хорошее чувство ритма. «Ах, Настасья» (обр. А. Азокой), «Баба сеяла горох» (К. Шрамко), русская народная песня «Порушка-Параня», «Далури» А. Мачавариани будут замечательно контрастировать с протяжными и лирическими.

Следующий блок можно сделать академическим с использованием аккомпанемента, чтобы голоса ансамбля отдохнули. Здесь будут уместны сочинения классические: М. Глинка «Попутная песня», Ф. Мендельсон «Мотет», С. Рахманинов «Неволя» или «Ангел», сцена ссоры из оперы Ж. Бизе «Кармен», М. Минков «Старый рояль». Можно добавить в костюмы новые аксессуары (шляпы, перчатки), что зрительно обновит сценическую картину. Если в вокальном коллективе есть крепкие голоса, которые украшают и ведут коллектив за собой, можно включить в концерт сольные номера или дуэты: Дж. Россини «Дуэт кошек», А. Дауров «Мама». Это хорошо и для восприятия зрителей, и для того, чтобы коллектив отдохнул перед новым блоком концерта.

Обязательным блоком в ансамбле являются (могут быть) песни о Великой Отечественной войне. Песен на эту тему много, много аранжировок для разных составов, с сопровождением и *a cappella*. Современные средства визуализации: проекторы, большие экраны и др. – позволяют во время выступления транслировать военную хро-

нику, эпизоды из военных фильмов. Хореограф поможет выстроить новый рисунок на сцене, а ведущий – погрузить в атмосферу военных песен и историю их создания. «Романс Женьки» из оперы К. Молчанова «А зори здесь тихие», «Журавли» Я. Френкеля, «Алеша» Э. Колмановского, «Так случилось, мужчины ушли» В. Высоцкого, «До свидания, мальчики» Б. Окуджавы никого в зрительном зале не оставят равнодушными. Сами исполнители всегда с удовольствием поют эти замечательные песни.

Современные композиторы много пишут для хоровых коллективов и вокальных ансамблей, найти изюминку для своего концерта несложно, например, великолепный речевой хор «Коза» А. Думченко – одна из них. Это сочинение можно поставить как отдельным номером с выходом, с движениями, с перемещениями по сцене, с контрастной динамикой. Хор «Гром» С. Плешака – тоже яркое, замечательное сочинение, которое можно иллюстрировать как постановочными движениями, так и вспышками молний. Сочинения: «Где поставить запятую» Т. Шкербиной, парафраз на тему «Собачий вальс» в обр. Грибкова, «Балаганчик» Г. Свиридова – это те эмоциональные акценты, дикционно острые, динамически богатые, которые останутся в сердцах слушателей и самих исполнителей.

Для финала концерта чаще всего подбираются самые яркие сочинения, хиты. Сейчас возможно заказывать аранжировки конкретно под свой коллектив, его возможности и состав. (Мы, например, приглашаем бас-гитариста, ударника, иногда саксофониста под конкретные сочинения.) Для яркой кульминации концерта можно исполнить «Джаз-мессу» Б. Чилкотта, «Ameno» Era или «My favorite things» R. Rodgers. Также в финале концерта хорошо воспринимаются африканские песни, украсить их можно использованием маракасов, тамтамов, ярких аксессуаров, бус, танцевальных движений.

Разнообразный репертуар, профессиональный хореограф и ведущий, звукорежиссер и осветитель, в первую очередь – качественное исполнение всех вокальных опусов – это залог хорошего концерта.

**СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПРИНЦИПОВ  
ИСТОРИОГРАФИИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ  
В. М. РЯБКОВА**

Рябков Владимир Михайлович (1941–2021 гг.), доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Международной академии информатизации, заслуженный работник Высшей школы Российской Федерации, Почетный профессор Челябинского государственного института культуры более пятидесяти лет посвятил разностороннему системному изучению истории и историографии социально-культурной деятельности. Результаты научных исследований ученого получили самую высокую оценку таких ведущих теоретиков социально-культурной деятельности как В. Е. Триодин [1], Н. Н. Ярошенко [2], Н. Ф. Максютин, Ю. А. Стрельцов и др.

В своих монографиях, учебных пособиях, научных статьях В. М. Рябков исследовал принципы историографии социально-культурной деятельности: историзма, хронологический, проблемный, биографический, хронологически-тематический [3, с. 12]. Среди обозначенных ученых особое внимание уделял принципам историзма и биографическому, давая им глубокую и разностороннюю характеристику.

В. М. Рябков, опираясь на научные труды И. Н. Анисимовой, А. И Зверева, В. К. Белолипецкого, раскрывал сущностные особенности принципа историзма с учетом специфики историографии социально-культурной деятельности. Он отмечал, что данный принцип является методологическим. Его суть заключается в том, чтобы показать диалектику исторических процессов через их генезис, современное состояние с учетом тенденций развития [4, с. 20]. При этом каждый исторический этап развития социально-культурной деятельности

необходимо анализировать как относительно завершённый цикл со свойственными ему конкретными закономерностями. С точки зрения В. М. Рябкова, реализация данного принципа способствует выявлению существенных теоретических положений, которые выдержали проверку временем и прочно вошли в историографию социально-культурной деятельности. Вместе с тем эти положения требуют от историографа проверки истинности научного материала, соответствия практической работе социально-культурных учреждений. Принцип историзма нацеливает исследователя на то, чтобы не противопоставлять отдельные исторические явления общему процессу развития социально-культурной деятельности, а рассматривать их как часть целого. В. М. Рябков отмечал, что изучение историографического факта с современных позиций теории и практики названной деятельности придает данному направлению историографии особое значение с учетом культурной политики государства [4, с. 22].

Особое место в историографических исследованиях В. М. Рябкова занимало осмысление сущности и содержательная характеристика биографического принципа. Опираясь на научные идеи К. Д. Петряева, ученый обращал внимание на необходимость объективного изложения основных биографических фактов исследователей социально-культурной деятельности, разностороннего анализа социальной сферы, которая способствовала их личностному формированию. В. М. Рябков отмечал, что особое значение имеет глубокий анализ в хронологической последовательности научных трудов ученого, системное обобщение его исторических, философских, политических взглядов, а также гносеологических аспектов научных поисков исследователя [Там же, с. 26]. В. М. Рябков полагал, что реализация биографического принципа способствует эффективному изучению индивидуальной неповторимости ученого и ее связи с его собственной научной деятельностью. Одним из удачных примеров решения этой сложной историографической проблемы В. М. Рябков считал монографию В. Е. Триодина «Мастодонты социально-культурной деятель-

ности Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств», в которой всесторонне рассматривается научная, организационно-творческая деятельность ученых: Г. Г. Карпова, А. Г. Соломоника, Д. М. Генкина, М. А. Ариарского, внесших выдающийся вклад в развитие теории и практики социально-культурной деятельности во второй половине XX века [5].

В. М. Рябков успешно реализовал биографический принцип историографии социально-культурной деятельности в своих учебных пособиях, изданных в 2014 г. В «Антологии научно-педагогической работы ведущих ученых социально-культурной деятельности России (конца XIX – начала XXI века)» автор изложил биографии и проанализировал научные исследования видных деятелей внешкольного образования конца XIX – начала XXI в.: Е. Н. Медынского, В. А. Зеленко, В. И. Чернолуского, С. О. Серополко, С. Т. Шацкого, В. Ф. Вахтерова. Значительное место в данном издании уделено советским ученым, заложившим во второй половине XX в. основы теории социально-культурной деятельности [6].

Во втором учебном пособии – «Антология научно-педагогической работы ведущих ученых социально-культурной деятельности России (вторая половина XX – начало XXI века)» – В. М. Рябков также успешно реализовал биографический принцип историографии. В первом разделе представлены биографии и анализ научных работ ученых-теоретиков социально-культурной деятельности, принадлежащих к Ленинградской научной школе: Н. Ф. Максютин, В. Я. Суртаева, В. М. Рябкова, Д. Б. Перчика. Во втором разделе автор охарактеризовал ученых Московской научной школы: В. В. Туева, В. Е. Новаторова, Е. И. Григорьеву, Е. В. Литовкина. В следующем – представлен ректорский корпус вузов культуры и искусств России, разносторонне рассмотрена научно-управленческая деятельность А. С. Запесоцкого, В. Я. Рушанина, Е. Л. Кудриной, И. И. Горловой, Н. А. Паршина [7].

В 2015 г. В. М. Рябков опубликовал два тома учебного пособия «Биографика социально-культурной деятельности в России (начало

XX – начало XXI века)». Эта работа явилась исследованием нового научного направления историографии социально-культурной деятельности. Автор изложил методологические основы биографики социально-культурной деятельности: четко обозначив само понятие биографики, а также определив ее объект, предмет, функции, принципы и методы. Биографический принцип здесь получил дальнейшее развитие и был успешно реализован при анализе научной работы ведущих российских ученых-теоретиков социально-культурной деятельности [8; 9].

Рассмотренные научные исследования В. М. Рябкова, посвященные историографии социально-культурной деятельности, убеждают в том, что глубокая содержательная характеристика ее принципов позволит современным ученым успешно решать актуальные историографические проблемы данной деятельности. На современном этапе развития научной теории социально-культурной деятельности особое значение имеет дальнейшая разработка содержательной характеристики принципов ее историографии. Важно также отметить, что преподаватели кафедры социально-культурной деятельности Челябинского государственного института культуры в своей научной работе, в учебном процессе со студентами, магистрами и аспирантами активно используют историографическое научное наследие В. М. Рябкова в таких учебных курсах, как, например, «История и теория социально-культурной деятельности», «Педагогика досуга», «История и методология теории социально-культурной деятельности».

Литература:

1. Триодин, В. Е. Путешествие на машине социально-культурного времени / В. Е. Триодин // Вестник культуры и искусств. – 2019. – № 2 (58). – С. 125–131.
2. Ярошенко, Н. Н. Основные этапы историко-педагогических исследований социально-культурной деятельности в России конца XIX – начала XXI века / Н. Н. Ярошенко. – DOI 10.24411/1997-0803-2019-10210 // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 2 (88). – С. 114–127.
3. Рябков, В. М. Теоретико-методологические основы историографии социально-культурной деятельности (вторая половина XX – начало XXI века) :

учеб. пособие / В. М. Рябков. – Москва : МГУКИ, 2010. – 294 с. – ISBN: 978-5-9772-0164-3.

4. Рябков, В. М. Теоретико-методологические проблемы историографии форм досуга социально-культурной деятельности : монография / В. М. Рябков. – Челябинск : ЧГИК, 2020. – 202 с.
5. Триедин, В. Е. Мастодонты кафедры социально-культурной деятельности Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств : монография / В. Е. Триедин. – Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2003. – 296 с.
6. Рябков, В. М. Антология научно-педагогической работы ведущих ученых социально-культурной деятельности России (конец XIX – начало XX в) : учеб. пособие : в 12 т. / В. М. Рябков. – Челябинск : Полиграф-Мастер, 2014. – Т. 10. – 306 с.
7. Рябков, В. М. Антология научно-педагогической работы ведущих ученых социально-культурной деятельности России (вторая половина XX – начало XXI века) : учеб. пособие : в 12 т. / В. М. Рябков. – Челябинск : Полиграф-Мастер, 2014. – Т. 11. – 396 с.
8. Рябков, В. М. Биографика социально-культурной деятельности в России (начало XX – начало XXI вв.) : учеб. пособие. В 2 т. / В. М. Рябков. – Челябинск : Полиграф-Мастер, 2015. – Т. 1. – 265 с.
9. Рябков, В. М. Биографика социально-культурной деятельности в России (вторая половина XX – начало XXI вв.) : учеб. пособие : в 2 т. / В. М. Рябков. – Челябинск : Полиграф-Мастер, 2015. – Т. 2. – 439 с.

УДК 378

**Ряков С. С.**

ст. преподаватель

## **ОБ ОСОБЕННОСТЯХ МОТИВАЦИИ БЕГУНОВ-ЛЮБИТЕЛЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Любительские марафоны за последние годы стали совершенно обычной частью жизни сообщества любителей оздоровительного бега. Анализ проведенных непрофессиональных марафонских забегов позволил нам с уверенностью констатировать факт, что в нашей стране в XXI в. случился «любительский прорыв» – значительное увели-

чение в количественном и процентном отношении количества участников-любителей, финишировавших на марафонской дистанции [1, с. 31–38].

То, что подготовка и участие в марафоне перестали быть делом только профессиональных легкоатлетов и перешли в любительскую среду, подтверждается и появлением специфической литературы, появившейся примерно в это же время, и ее значение для повышения мотивации любителей нельзя недооценивать. Многие из выпущенных книг являются фундаментальными произведениями, содержащими не только технические моменты, но и пытающимися разобраться в философии человека, выбравшего для себя нелегкий путь бегуна на длинные дистанции.

Из книг о беге, выпущенных до «любительского прорыва» необходимо выделить самый значимый литературный продукт о любительском беге – произведение А. Лидьярда и Г. Гилмора «Бег с Лидьярдом» [2], вышедшее в 1983 г. Книга стала настоящим событием и главным мотиватором бегунов-любителей того времени. Речь в ней шла о беге трусцой, как о самом доступном и эффективном способе оздоровления сердечно-сосудистой системы. Популярность книги была такой высокой, что бег трусцой стали включать в программы подготовки спортсмены и тренеры из других видов спорта: футбола, тенниса, плавания, бокса и др. А меткое сравнение Лидьярда бега трусцой с банковским вкладом, заключающееся в том, что гораздо полезнее вкладывать понемногу каждый день, чем много в один день и ничего в течение трех или четырех последующих, не потеряло актуальности и в настоящее время постоянно цитируется в различных беговых сообществах социальных сетей. Долгое время у этой книги не было конкуренции, и она заслуженно стала настольной у целого поколения бегунов-любителей.

В XXI в. беговое движение переживает стремительное развитие, и вместе с ним попутно растут продажи бегового оборудования, экипировки, специальных тренингов и т. д. В том числе резко вырос вы-

пуск новых книг, обучающих бегу и мотивирующих обывателя заниматься бегом. Что интересно, среди них нам не встретилось ни одной художественной книги с вымышленным персонажем и выдуманной историей – все сюжеты основаны на реальных событиях. По всей видимости, это специфика именно спортивного направления в литературе и кинематографе. Мир спорта переполнен реальными героическими историями и нет большого смысла что-то выдумывать и приукрашивать.

Проанализировав «беговую» литературу, делаем вывод, что все книги о беге можно разделить на две основные группы: тренерские и автобиографические. По сути, книги из первой группы заменили учебники. Как уже было сказано выше, учебная литература о беге выпускалась всегда, но так как круг ее читателей был очень ограничен студентами факультетов физической культуры и тренерами спортивных школ, язык повествования был научным и для обывателя не всегда понятным. С появлением любителей (а особенно марафонцев-любителей) остро встала необходимость в донесении специфической информации максимально доступным языком. Марафон не может быть преодолен просто за счет природной генетической одаренности. Ни один человек не рождается с умением пробежать 42 км 195 м. Это означает, что любому марафонскому забегу предшествует долгая работа, которая требует изучения и понимания некоторых базовых понятий о беге в целом, о выносливости как физическом качестве, о методике построения тренировочных занятий, о гигиене, питании и т. д. Среди авторов первой группы необходимо отметить М. Фитцджеральда [3, с. 31–38], убедительно доказавшего, что для того, чтобы бегать быстрее, нужно бегать медленнее на тренировках. Это действительно возымело действие и изменило характер большинства тренировок марафонцев в сторону увеличения беговых объемов в низком темпе.

Книги из второй группы заметно отличаются от тех, что были выше перечислены. Если исследователи из первой группы концентрируются на специфических моментах при подготовке человеческо-

го организма к преодолению марафонской дистанции и отвечают в своих работах на вопрос «как?», то авторы второй группы ищут ответы на вопрос «зачем?». Как правило, это книги-автобиографии, содержащие помимо советов любителю еще и описание личного опыта при подготовке и прохождении своих марафонских забегов. То, что количество изданных книг-автобиографий гораздо выше, чем книг-пособий, говорит нам о том, что вопрос «зачем?» волнует читателя больше. Начинающие бегуны ищут ответ в историях других людей, находят в выдающихся примерах схожую со своей мотивацию и, сравнивая себя с авторами, находят подтверждение правильности выбранного пути.

Из авторов второй группы необходимо выделить Харуки Мураками и Дина Карназеса, чьи книги о беге стали не просто событием в беговом сообществе. Многие бегуны называют книги этих авторов своим главным мотивом для выхода на очередную пробежку. И если первый из них профессиональный писатель, влюбленный в бег, то второй в первую очередь профессиональный бегун, который смог написать настоящий мотивирующий шедевр. Д. Карназес ничего не приукрашивает и не говорит, что это будет просто («Если тебе нормально, значит, ты не старался. Должно быть адски больно!» [4, с. 76]), но делает это так, что за ним хочется повторить его беговые подвиги, чтобы потом так же как он иметь право сказать: «Тот, кто говорит, что бег – это развлечение, просто неправильно использует это слово. Бег может приносить удовольствие. Бег может вернуть вас к жизни. Но если говорить об изначальном значении слова “развлечение”, то оно не про бег» [4, с. 31].

Литература:

1. Рыков, С. С. Марафонский бег в системе любительских увлечений россиян: статистический анализ и социокультурная рефлексия / С. С. Рыков. – DOI 10.47475/1999-5407-2021-10104 // Челябинский гуманитарий. – 2021. – № 1 (54). – С. 31–38.
2. Лидьярд, А. Бег с Лидьярдом. Доступные методики оздоровительного бега от великого тренера XX века / А. Лидьярд, Г. Гилмор ; пер. с англ. В. Б. Розова. –

4-е изд. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2016. – 338 с. – ISBN 978-5-00100-266-6.

3. Фитцджеральд, М. Как сильно ты этого хочешь? Психология превосходства разума над телом / М. Фитцджеральд ; пер. с англ. Е. Погосян ; под ред. И. Нечаева. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 301 с. – ISBN 978-5-00117-458-5.
4. Карназес, Д. Бегущий без сна. Откровения ультрамарафонца / Д. Карназес ; пер. с англ. Т. Землеруб. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 253 с. : ил., портр. – ISBN 978-5-00100-817-0.

УДК 78.09

**Селезнева О. П.**

доцент

**ОПЫТ ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК  
КАМЕРНОГО ХОРА ИМ. В. В. МИХАЛЬЧЕНКО  
ЧЕЛЯБИНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФИЛАРМОНИИ**

Хоровое искусство сегодня предполагает поиск новых способов воздействия на современного зрителя-слушателя, привыкшего к разнообразным художественным соединениям [см., например: 1–5]. В последние десятилетия XX в. воздействие театральности привело к появлению качественно нового синтеза, обусловившего рождение жанра хорового театра [1, с. 4].

Хоровой театр – современное направление академического хорового искусства, основу которого составляет вокально-сценическое действие, превращающее концерт в театральнo-хоровой спектакль, главное действующее лицо которого – камерный хор [2, с. 15]. Проникая на концертные площадки самого разного уровня, хоровой театр способствует приобщению к хоровой музыке как искусственного слушателя, так и любителя. Хоровой театр становится все более распространенным, выходит на новый этап развития, что приводит к росту числа театральнo-хоровых коллективов.

В 1974 г. Валерием Васильевичем Михальченко был организован хоровой коллектив на базе Челябинского хорового общества. Сама история камерного хора, который с 2013 г. носит имя своего создателя, это история мощного роста коллектива, летопись высоких творческих достижений, освоения новых форм хорового исполнительства, расширения профессиональных компетенций артистов. В настоящее время хор обладает богатейшим репертуаром, включающим сочинения разных стилей, жанров, эпох, от старинных мотетов до последних сочинений современных композиторов.

Мобильность, широта художественных возможностей камерного хора позволяют осуществлять интересные многожанровые проекты. Первым таким проектом для Камерного хора им. В. Михальченко стал концерт-спектакль «Госпожа Оперетта», премьера которого состоялась в 2014 г. Режиссер – Олег Хапов, музыкальный редактор – Юрий Никитин, сценография и хореография – Галина Калошина, либретто – Константин Рубинский. Для артистов хора эта постановка – не только настоящий творческий прорыв, но и выход из «привычной зоны комфорта» – статики. Артистам коллектива впервые пришлось спуститься с хоровых станков и начать двигаться в пространстве сцены.

Новый жанр – театрально-хоровой спектакль – ставит перед коллективом множество новых задач, с которыми ранее не приходилось сталкиваться. Первое – это освоение музыкального материала, выучивание его наизусть для того, чтобы чувствовать себя свободно на сцене. Каждый участник хора становится солистом. Несмотря на то, что кто-то из артистов имеет вокальное образование, а кто-то дирижерско-хоровое, у всех появляется равная возможность проявить себя. Каждый должен понять свои собственные задачи, привыкнуть работать самостоятельно, но при этом – уметь взаимодействовать на сцене с другими артистами коллектива. Перед руководителем хора стоит задача привести коллектив к единообразию: вокальному, артикуляционному, темповому, метроритмическому, довести все до «ав-

томатизма» для того, чтобы в какие-то ключевые моменты спектакля хор звучал как единое целое и мог сделать это без дирижера.

Второе – это работа с режиссером и хореографом, перед которыми стоят нелегкие задачи – помочь раскрыть актерские возможности каждого артиста хора, научить правильно доносить текст до зрителя, двигаться на сцене, танцевать. В сжатые сроки режиссер должен выстроить актерскую линию каждого участника спектакля, драматургию номеров, помочь освоить артистам хора сценическую площадку и научить свободно в ней ориентироваться, а хореограф – поставить танцевальные номера, несмотря на разные физические данные, подготовку и возраст артистов.

Третье – это работа со светом, реквизитом, декорациями, костюмами. Концерт-спектакль «Госпожа Оперетта» открыла Камерный хор им. В. Михальченко с новой стороны, показала возможности коллектива, расширила творческий диапазон артистов хора.

Не менее интересно прошла работа над следующим проектом – музыкально-поэтическим спектаклем «Звуки бессмертия», премьера которого состоялась в 2018 г. Режиссер – Олег Хапов. Мощный по своему эмоциональному наполнению и столь необходимый для патриотического воспитания поколений концерт был посвящен жертвам всех войн. Перед артистами коллектива стояла задача «рассказать» историю человека от его рождения до смерти. Показать всю хрупкость человеческой жизни, любовь к матери, к любимой девушке, бессмысленность войны.

Благодаря этому проекту многие артисты хора проявили себя как драматические актеры – читали стихи А. Ахматовой, Р. Рождественского, И. Бродского, В. Высоцкого. Коллектив приобрел новый опыт сценического движения – хор как единица в целом, так и взаимодействие групп мужчин и женщин. Перед режиссером стояла сложная задача – соединить разные произведения (бардовские песни, песни о войне, Бах-Гуно Ave Maria, В. Гаврилин «Вечерняя музыка» и др.) в единое целое. Произведения звучали *a cappella*, в сопровожде-

нии рояля, органа, скрипки, баяна, ударных инструментов – и все это в основном силами артистов хора. Контакт со зрителем в театрально-хоровом спектакле выходит на новый уровень – хор работает не только на сцене, но и в зрительном зале. В этом случае музыка воспринимается абсолютно иначе, поскольку создается эффект присутствия зрительской аудитории внутри самого исполнительского действия.

Следующая театрально-сценическая постановка – это опера-фантазмагория по рассказам А. Чехова «Смерть чиновника или Эпизоды из жизни милостивейших государей», премьера состоялась в 2019 г. Композитор и автор либретто – Елена Поплянова (Челябинск), режиссер – Сусанна Цирюк (Санкт-Петербург), хореография – Влад Морозов, режиссер по пластике – Елена Пришвицына. Опера клоунда-фантазмагория – новый жанр для камерного хора и симфонического оркестра филармонии. Все сольные партии были исполнены артистами Камерного хора им. В. Михальченко. Для многих из них участие в оперном спектакле, сольное пение в сопровождении симфонического оркестра было впервые. Благодаря тому, что в репертуаре коллектива появился новый жанр – опера, хор приобрел новый опыт подготовки оперного спектакля, в котором, помимо собственно музыкальной составляющей, присутствует работа с костюмами героев, париками, гримом, реквизитом и другими атрибутами жанра.

Сотрудничество с одним из ведущих режиссеров-постановщиков в сфере музыкального театра России Сусанной Цирюк с самого начала поставило высокую планку для всех участников этого проекта. В опере, помимо артистов филармонии, принимали участие драматическая актриса А. Точилкина и танцоры коллектива «Contemporary dance» (В. Морозов, Е. Пришвицына). Взаимодействие с ними расширило артистический диапазон хоровых певцов – в плане сценического движения, актерской игры и других средств раскрытия художественного образа.

Помимо того, что было перечислено выше, у Камерного хора им. В. Михальченко есть еще один опыт театрально-сценических постановок – это детские новогодние спектакли: «Алиса в стране музы-

кальных чудес» (режиссер В. Солдаткин, музыкальное сопровождение В. Ошеров), «Снежная королева» (режиссер и композитор Р. Прецер), «Про фей и дракона» (реж. О. Хапов, композитор Е. Поплянова, либретто О. Колпакова); а также детские концертные программы: «Когда я был маленьким», «Когда часы пробьют двенадцать» (композитор Е. Поплянова). Благодаря этим постановкам артисты хора приобретают опыт работы с микрофоном, звукорежиссером, с правильной, точной подачей текста, что очень важно в программах для детей, где слово выходит на первый план. Важно отметить, что каждый спектакль становится еще и сокровищницей детских музыкальных песен, которые в большинстве своем могут исполняться в качестве самостоятельных произведений.

Опыт театрально-сценических постановок Камерного хора им. В. Михальченко за последние восемь лет весьма значителен. За сравнительно короткий срок коллектив освоил новые жанры (музыкальный спектакль, концерт-спектакль, опера, музыкально-театральные постановки детских сказок), обогатил свой репертуар новыми сочинениями, расширил творческие связи и профессиональные компетенции артистов, работая с талантливыми режиссерами, актерами, хореографами, композиторами, поэтами. Одновременно музыкально-театральные постановки хора сделали возможным создание и претворение в жизнь челябинскими композиторами и поэтами новых произведений искусства: множество песен из детских спектаклей, «Колыбельная» из «Звуков бессмертия», опера «Смерть чиновника».

Таким образом мы видим, что творческий поиск Камерного хора в сфере театрально-сценических постановок совместно с рядом талантливых актеров, режиссеров, композиторов и поэтов обогащает и активизирует культурную жизнь Уральского региона и создает предпосылки к значительному расширению творческих горизонтов.

Литература:

1. Супруненко, Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве композиторов на рубеже XX – XXI веков : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореф. дис. ... канд. ис-

- кусствоведения / Супруненко Галина Владимировна ; Нижегород. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2012. – 24 с.
2. Овчинникова, Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Овчинникова Татьяна Константиновна ; Рост. гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2009. – 29 с.
  3. Дворцова, Е. Возникновение феномена театра хоровой музыки в современной культуре/ Е. Дворцова // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и образования : сб. науч. тр. – Оренбург, 2008. – Вып. 4. – С. 61–64.
  4. Калашникова, Н. Современные формы хорового исполнительства – хоровой театр / Н. Калашникова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования : сб. науч. тр. – Нижний Новгород, 2009. – С. 38–39.
  5. Кошкарева, Н. Сценическая композиция: хоровой театр в творчестве современных отечественных композиторов / Н. Кошкарева // Музыковедение. – 2007. – № 5. – С. 15–22.

УДК 378

**Смолин Ю. В.**

ст. преподаватель

**Кравчук В. И.**

кандидат педагогических наук,  
профессор

**САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ЗАНЯТИЯ  
ТРЕНИРОВОЧНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ  
КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ФОРМИРОВАНИЯ  
ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТА**

Практика работы преподавателей кафедры физической культуры вуза, в частности института культуры, показывает, что у студентов снижается уровень физкультурной образованности, знаний средств и методов повышения физической подготовленности, уровня своего здоровья, умения работать самостоятельно.

Осознавая, что все перечисленное (знания, умения, отношение, поведение) относят к социокультурным ценностям физической культуры [1, с. 13], определяем целью физкультурного образования формирование физической культуры студентов, основой для которой является ценностный потенциал физической культуры и спорта. К ценностям физической культуры мы относим двигательные, интеллектуальные, мобилизационные, интенционные, валеологические, ценности технологий. Освоение комплекса ценностей и технологий физической культуры и спорта мы рассматриваем в качестве стимула самоопределения и самореализации личности студента, фактора их физического совершенствования.

Ценностное отношение личности к себе как субъекту физической культуры включает следующие компоненты: мотивационно-ценностный, операциональный, эмоционально-волевой, практико-деятельностный. Ценностный потенциал физической культуры и спорта может и должен осваиваться в режиме самосовершенствования и саморазвития. Кроме того, физическая культура и спорт остаются основными факторами формирования здоровья студентов вуза. К сожалению, научные исследования и практика показывают низкий уровень физической активности студентов, ограниченную готовность к физкультурно-спортивной деятельности, нейтральный или низкий уровень отношения к ценностям физической культуры, здорового образа жизни [2]. Физическая подготовленность как результат самостоятельной физической тренировки увеличивает адаптационный резервы организма студентов. Физическая неподготовленность зачастую приводит к потере здоровья.

Физкультурная образованность, уровень личностной физической культуры определяются степенью ориентированности студентов на культурные ценности, умением субординировать эти ценности. Итогом результатом этого процесса должно быть сформированное устойчиво положительное отношение студентов к тренировочному и соревновательному процессу по физической культуре и спорту. Вла-

дение знаниями и умениями, ориентации на ценности физической культуры должны сочетаться с конкретной спортивной направленностью, выраженной в уровне физкультурно-спортивной активности студентов, их социокультурного становления.

Коллектив авторов: А. А. Гладышева, А. А. Гладышев, Э. В. Пилюгина – отмечают, что базовый курс физической культуры необходимо использовать как средство развития студентов, обеспечивающее успешное освоение элективных дисциплин по физической культуре и спорту. Методико-практические задания должны способствовать выявлению уровня освоения терминологии, знаний по физической культуре, а также умений анализировать и корректировать запланированные действия [3]. В то же время у студентов выявлены крайне недостаточный уровень методической готовности для самостоятельных занятий по физической культуре и спорту, отсутствие умений и навыков планирования и нормирования нагрузки, самостоятельной работы по повышению своей физической и функциональной подготовленности, организации режима труда и отдыха [4; 5]. Все это не позволяет сформировать требуемую государственным образовательным стандартом универсальную компетенцию по физической культуре.

Самостоятельные занятия физическими упражнениями с тренировочной направленностью – это важная часть занятий физической культурой и спортом студентов вуза. Они связаны с программными учебными занятиями, но планируются и проводятся самими студентами при консультировании и контроле преподавателей кафедры физической культуры. Данное обстоятельство предполагает наличие у студентов знаний по методике проведения самостоятельного учебно-тренировочного занятия и самоконтроля за функциональным состоянием организма по его субъективным и объективным показателям. Студенты должны научиться вести дневник самоконтроля с регистрацией показателей, а также результатов самотестирования своей физической подготовленности и анализом их динамики. Чтобы осуществлять самоконтроль в самостоятельных учебно-тренировочных заняти-

ях, студенты должны уметь применять полученные на учебных занятиях знания в своей практической деятельности по образцам, которые продемонстрировал преподаватель. Это достигается в процессе проведения учебных методико-практических занятий под руководством преподавателя. Методическая направленность этих знаний должна обеспечить операциональное овладение методами и способами саморазвития и самодиагностики в физкультурно-спортивной деятельности студентов для достижения учебно-профессиональных и жизненных целей. Знания и умения инструктивно-методического характера позволяют студентам осуществлять процесс систематического самосовершенствования на основе положения «Я сам себе тренер!». При планировании самостоятельных учебно-тренировочных занятий необходимо учитывать следующие факторы: 1) уровень физической и функциональной подготовленности; 2) мотивы занятий; 3) требования к учебно-профессиональной деятельности.

Одним из основных критериев здоровья является достигнутый уровень физической подготовленности, определяемый уровнем развития основных физических качеств, в особенности общей (аэробной) выносливости. Развитие основных физических качеств должно исходить из закономерностей их развития наиболее эффективными средствами и методами, с которыми преподаватель познакомил студентов на учебных занятиях. В отдельном занятии необходимо соблюдать следующую последовательность их развития: упражнения на гибкость, ловкость, быстроту, затем силу, и в завершение – на выносливость.

Самостоятельное учебно-тренировочное занятие (как и учебное занятие по физической культуре) должно состоять из трех частей: подготовительной (15–25 мин), основной (30–60 мин) и заключительной (5–10 мин). Вариант тренировочного занятия с повышенной моторной плотностью – «круговая тренировка». Он характеризуется расширенным объемом нагрузки, позволяющим эффективно развивать основные и профессионально-прикладные физические качества студентов.

Таким образом, самостоятельные тренировочные занятия со спортивной направленностью позволяют обеспечить значительный прирост физических качеств, совершенствовать необходимые умения и навыки, повысить функциональные резервы здоровья [6]. Целью их является развитие основных и специальных качеств, повышение работоспособности и уровня здоровья, сдачи учебных контрольных нормативов, развитие волевых и психических качеств, активного отдыха. Результатом систематических самостоятельных тренировочных занятий должна быть физкультурно-спортивная образованность студентов, достижение должного уровня общефизической подготовки и работоспособности, сформированный здоровый стиль жизни, включающий социокультурные ценности физической культуры и спорта.

Литература:

1. Кравчук, В. И. Ориентация студентов во внеучебной деятельности на социокультурные ценности физической культуры : специальность 13.00.05 «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности» : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Кравчук Василий Иванович ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2010. – 25 с.
2. Кравчук, В. И. Оздоровительный потенциал физической культуры и спорта в вузе / В. И. Кравчук // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века : материалы Междунар. науч.-творч. форума (науч. конф.). (1–2 нояб. 2018., Челябинск) / сост. Ю. В. Гушул, С. Б. Синецкий. – Челябинск : ЧГИК, 2018. – С. 217–219.
3. Гладышева, А. А. Общеобразовательный потенциал физической культуры в вузах как фактор повышения эффективности самостоятельной работы студентов / А. А. Гладышева, А. А. Гладышев, Э. В. Пилюгина // Теория и практика физической культуры. – 2018. – № 7. – С. 28–29.
4. Гоголева, Е. Н. Содержание и организация самостоятельной работы студентов медицинского профиля по дисциплине «Физическая культура» / М. Е. Гоголева, Н. Е. Гоголев, Л. П. Дмитриева, А. Д. Миронова // Теория и практика физической культуры. – 2015. – № 10. – С. 18–20.
5. Токарева, А. В. Формирование навыков организации самостоятельных аэробных тренировок у студентов вузов для успешной сдачи экзаменационной сессии / А. В. Токарева, О. В. Миронова, И. С. Москаленко,

- Л. Э. Болотин, Л. В. Ярчиковская // Теория и практика физической культуры. – 2016. – № 9. – С. 12–15.
6. Кравчук, В. И. Спортизация физического воспитания студентов и реализация элективных дисциплин по физической культуре и спорту в вузе / В. И. Кравчук, И. А. Власова // Молодежь в науке и культуре XXI века : материалы междунар. науч.-творч. форума (науч. конф.), 18–19 нояб. 2021 г., Челябинск / сост.: Ю. В. Гушул (науч. ред.), С. Б. Синецкий (отв. за вып.) ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2021. – С. 180–183.

УДК 374

**Степанова Т. П.**

кандидат педагогических наук, доцент

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ МЕНЕДЖМЕНТ  
СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ:  
ИНТЕГРАТИВНЫЙ ПОДХОД**

В настоящее время стремительность, с которой происходят перемены в нашей повседневной и общественной жизни, не оставляет сомнений, что они должны быть отрефлексированы (приняты во внимание, изучены, учтены, реализованы) во всех видах профессиональной деятельности, в том числе социально-культурной. Сегодня уже невозможно представить умозрительный (предположительный, «чувственный») подход в качестве не только эффективного, но и корректного в осуществлении социально-культурной деятельности, в разработке ее методологии, теории, моделей, технологий, программ, инструментов менеджмента и т. д.

Возникла реальная необходимость отвечая на вопросы «что делать?», «как делать?», «для кого и с кем делать?» учитывать реальное положение вещей (контекст, его особенности, субъектов (их потребности и другие характеристики), разнообразные ресурсы (материальный и нематериальный, кадровый, партнерский, коммуникационный и т. д.). В этой связи менеджмент социально-культурной деятельности требует рассмотрения с позиций интегративного подхода.

Вопросы педагогического менеджмента образовательных систем находят отражение в работах отечественных ученых (В. П. Симонина [1], В. Д. Симоненко [2] и др.), в которых интегративный подход к менеджменту не находит выраженного характера. Следует отметить также, что чаще всего вопросы менеджмента ограничиваются рассмотрением управленческого аспекта (Л. М. Базавлуцкая [3], М. А. Гончаров [4] и др.). В значительной степени это обусловлено, на наш взгляд, регламентацией системы образования законодательно-правовой базой, а в последнее время – отказом от занимавшей приоритетные позиции в течении почти двух десятков лет концепции производства образовательных услуг как наносящей вред данной системе, ее гуманистическому предназначению. Вместе с тем педагогическая система социально-культурной деятельности имеет существенные отличия от традиционных образовательных систем.

Социально-культурная деятельность субъектов связана с распредмечиванием и опредмечиванием культурных ценностей и норм, она характеризуется рядом присущих ей специфических признаков:

- данная деятельность системна, представляет собой некую целостность, состоящую из отдельных, взаимосвязанных, детерминирующих друг друга элементов, к которым относятся субъекты, их потребности, цели, мотивы, формы, методы, средства осуществления и результаты деятельности;

- открытый характер системы, что обуславливает ее тесную связь с контекстом и взаимозависимость с его элементами (социально-культурным, экономическим, политическим и т. д.);

- синергийный (самоорганизующийся) характер системы, находящий выражение в постоянном самообновлении содержания и форм социально-культурной деятельности, в свободном социально-культурном самоопределении субъектов (в выборе содержания, форм и субъектов-партнеров данной деятельности в соответствие с их потребностями);

- поскольку социально-культурная деятельность направлена на удовлетворение и развитие культурных потребностей субъектов, то

их характеристики приобретают системообразующее значение (разнообразные культурные потребности, интересы, запросы, приоритетные содержание и формы культурной деятельности, социально-культурная идентичность);

– диверсифицированные культурные смыслы, которые образуют предметную (содержательную) сторону развивающей социально-культурной деятельности и выступают также в качестве поводов для взаимодействия субъектов;

– данная деятельность осуществление в свободное время, которое приобрело такие признаки, как гибкость, пластичность, мобильность;

– разделение пространств жизнедеятельности современных субъектов на реальное и виртуальное обусловило необходимость коллаборации в организации развивающего досуга, перемещения из одного пространства в другое и определило соответствующие практики менеджмента;

– педагогическая деятельность имеет латентный характер, она исключает менторство, предполагает деликатную, увлекательную, развивающую навигацию в культурно-смысловом пространстве.

Нами выделены ключевые признаки социально-культурной деятельности, которые, в свою очередь, определяют особенности интегративного педагогического менеджмента данной системы.

Учитывая сложность, синергийность, открытость, взаимосвязь с контекстом, склонность к динамическим преобразованиям системы социальной культурной деятельности, педагогический менеджмент данной системы определяет научно-обоснованную интеграцию подходов, методов, инструментов к ее изучению и реализации.

До недавнего времени существующая практика разработки программ социально-культурной деятельности по принципу умозрительного объяснения их актуальности, выбора содержания и форм деятельности, прогнозирования потенциальной востребованности и даже конкурентоспособности сегодня обнаружила свою несостоятельность. Программа не может «возникнуть» только из «расплывчатого» представления о ней. Не

уменьшая значения интуиции, оставим интуитивные открытия для создания замысла программируемой деятельности и отметим значение интегративного подхода к менеджменту системы социально-культурной деятельности. Необходимо заметить, что в условиях рыночной экономики, с созданием отрасли культуры (и соответствующих ей шоу-индустрии, индустрии досуга и т.п.) менеджмент имеет «разветвленный» характер, требующий междисциплинарного, интегративного решения разнообразных задач. Выделим следующие элементы *интегративной менеджмент-логистики* системы социально-культурной деятельности:

- анализ теоретико-эмпирических аспектов контекста системы социально-культурной деятельности, разработка системного анализа объекта;

- проведение маркетингового исследования (диагностика культурных потребностей различных групп населения, выявление проблемных по различным основаниям категорий, разработка гибкой ценовой политики с учетом материальных возможностей конкретных групп и т. д.);

- изучение социально-демографических, психолого-педагогических характеристик субъектов, особенностей культурного развития и т. д.;

- определение социально-культурных, педагогических задач и подходов, способов их решения;

- разработка соответствующих потребностям субъектов развивающих программ различных форм социально-культурной деятельности: массовых (праздники, вечера отдыха, встречи, презентации, фестивали, конкурсы и т. д.), групповых (клубы, любительские объединения по интересам, коллективы, студии, кружки и т. д.), индивидуальных (консультация, репетиция, тренинг и т. д.);

- конструирование конкретного социально-культурного события, педагогический потенциал которого состоит в создании культурно-смыслового паттерна, обеспечивающего развитие и консолидацию субъектов;

– культурно-смысловая навигация, которая достигается посредством выстраивания композиции – внутренней логики, драматургии события и его оригинального оформления;

– расстановка когнитивно-аффективных акцентов (при помощи выразительных средств, оригинальных приемов организации), способствующих культурно-смысловому ориентированию;

– актуализация и развитие культурного опыта субъектов социально-культурной деятельности;

– создание психологической атмосферы безопасности, доверия, доброжелательности, эмоциональной релаксации и комфорта;

– проектирование интерактивных зон, вовлечение участников досугового события во взаимодействия;

– корректное внедрение культурных агентов, выполняющих роль лидеров, организующих интеракции;

– блокирование и преобразование деструктивных проявлений, не согласующихся с этикой события;

– проведение перманентного рефлексивного мониторинга динамики среды (культурной, социальной, экономической и т. д.), систематический анализ результатов мониторинга;

– интерпретация результатов анализа ситуации, определение наиболее значимых факторов (внутренних и внешних переменных), их оптимального комбинирования для достижения максимальных эффектов педагогического менеджмента [5].

Резюмируя отметим, что педагогический менеджмент социально-культурной деятельности – многоуровневый многоплановый процесс, который требует междисциплинарного, интегративного подхода к решению социально-культурных, педагогических задач.

Литература:

1. Симонов, В. П. Управление социальными (педагогическими) системами : учебник / В. П. Симонов. – Москва, 2005. – 197 с. – (Серия : Педагогический менеджмент. НОУ-ХАУ в образовании; Кн. 5). – ISBN 5-89411-039-4.
2. Симоненко, В. Д. Современные педагогические технологии : учеб. пособие / В. Д. Симоненко, Н. В. Фомин. – Брянск : Изд-во Брян. гос. пед. ун-та им. акад. И. Г. Петровского, 2001. – 394 с. : табл. – ISBN 5-88543-054-3.

3. Базавлуцкая, Л. М. Педагогический менеджмент : учеб. пособие / Л. М. Базавлуцкая. – Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2017. – 97 с. – ISBN 978-5-93162-108-1.
4. Гончаров, М. А. Основы менеджмента в образовании : учеб. пособие / М. А. Гончаров. – 3-е изд., стер. – М. : КНОРУС, 2016. – 476 с. – ISBN 978-5-406-00300-8.
5. Степанова, Т. П. Диверсификация досугового общения: методология, теория, технологии : монография / Т. П. Степанова ; Челяб. гос. акад. культур, спорта и искусств. – Челябинск, 2011. – 379 с. – ISBN 978-5-94839-291-2.

УДК 78:378

**Стрельцова Л. Н.**

доцент кафедры хорового  
дирижирования

### **ВЛИЯНИЕ УРОВНЯ ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ НА СПЕЦИФИКУ ПРЕПОДАВАНИЯ ХОРОВЫХ ДИСЦИПЛИН В ВУЗЕ**

Обучение специальности, связанной с различными видами взаимодействия с хоровым коллективом, обладает с одной стороны рядом узкопрофильных особенностей, а с другой – охватывает значительный спектр знаний и навыков смежных дисциплин. Для работы с хором основополагающими являются навыки игры на фортепиано и чтения партитур с листа, владение голосом как для работы с коллективом, так и для непосредственного участия в нем, навыки музыкально-теоретического анализа, а также достаточно широкое знакомство с наследием искусства разных эпох. Даже при наличии у студентов высоких компетенций в перечисленных областях, узкоспециальными в аспекте предварительной профессиональной подготовки до обучения в вузе становятся дисциплины, связанные с техникой дирижирования и работа с хором.

В рамках данной статьи рассматриваются особенности процесса обучения студентов первого курса по специальности «Хоровое дири-

жирование» в институтах культуры с учетом разницы их предварительной профессиональной подготовки.

Одним из базовых вопросов при освоении дисциплин, связанных с техникой дирижирования, является соотношение традиции и новаторства. Дирижерская школа определяется как ряд традиционных технических и содержательных единиц, опираясь на которые, приверженцы «формируют особый стиль общения и работы с хоровым коллективом, а также нарабатывают навыки постановки дирижерского аппарата и выразительность жеста» [1, с. 90]. Остановимся на констатации факта наличия у большинства преподавателей опоры на заложенный ранее базис той или иной традиции.

При поступлении в институт студенты обладают разным уровнем предварительной профессиональной подготовки – часть из них имеет образование музыкальной школы, где особое внимание вопросам техники дирижирования уделяется лишь при узкой специализации самого учреждения, другая же часть продолжает свое профессиональное становление после обучения в средне-специальном учебном заведении – колледже или училище. При такой разнице предварительной подготовки возникает вопрос о том, какую роль играют текущие знания в процессе обучения студента на первом курсе.

Отдельное внимание в процессе обучения студентов уделяется формированию техники дирижирования в рамках всего периода получения образования. Несмотря на важность всех дисциплин в комплексе, техника дирижирования в концертной деятельности при работе с хоровым коллективом остается единственным средством коммуникации между дирижером и исполнителем. В формировании дирижерского жеста студента «особую роль играет каждое движение, иницирующее или прекращающее звучание музыки» [2, с. 78].

При начале работы со студентами над постановкой рук и формированием жеста часто первостепенным вопросом становится наличие или отсутствие навыка дирижирования в целом. Проявляются две позиции, которые можно зафиксировать следующим образом: «нали-

чие среднего образования и/или опыта дирижирования помогает при обучении в высшем звене» или «отсутствие навыка дирижирования позволяет более качественно сформировать жест и технику “с нуля”».

В первой позиции идеальным условием считается то, при котором обучение студента в разных звеньях образования происходит при соблюдении традиций одной дирижерской школы. Такое возможно, например, при преемственности, в рамках которой ученик получал знания у педагогов, сохраняющих одну традицию, либо в рамках обучения в школе или колледже при вузе, где по самой логике структуры сохраняется преемственность. Тогда базовые навыки служат хорошей основой для продолжения развития компетенций и совершенствования техники дирижирования. Однако если средне-специальное образование студент получал, опираясь на технику и традиции другой школы, то первый курс обучения в вузе становится периодом условного перепрограммирования.

Постановка рук, подходы к показу звуковедения, штрихам и даже функциям рук при дирижировании – все это может различаться с имеющимся багажом знаний студента. Если преподаватель вуза сконцентрирован на точности и особой традиционности сохранения черт техники дирижирования конкретной (представляемой им) школы, то студенту в рамках первого курса необходимо пройти путь осознанных изменений накопленных ранее навыков. Этот путь помимо физиологических перестроек сопровождается и эмоциональными откликами, так как с точки зрения психологии, «студенту внутренне трудно охарактеризовать раннее обучение как некорректное или неверное, а предлагаемое новое как наиболее значимое и верное» [3, с. 54].

В контексте подобных позиций с сохранением строго традиционного подхода более результативным становится обучение для студента, не имевшего средне-специального образования по специальности дирижирование. В таком случае постановка рук, знакомство с жестами, звуковедением, штрихами и спецификой работы с хором происходит с полным и детальным погружением в природу формирования традиции с целью ее продолжения.

При наблюдении за ходом обучения студентов с разной предварительной профессиональной подготовкой нередко возникает вывод о том, что процесс становления в контексте традиционного подхода быстрее проходит у студентов, с нуля знакомящихся с техникой дирижирования. Однако нельзя исключать из контекста и гибкий подход к обучению студентов с имеющимися базовыми навыками. В данном случае процесс технического совершенствования имеющейся основы ученика необходимо подводить частично к унификации ключевых жестов и приемов, не отказываясь при этом от индивидуальности наработанного ранее стиля. Такой подход является более новаторским и частично может не приниматься сторонниками традиционных подходов. Тем не менее, главной задачей формирования дирижерского жеста и языка в конечном итоге является выработанная система, приведенная в состояние максимально точного восприятия со стороны исполнительского коллектива. Тогда в рамках студенческой, а в дальнейшем и профессиональной работы с хоровым коллективом, в репетиционном процессе происходит органичная надстройка и концентрация жеста. В этом процессе происходит отделение от излишней художественности и «ученического» соблюдения техники к непосредственному уподоблению дирижера инструменту лаконичного управления певцами, звуком, драматургией сочинения и прочими составляющими, необходимыми для качественной работы над произведениями.

Разделяя специфику подходов к преподаванию дисциплин, связанных с формированием техники дирижирования, на основании наличия или отсутствия навыка у студентов, а также на традиционные и новаторские форматы работы следует также зафиксировать, что деление весьма условно и ключевым подходом остается индивидуальная и вдумчивая коммуникация с обучающимся. При сохранении данного ключевого звена положительно будут восприниматься как желание оставить на его творческом пути опору на традиционные форматы с глубинным изучением необходимости их сохранения и ретрансляции,

так и новаторские подходы с мягкой корректировкой свободного поиска собственного стиля, понимаемого и воспринимаемого хорovým коллективом.

Литература:

1. Живов, В. Л. Дирижерская профессия. Мифы и реальность / В. Л. Живов // Вокально-хоровое образование и исполнительство в XXI веке / [науч. ред. Л. И. Уколова] ; Моск. гос. пед. ун-т. – Москва : Изд-во МГПУ, 2011. – С. 88–97.
2. Андреева, Л. А. Методика преподавания хоровых дисциплин / Л. А. Андреева. – Москва : Музыка, 1969. – 283 с.
3. Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов / В. И. Петрушин. – 2-е изд. – Москва : Трикста : Акад. проект, 2008. – 398 с. : табл. – (Gaudeamus). – ISBN 978-5-8291-0961-5.

УДК 94(470.5)

**Толстикова В. С.**

доктор исторических наук, профессор

**К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗАЦИИ ФЕДЕРАЛЬНЫХ ЦЕЛЕВЫХ ПРОГРАММ ПО ПРЕОДОЛЕНИЮ ПОСЛЕДСТВИЙ РАДИАЦИОННЫХ АВАРИЙ НА УРАЛЕ (1992–2015 гг.)**

В результате деятельности химкомбината «Маяк», радиационных аварий и инцидентов в Уральском регионе к началу 1960-х гг. сложилась чрезвычайная радиэкологическая ситуация, которая характеризовалась радиоактивным загрязнением значительной части районов Челябинской, Свердловской и Курганской областей и облучением повышенными дозами радиации проживающего здесь населения. Предпринятые ранее экстренные и ограничительные меры по ведению хозяйства и реабилитации пострадавших людей оказались неадекватными реальному экономическому и моральному ущербу, в том числе здоровью.

На протяжении 1949–1991 гг. государство фактически не выделяло финансовых и материальных средств для компенсации ущерба

экономике районов, пострадавших от радиоактивного воздействия, тем более населению. Компенсации осуществлялись в основном выборочно: только по отношению к жителям сельских населенных пунктов, расположенных на реке Теча, а также пострадавшим в результате аварии 1957 г. Из-за режима секретности все работы по ликвидации последствий радиационных аварий и инцидентов проводились в строго секретной обстановке и в основном под руководством Минсредмаша (атомного ведомства) с участием его организаций, которые лишь согласовывали свои действия с региональными властями. Реализуемые ликвидационные послеаварийные мероприятия часто не учитывали состояние здоровья и интересы местного населения, нанесенный людям социально-экономический и психологический ущерб. Ситуация в этом отношении изменилась после аварии на Чернобыльской АЭС и обнародования в 1989–1990 гг. информации о радиоэкологической обстановке на Урале, когда широкой общественности стало известно о масштабах бедствия, потенциальных негативных последствиях радиоактивного воздействия на окружающую среду и население. В связи с этим возникла необходимость осуществить дополнительные более комплексные и эффективные мероприятия по радиационной реабилитации населения и территорий Уральского региона.

В целях обследования и оценки радиоэкологической ситуации в районе расположения химкомбината «Маяк» была создана комиссия, состоявшая из ученых Академии наук, которая после тщательного изучения обстановки пришла к выводу, что безопасное проживание на селения в зоне техногенного воздействия этого предприятия, улучшение качества его жизни может быть достигнуто за счет целенаправленной инвестиционной и компенсационной государственной политики [1]. По результатам работы комиссия предложила разработать и реализовать Государственную программу, направленную на ликвидацию последствий радиационных аварий и инцидентов, а также техногенного воздействия химкомбината «Маяк» на окружающую среду и население региона. В 1990 г. рабочая группа Минатома СССР

подготовила проект программы неотложных мер по ликвидации последствий деятельности химкомбината, который послужил правовой основой для начавшегося в том же году финансирования реабилитационных работ, а также мероприятий по снижению риска радиационных аварий и катастроф. В 1991 г. на рассмотрение Правительства Российской Федерации был представлен проект первой Государственной программы по радиационной реабилитации Уральского региона и мерах по оказанию помощи пострадавшему населению на 1991–1995 гг., которая в 1993 г. была утверждена.

В госпрограмме выделили основные направления деятельности и способы реализации, в числе которых:

- социально-экономическая реабилитация населения и территорий, загрязненных радиоактивными отходами;
- охрана здоровья населения, подвергшегося радиационному воздействию, и их детей первого и второго поколений;
- снижение уровня облучения населения и реабилитация радиоактивно загрязненных территорий;
- радиационный и санитарно-гигиенический мониторинг объектов природной среды и продуктов питания, мониторинг доз облучения населения;
- снижение риска возникновения на химкомбинате «Маяк» чрезвычайных ситуаций радиационного характера;
- социально-психологическая реабилитация пострадавшего населения.

Основные положения концепции Программы определялись радиационной ситуацией, сложившейся в регионе, которая была характерна для поздней фазы радиационной аварии, когда ослабевает интенсивность воздействия радиационного фактора на население и исчезает риск детерминированных радиационных эффектов. Специфика пострадавших территорий Урала заключалась в том, что здесь существовал двойной источник воздействия радиации на население и природную среду: радиационное загрязнение прошлых лет, возникшее

вследствие радиационных аварий на химкомбинате «Маяк», и современное воздействие, неизбежное для всякого действующего промышленного предприятия. Помимо этого, ситуацию в регионе отличают длительное радиационное воздействие на население, имевшие место сбросы жидких радиоактивных отходов в реку Теча и взрыв емкостехранилища с радиоактивными отходами на химкомбинате «Маяк» в 1957 г. Поэтому состояние здоровья облученного населения (частота возникновения заболеваний, связанных с радиационным воздействием, в первую очередь, злокачественных опухолей) определяется радиационным воздействием в результате аварий. В этих условиях наиболее адекватной величиной для оценки ущерба здоровью людей, как справедливо считали разработчики Госпрограммы, может служить величина дозы облучения, накопленная ими на протяжении всей жизни. Причем радиационное воздействие на здоровье людей рассматривалось в комплексе с другими факторами риска естественной и техногенной природы. Кроме того, как полагали ученые, проблема ликвидации последствий радиационных происшествий должна решаться одновременно с проблемой утилизации накопленных на территории промплощадок химкомбината «Маяк» радиоактивных отходов. Поэтому в Госпрограмме 1992–1995 гг. и последующих программах главные задачи и способы их решения вытекали из особенностей радиоэкологической и социальной обстановки на территориях, подвергшихся радиоактивному загрязнению [2].

Необходимо подчеркнуть, что до 1993 г. облученному населению уральских областей, включая лица с явно выраженными заболеваниями, не было предусмотрено каких-либо социальных льгот. Население не получило компенсации не только за очевидное ухудшение состояния здоровья, вызванное снижением качества жизни, но и за риск длительного проживания в условиях радиационного воздействия. Многие испытывали чувство несправедливого отношения к ним, не получив официального признания государством этого факта и, соответственно, полагающихся льгот и компенсаций.

Положение дел в этом отношении стало меняться в положительную сторону только после принятия Закона Российской Федерации «О социальной защите граждан, подвергшихся воздействию радиации вследствие аварии в 1957 г. на производственном объединении “Маяк” и сбросов радиоактивных отходов в реку Теча» (1993), ставшего основой для социальной защиты населения загрязненной радионуклидами территории Урала, о чем нами уже было сказано выше.

Когда проходила разработка программы, практически в то же время создавались организационно-управленческие структуры по обеспечению ее реализации. В соответствии с распоряжением Президента России от 10 сентября 1991 г. было организовано Управление по радиационной реабилитации Уральского региона (руководитель В. В. Пантелеев). При администрациях уральских областей создавались координационные советы, отделы и дирекции. По проблемам промплощадки комбината «Маяк» координационный научно-технический совет возглавил вице-президент РАН, академик Н. П. Лавров; по проблемам загрязненных территорий – вице-президент РАН, президент Уральского отделения РАН, академик Г. А. Месяц. В отличие от прежних реабилитационных программ, которые поручались Минсредмашу, в выполнении первой Госпрограммы приняли активное участие многие ведомства, региональные власти, предприятия и организации Челябинской, Свердловской и Курганской областей.

Первая программа по радиационной реабилитации предусматривала полифункциональные мероприятия, направленные на снижение степени риска возникновения радиационных аварий и катастроф, реализацию мер по ликвидации потенциальных источников радиоактивного загрязнения окружающей среды, осуществление контроля эколого-радиационной обстановки и оздоровления загрязненной территории, охрану здоровья населения, подвергшегося радиационному воздействию, социально-экологическую реабилитацию территории.

Необходимо отметить, что период выполнения первой Государственной программы совпал с крайне сложным периодом в экономи-

ческой и политической жизни нашей страны. По причине неудовлетворительного финансирования не удалось в полном объеме решить многие важные проблемы, связанные с комплексной реабилитацией населения и территорий, пострадавших в результате деятельности химкомбината «Маяк». Реализация мер позволила лишь отчасти улучшить социально-бытовую инфраструктуру и снизить уровень социально-психологической напряженности среди населения, проживающего на радиоактивно загрязненных территориях.

За 1992–1995 гг. было построено и введено в эксплуатацию 110 тыс. кв. м. жилья; школ на 1060 ученических мест, детских дошкольных учреждений на 575 мест; 125,6 км газопроводов, 11 газовых котельных и ряд других объектов [3]. Все эти данные свидетельствуют о том, что хотя и удалось несколько улучшить социально-бытовую инфраструктуру в сельских поселениях, расположенных на загрязненной радионуклидами территории, но планируемых результатов не достигли.

Положительным моментом являлось то, что значительную часть финансовых средств направили на оснащение медицинских учреждений современным оборудованием и лекарствами, улучшение материальной базы санаторно-оздоровительных учреждений. Продолжилась работа по составлению медико-дозиметрического регистра граждан, подвергшихся радиационному воздействию на территории Челябинской, Свердловской и Курганской областей, что позволило улучшить контроль за состоянием здоровья пострадавших, более эффективно осуществлять мероприятия по их лечению и реабилитации. Только в течение 1992–1995 гг. с целью диспансеризации населения на радиоактивно загрязненной территории обследовали 78583 человека, а также всех участников ликвидации последствий аварии на химкомбинате «Маяк». Стационарное медицинское обследование и лечение в Уральском научно-практическом Центре радиационной медицины получили за этот период 3642 человека, в том числе 226 человек, перенесших хроническую лучевую болезнь [4].

Ранее мы отмечали, что в результате неудовлетворительного финансирования не удалось обеспечить решение многих важных проблем, связанных с социальной, медицинской и радиационной реабилитацией населения и территорий, пострадавших от радиоактивного воздействия [См. также: 5; 6]. Социально-экологические проблемы региона из-за сложности и масштабности не могли быть решены в короткий срок, определенный для первой программы реабилитации Уральского региона (1992–1995). Вместе с тем в ходе реализации этой программы был накоплен значительный опыт, выявлены наиболее узкие, слабые места, которые необходимо еще решать. В дальнейшем, после 1996 г., на каждые 5–10 лет разрабатывались новые государственные целевые комплексные программы по социальной и радиационной реабилитации населения и территории региона, пострадавшего в результате радиационных аварий и инцидентов. Всего таких программ, охватывающих период с 1992 по 2015 г., было разработано четыре. После того как государственным заказчиком и координатором этих программ стало Министерство Российской Федерации по чрезвычайным ситуациям, реализация их стала более успешной.

Литература:

1. Чуканов, В. Н. Решение проблем радиоактивно загрязненных территорий Среднего Урала / В. Н. Чуканов // Радиация, экология, здоровье : сб. науч. тр. В 3 ч. / Рос. акад. наук, Урал. отд-ние, Ин-т пром. экологии ; под общ. ред. В. Н. Чуканова. – Екатеринбург : Ин-т пром. экологии, 1994. – Ч. 1. – С. 3–4.
2. Грамолин, А. Государственная необходимость экологической реабилитации техногенно загрязненных территорий Урала / А. Грамолин, Б. Евсеев // Наука и жизнь. – 1995. – № 5. – С. 36–45.
3. Челябинская область : энциклопедия / гл. ред. К. Н. Бочкарев. – Челябинск, 2006. – Т. 5. – С. 380.
4. Проблемы экологии Южного Урала : [тематический номер]. – 1997. – № 1. – С. 28.
5. Толстиков, В. С. Организация медицинского обслуживания на предприятиях атомной промышленности Урала в 1945–1960 гг. / В. С. Толстиков, К. В. Пешкова. – DOI 10.14529/ssh200211 // Вестник Южно-Уральского

государственного университета. Серия, Социально-гуманитарные науки. – 2019. – Т. 20, № 2. – С. 87–91.

6. Толстиков, В. С. Формирование и совершенствование системы радиационной безопасности в регионах УрФО как элемент обеспечения их устойчивого развития / В. С. Толстиков, С. В. Нечаева // Научный ежегодник центра анализа и прогнозирования. – 2017. – № 1. – С. 64–73.

УДК 78.09

**Ушакова В. В.**

доцент кафедры хорового  
дирижирования и сольного пения  
Челябинского государственного  
института культуры

### **ВЛИЯНИЕ ДИСТАНЦИОННОЙ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ НА СОДЕРЖАНИЕ И КАЧЕСТВО ЗАНЯТИЙ СО СТУДЕНТАМИ-ВОКАЛИСТАМИ**

Несмотря на то, что дистанционный формат обучения существует в практике достаточно давно, описан, исследован [1], современная система образования в период пандемии и сопутствующих ей ограничительных мер оказалась в кризисе. Наибольшее внимание в дискуссиях [2] было обращено на недостаточную компетентность педагогического состава в IT-технологиях, проблемы интернет-связи и оборудования, неготовность человеческой психики (в особенности детской) к работе при почти полном отсутствии непосредственных социальных контактов и др. Всей системе образования необходимо было быстро приспособиться к изменившимся условиям. Изменения коснулись и методических разработок, относящихся к области музыкального искусства, в частности, к вокальной педагогике [3]. У преподавателей вокала возникли определенные трудности, связанные с профилем подготовки, которые оказались характерны не только для занятий академическим вокалом и не только при проведении индивидуальных занятий.

В период обязательного дистанционного обучения в 2020 г. нами проводились занятия по Сольному пению со студенткой Н. Данный опыт позволил выделить основные, характерные для вокалистов, особенности этой работы, недостатки и положительные стороны.

1. *Наличие помещения для занятий.* В образовательном процессе студенты-вокалисты поют в специально оборудованных аудиториях. Это связано с тем, что большие полетные голоса (какими обладают певцы академического направления) при пении в неподготовленных помещениях создают «звон» при определенных акустических условиях, что искажает качество звучания, дезориентирует певца в его телесных ощущениях. Для заглушения звука используется специальный настенный строительный материал, вешаются шторы и занавески не только на окна. В случае же, наоборот, глухого звучания из помещения убираются лишние предметы с целью усилить резонанс и полетность в голосе. В период дистанционного обучения занятия проводились в домашних условиях. Акустические свойства помещений не способствовали благотворному учебному процессу.

2. *Наличие технического оснащения.* Казалось бы, студентам-вокалистам академического профиля повезло больше других, ведь на очных занятиях по сольному пению достаточно музыкального инструмента и хорошей акустики (например, обучение эстраднему пению требует большой технической оснащенности). Но помимо музыкального инструмента, во время дистанционного обучения преподаватель должен иметь дома компьютер (планшет, ноутбук) с микрофоном и вебкамерой либо смартфон с хорошим «нефонящим микрофоном» (для Viber, Whats App). Самой большой проблемой оказалась нестабильная работа интернета на самых популярных площадках для дистанционной работы, ведь они получили максимальную нагрузку в этот период. Занятия проходили с остановками, «зависаниями» компьютера и периодической необходимостью его перезагрузки.

3. *Владение ИТ.* Обучение академическому пению – трудный процесс, требующий колоссальных знаний и опыта. Именно старшее

поколение профессорско-преподавательского состава берет на себя основную нагрузку по подготовке будущих артистов оперных театров и филармоний. Не все из них оказались готовы без поддержки и помощи ориентироваться в программах, предназначенных для дистанционного обучения (Skype, Zoom): устанавливать их, регистрироваться, вести видеозапись занятий и др.

4. *Отсутствие концертмейстера.* Если на занятиях по эстраднему пению студенты имеют возможность работать под фонограмму «минус», то для академического пения важно именно живое сопровождение. Вокальные произведения, написанные композиторами для академического пения, обладают множеством темповых и динамических нюансов, которые не передаст ни одна фонограмма «минус» в той мере, в которой чувствует это произведение сам исполняющий. Поэтому в период дистанционного обучения из-за отсутствия концертмейстера занятия некоторых педагогов по вокалу сводились к игре упражнений для распевания и «подыгрыванием» мелодии.

5. *Синхронизация.* Постоянное отставание, задержка звука с обеих сторон (преподаватель-студент), невозможность синхронно играть и петь (преподаватель играет, студент поет).

6. *Искажение звука.* Уникальность тембра, обертоны изменяются при цифровой обработке.

7. *Эмпатия.* В 2017 г. была издана книга Валерия Николаевича Шерстова (профессор Уральской консерватории) «Тайны и парадоксы вокального искусства». В книге автор большое внимание уделяет силе эмпатии между учителем и учеником: «...перевоплощение мира ученика в мир учителя и наоборот, вчувствование, осмысливание их друг в друга формирует единое смысловое поле» [4, с. 57], «...импульсы, излучаемые учителем и учеником, легко ощутимы» [Там же, с. 145]. В. Н. Шерстов пишет об энергетической взаимосвязи, об эмоциональной заразительности ученика и учителя. Этого взаимообмена, единения достичь при дистанцированном нахождении учителя и ученика очень сложно.

Вышеперечисленные факторы, влияя так или иначе на психологическое состояние и преподавателя, и студента, нарушают естественный ход урока, физический и энергетический контакт, делают невозможной привычную обратную связь. Решение вышеперечисленных трудностей видится в допуске студента (преподавателя) в подготовленное для пения помещение; оснащение аудитории необходимым оборудованием и высокоскоростным интернетом; регулярное обучение ИТ-технологиям всего преподавательского состава (предоставление помощника (куратора) для работы с программами и новыми технологиями). Пение под аккомпанемент фортепиано, записанный на аудио концертмейстером, вынудит студента подстраиваться под уже имеющееся исполнение, что в корне неверно, но имеет место быть как одна из возможностей исполнения произведения с сопровождением. Остальные пункты, описывающие трудности дистанционного процесса, к сожалению, на данном этапе технологического развития остаются неразрешимыми в работе со студентами-вокалистами. Занятие по вокальной подготовке в вынужденном удаленном режиме пока, к сожалению, проходит по другим принципам, нежели в очном формате: подчиняясь несовершенствам технических средств, ставятся и реализуются иные задачи обучения, кардинально меняется ход урока.

Помимо распевания и пропевания мелодии исполняемых произведений, в дистанционное занятие рекомендуется включить:

- изолированные от пения упражнения для активации и постановки певческого дыхания (в том числе по системе А. Стрельниковой);
- работу над дикцией и артикуляцией (скороговорки, выразительное чтение текста исполняемого произведения);
- музыкальный анализ вокальных произведений (история создания, музыкальная драматургия, особенности художественного образа и т. д.);
- прослушивание записей произведений из рабочего вокального репертуара в исполнении ведущих певцов современности с последующим обсуждением и обменом мнениями;
- просмотр учебных видеороликов.

В работу могут быть включены и другие процессы.

Для качественного усвоения информации студентом при планировании дистанционного урока по вокалу необходимо учитывать его психологические особенности. Жан Пиаже выделял 5 типов восприятия информации: визуальный, аудиальный, кинестетический, образный и логический (двигательный) [5]. У всех музыкантов помимо ведущего присутствует аудиальный (слуховой тип восприятия), для которого определяющее значение имеет качество звучания микрофона, а также наличие или отсутствие искажения голоса во время занятия. Здесь при дистанционном обучении необходим показ голосом, демонстрация аудиозаписей с качественным исполнением. При визуальном типе восприятия основным является зрительная система обработки информации. Для таких студентов важным является внешний вид преподавателя, аудитория, в которой проходит занятие. С таким типом восприятия ход урока необходимо обеспечить наглядным методическим материалом, видеороликами, демонстрирующими работу голосового аппарата во время пения или текст изучаемых произведений, где ранее были сделаны пометки. При кинестетическом типе восприятия основными являются тактильные ощущения. Именно у представителей этого типа есть проблемы с восприятием при дистанционном обучении. Преподавателю нужно просить студента описывать свои мышечные ощущения для последующей корректировки. При объяснении материала студентам с образным типом восприятия важно использовать сравнения, примеры или образы, находить правильные ассоциации. При логическом типе восприятия – точные данные и факты. Дистанционные занятия утолят информационный голод ученика, но могут и помешать вырабатывать ощущения в теле, на которые следует опираться в процессе обучения пению [5].

Организация дистанционной формы обучения достаточно сложна при обучении сольному пению. Особенности работы с техникой, отсутствие концертмейстера и другие факторы требуют от преподавателя вдумчивой подготовки к занятию с учетом психологических осо-

бенностей ученика и его ведущего типа восприятия. Студенты-вокалисты амбициозны, практико-ориентированы и любую остановку в своем вокальном становлении (будь то болезнь либо другие причины) воспринимают как личную трагедию. Благодаря современным техническим средствам есть возможности непрерывного обучения в дистанционном формате. Ответ на вопрос о том, насколько качественно это образование, таков: большего прогресса в вокальном исполнении студент не получит. Занятия с преподавателем на удалении помогают студенту ощутить непрерывность образовательного процесса, держат голосовой аппарат в тонусе, предоставляют возможность развития в других смежных направлениях, удерживают связь «учитель-ученик», сохраняя психологическое спокойствие студента, ориентированного в вокальном искусстве на движение и развитие.

Литература:

1. Геммадиев, Д. И. Дистанционное обучение и интернет-ресурсы: к проблеме поиска и актуализации педагогического инструментария в классе эстрадно-джазового вокала / Д. И. Геммадиев. – DOI [10.24412/1991-5497-2021-186-211-213](https://doi.org/10.24412/1991-5497-2021-186-211-213) // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 1 (86). – С. 211–213.
2. Аксенова, С. С. Зарубежный опыт применения информационных и коммуникационных технологий в профессиональной деятельности педагога по вокалу / С. С. Аксенова, А. А. Аринушкина // Управление образованием: теория и практика. – 2017. – № 4 (28). – С. 73–78.
3. Андреев, И. А. Использование программы «SKYPE» в обучении эстрадно-джазовому пению в системе высшего образования / И. А. Андреев // Санкт-Петербургский образовательный вестник. – 2017. – С. 18–21.
4. Шерстов, В. Н. Тайны и парадоксы вокального искусства. Смена певческой парадигмы – актуальная проблема вокальной педагогики XXI века : [метод. пособие] / В. Н. Шерстов ; М-во культуры Рос. Федерации, Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург : Изд-во УМЦ УПИ, 2017. – 500 с., [6] л. цв. ил., портр. : цв. портр. – ISBN 978-5-8295-0548-6.
5. Касумова, В. В. Дистанционное обучение в эстрадно-джазовом вокале в современных условиях / В. В. Касумова // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2020. – № 2 (43). – С. 140–143.

**Хабибулин Р. Г.**

профессор,  
заслуженный деятель искусств России

## **ЭСТРАДНЫЙ АНСАМБЛЬ КАК ОБЪЕКТ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Изучение и обобщение опыта работы лучших руководителей эстрадных музыкальных коллективов показывает, что правильно организованный учебно-воспитательный и образовательно-творческий процесс способствует не только росту художественно-исполнительского мастерства участников, но и их идейно-нравственному и эстетическому воспитанию, профессиональному образованию, что необходимо для подготовки квалифицированного руководителя эстрадного ансамбля. Его деятельность требует не только определенных профессиональных навыков, но и организаторских способностей, педагогических знаний, без которых невозможно общение с коллективом.

Кафедра эстрадно-оркестрового творчества Челябинского государственного института культуры нацелена на подготовку художественных руководителей эстрадных оркестров и ансамблей, преподавателей эстрадно-оркестровых дисциплин для культурно-досуговых учреждений и специальных образовательных учебных заведений. Выпускники кафедры могут работать в профессиональных оркестрах и ансамблях. Современные потребности профессиональных взаимоотношений определяют, что выпускники кафедры – квалифицированные руководители эстрадных оркестров и ансамблей – выступают уже не только идейными вдохновителями своего музыкального коллектива, определяющими репертуар, гастрольную деятельность и реализуемые творческие направления, но, возможно даже, в первую очередь реализуют функции педагога-воспитателя, особенно по отношению к молодым участникам коллектива. Именно поэтому «Класс ансамбля» в образовательной деятельности кафедры составляет (наряду с оркестровым классом, классами дирижирования, специнструмента, курса ин-

струментовки и изучения инструментов эстрадного оркестра) основу процесса подготовки профессионального руководителя эстрадного ансамбля. Важность изучения данного предмета определяется частым обращением руководителем эстрадных оркестров к разнообразным формам ансамблей малых составов (квартеты, квинтеты, септеты). Это обусловлено спецификой художественного воздействия, гибкостью в освоении концертных программ, возможностью использования в качестве самостоятельного концертного номера и как аккомпанемент, преимуществом в мобильности состава и т. п.

Исходя из учебно-воспитательных задач, занятия в классе ансамбля значительно расширяют музыкальные знания студента, конкретизируют их, способствуют выработке и укрепляют чувства ритма, музыкальной памяти, помогают разобраться в структуре музыкального произведения, прививают навыки игры в коллективе без дирижера. Специфика формирования взаимного контакта среди участников ансамбля в процессе их совместного музыкального исполнительства в коллективе подчеркивает значение предмета «Класс ансамбля».

Помимо совершенствования исполнительских навыков, работа по «Классу ансамбля» тесно связана с предметом инструментовки. Непосредственная практическая близость с инструментами, знание их технических возможностей, аппликатурных особенностей, тембрового многообразия оказывают в дальнейшем большую помощь при выполнении работ, связанных с инструментовкой как для разнообразных ансамблей, так и для эстрадного оркестра. Занимаясь под непосредственным руководством преподавателя, наблюдая за методикой его работы, студент только путем личного участия в практическом освоении разнообразных форм исполнительства (среди которых очень существенной является ансамбль) сможет приобрести навыки руководства музыкальными коллективами, необходимые для работы в творческом коллективе.

Для руководства эстрадным ансамблем недостаточно иметь практику игры в музыкальном коллективе этого жанра и быть высокопрофессиональным музыкантом. Все это очень важно и, конечно,

поможет в работе, но необходимо прежде всего знать специфические особенности и иметь навыки руководства эстрадным ансамблем. Успех руководителя-педагога, работающего в сфере эстрадного искусства, также во многом зависит от его способностей как организатора, воспитателя и педагога. Следует отметить, что студенты, поступившие в вуз, чаще не имеют не только необходимых навыков игры в эстрадном ансамбле, но и сформированных компетенций музыкальной и информационной культуры, развитого музыкального мышления. Поэтому основной задачей руководителя эстрадного ансамбля должно быть не только повышение музыкально-исполнительского мастерства студентов, но и их нравственное и художественное воспитание.

В процессе занятий в «Классе ансамбля» студенты должны:

- научиться правильно настраивать инструмент и чисто интонировать во время игры;
- изучить различные стили и штриховые приемы эстрадного и джазового исполнительства;
- приобрести и развить навыки ансамблевой игры;
- овладеть приемами инструментовки и основами импровизации;
- включить в свой репертуар произведения российских и зарубежных композиторов.

Кафедрой эстрадно-оркестрового творчества Челябинского государственного института культуры в соответствии с государственным стандартом и заданием ведется также подготовка преподавателей для детских школ искусств, музыкальных колледжей по классу флейты, гобоя, кларнета, фагота, саксофона, трубы, валторны, тромбона, ударных инструментов, гитаре, фортепиано, аккордеона, контрабаса, бас гитары.

По мере того как студенты овладевают навыками игры на специальном инструменте, преподаватель на определенном этапе согласно учебному плану объединяет студентов в небольшие ансамбли, привлекая их к совместной игре, обучая ей. В процессе работы над небольшими ансамблевыми пьесами формируются навыки чистоты интонирования.

## **К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВКУСА ПОДРОСТКОВ**

С учетом постоянно меняющейся современной социокультурной среды особо остро встает проблема сохранения определенных эталонов, которые могли бы стать культурными ориентирами для подрастающего поколения. Музыкальный вкус, благодаря своей оценочной природе, является важнейшим показателем сформированности музыкальной культуры личности. И здесь очень важно в процессе музыкального обучения и воспитания не упустить момент некоторого отторжения традиционных музыкально-культурных ценностей, естественно возникающий у школьников в определенном возрасте.

Современные подростки больше ориентированы на явления массовой культуры. Вместе с тем в педагогике теоретически разработана проблема формирования музыкального вкуса на основе изучения классической музыки, что создает разрыв с музыкальными предпочтениями подростков. Вследствие этого существующие методики формирования музыкального вкуса учащихся нуждаются в адаптации на основе включения в изучаемый материал художественно качественных произведений, отвечающих запросам молодежи.

Сущность музыкального вкуса личности раскрывается на пересечении понятий эстетики, эстетического развития, эстетического отношения, эстетического и художественного вкуса. В целом, вкус проявляется как определенная система эстетических оценок отдельно взятой личности.

Опираясь на О. А. Буракову, музыкальный вкус учащегося мы понимаем как определенный уровень музыкальных предпочтений, способность эмоционально воспринимать и оценивать музыкальные произведения [1]. В таком случае компонентами музыкального вкуса могут выступать музыкальная потребность, интерес, восприятие му-

зыки, мотив, оценка музыкального произведения. В работе педагогу-музыканту необходимо учитывать типологию музыкальных вкусов учащихся, основанную на их музыкальных предпочтениях, и возрастные особенности формирования музыкального вкуса в этом возрасте.

У подростка происходит разбалансировка и перестройка сформировавшихся на ранних стадиях систем функционирования на физиологическом, психологическом и социальном уровнях регуляции. На смену внешней обусловленности поведения приходит внутренняя, основанная на принятых и осмысленных ценностях, идеалах, убеждениях. В этот период возникает новый уровень самосознания, характерной чертой которого является появление у подростка способности познать самого себя как личность, обладающую именно ей, отличными от всех других людей, присущими качествами. Развивается самооценка подростков. На поведение влияют новые образцы и идеалы.

Особенностью подросткового возрастного периода является также появление у ребят своего круга музыкальных интересов и предпочтений. У школьников развивается собственный музыкальный вкус, приобретающий устойчивость, являющийся базой ценностных ориентации подростка в последующей взрослой жизни.

В качестве важнейшего фактора формирования музыкальной культуры подростков следует рассматривать музыку массовых жанров. В данном аспекте важно понимать, что в этом возрасте референтная группа ровесников приобретает большое значение. В определенных случаях можно говорить о влиянии на устремления, ориентации подростков молодежной субкультуры.

В ряду семантических средств неформальных молодежных объединений (манера поведения, одежда, прическа, сленг, значковая атрибутика) определяющая роль принадлежит музыке. Современные музыкальные направления выступают тем средством, при помощи которого формируются постулаты той или иной молодежной субкультуры. Среди большого количества таких направлений считаем необходимым особо выделить рок-музыку, в которой за достаточно про-

тяжелый период развития сложились определенные культурно значимые для общества ценности. Однако в современной практике музыкального обучения и воспитания педагоги обращаются к рок-музыке в ее лучших образцах эпизодически, что создает разрыв между целостным музыкальным опытом обучающихся и предлагаемым для изучения классическим музыкальным наследием.

В целом, рок-культуре как основе формирования молодежных субкультур присущи следующие функции: коммуникативная, аффилиативная (группообразующая), пронологическая, компенсаторная, рекреативно-гедонистическая, аксиологическая, функция идентификации с себе подобными, функция самореализации и самоутверждения, функция эскапизма. Все это указывает на важное место рок-музыки в жизни современных подростков.

Рок-культуру может рассматривать с точки зрения преобладания социального или музыкального фактора. Для нашей работы наиболее актуальна позиция Г. В. Шостака, согласно которой этот музыкальный феномен определяется совокупностью стилей и направлений во всем их многообразии, характеризующейся гипертрофированной ролью ритма, органическим сочетанием музыки и поэзии, наличием приемов театрализации, своеобразной пластикой, особым отношением к прическам, гриму и костюмам, участием слушателей-зрителей в процессе исполнения композиций [2].

Этико-эстетические достоинства рок-музыки определяются ведущим жанром (песня), демократическим вокалом рок-песни, разнообразием ее эмоциональных интонаций, тематики (социально-нравственной, социально-психологической, социальной). Своеобразие рок-музыки определяется составом ансамбля и набором инструментов, ритмическими особенностями, связанными с принципом тандема ударных и бас-гитары, импровизацией, свободной от обыгрывания смены аккордов, гармоническими особенностями, базирующимися на идеях классического наследия, современного городского и сельского фольклора. Кроме того, сами музыканты являются одновременно и

исполнителями, и авторами текстов, музыки и оркестровки своих композиций.

Рок-песня придает эстетическую форму духовным реакциям на реальные, повседневные явления жизни. Проигрывая в песенных образах, в интонациях проекты своего будущего, своих отношений с людьми, молодые люди четче уясняют для себя соотношение ценностей человека.

Таким образом, мы можем отметить, что, во-первых, рок-музыка уже стала ценным и значимым компонентом современной музыкальной культуры, обладающим своими традициями. Во-вторых, рок-музыка выступает предпосылкой формирования музыкальных вкусов современных подростков, помогает им определять свои нравственные позиции.

Вопрос формирования музыкального вкуса учащихся достаточно исследован в литературе. В качестве традиционных средств его становления выделяют активизацию слушательского восприятия музыки и хоровое пение как активную исполнительскую деятельность. Широка и палитра используемых педагогами-музыкантами методов: метод размышлений о музыке, метод сравнения, моделирования художественно-творческого процесса, создания художественного контекста и мн. др.

Изучив методические разработки и программы, включающие в качестве изучаемого материала рок-музыку [3; 4], мы увидели, что авторы особо подчеркивают значимость решения вопроса разработки критериев оценки музыкальной продукции, по которым будет отбираться материал для учебного процесса, а также применение проблемного обучения.

Основываясь на этом, мы сделали вывод, что отбирать лучшие образцы рок-музыки следует на основе значимости ее содержательных и музыкально-выразительных характеристик. Таким образом, критериями здесь выступают содержание песен, принадлежность к традиционным направлениям рок-музыки, оригинальность музыкальной интонации. Среди традиционных направлений рок-музыки мы

выделили рок-н-ролл, ритм-энд-блюз, арт-рок, фьюжн, фолк-рок, хард-рок.

Также необходимым условием формирования музыкального вкуса подростка является организация эмоционально-ценностного отклика учащихся при восприятии произведений рок-музыки на уроке. Важными его сторонами выступают сопереживание и сотворчество. Средствами такой организации, в частности, могут выступать эмоционально-смысловой анализ и ассоциативный метод, технологии интерактивного обучения.

Таким образом, к условиям формирования музыкальных вкусов подростков следует отнести: отбор лучших образцов рок-музыки на основе художественной значимости и оригинальности их содержательных и музыкально-выразительных характеристик; организацию эмоционально-ценностного отклика при восприятии произведений рок-музыки на уроке с помощью специального комплекса музыкально-педагогических средств.

Литература:

1. Буракова, О. А. Воспитание музыкального вкуса у школьников в истории отечественной педагогики : специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования» : дис. ... канд. пед. наук / Буракова Оксана Алексеевна ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2000. – 160 с.
2. Шостак, Г. В. Рок-культура как основа формирования молодежных субкультур / Г. Шостак // Природа. Чалавек. Культура : матерыялы навукова-практычнай канферэнцыі 25–26 сакавіка, 2003 г. – Мінск: БДУК, 2003. – URL: <http://рустрана.рф/21226/Рок-культура-как-основа-формирования-молодежной-субкультуры> (дата обращения: 30.12.2021).
3. Баталина-Корнева, Е. В. История джаза, рок- и поп-музыки : программа факультатив. курса / Е. В. Баталина-Корнева // Искусство в школе. – 2001. – № 2. – С. 31–33.
4. Шостак, Г. В. Массовые музыкальные жанры в системе музыкально-эстетического воспитания : учеб.-метод. пособие для учителей музыки и мировой худож. культуры и студентов пед. вузов / Г. В. Шостак. – Брест, 2002. – URL: <https://textarchive.ru/c-1289217-pall.html> (дата обращения: 10.01.2022).

## **ЛИЧНОСТНЫЙ АСПЕКТ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

Работа концертмейстера требует определенных профессиональных и личностных качеств: хорошего уровня владения инструментом, терпения, выдержки, мудрости. Концертмейстер обязан взаимодействовать как с детьми, так и с коллегами, с которыми работает. В таком случае работа будет протекать спокойно и результативно. У каждого опытного концертмейстера выработаны модели поведения между концертмейстером и педагогом, концертмейстером и учеником-солистом. Психологическая совместимость – один из аспектов культуры концертмейстера в ходе учебного процесса. Идеи и мнения других участников учебного процесса должны рассматриваться концертмейстером рационально, возникающие проблемы анализироваться и методично решаться.

Рассмотрим взаимоотношения между концертмейстером и учеником-солистом. Создание ансамбля с учеником-солистом дело непростое и в профессиональном, и в психологическом отношении. На первом плане должен остаться учащийся-солист. Концертмейстер, активно поддерживая учащегося, содействует воплощению его художественных намерений. При неуверенной игре ученика профессиональная задача пианиста помочь ребенку ярче и значительнее реализовать исполнительский замысел. На концертных выступлениях (академических концертах, экзаменах, конкурсах) концертмейстер играет важную роль в успехе солиста-ученика. Те же задачи стоят перед концертмейстером и в работе с ансамблями учащихся или с учебным оркестром.

Педагогическая деятельность концертмейстера в классе духовых инструментов начинается с самых первых уроков. Между учеником и концертмейстером возникает творческая связь, сотрудничество, которое направлено на раскрытие художественного образа каждого музы-

кального произведения. Концертмейстер помогает ученику понять и усвоить содержание произведения, обогащает его музыкальные представления, развивает ритмическую дисциплину, прививает навыки ансамблевого исполнения. Работая с духовиками, он должен учитывать моменты взятия дыхания, предугадывать намерения ученика, переживать и сопереживать вместе с ним, помогать приобретать артистические навыки.

Концертмейстер должен обладать качествами и знаниями психолога. Практика показывает, что опытный музыкант может помочь организовать учебную деятельность, выявить и повысить самооценку ученика. Именно в учебном процессе точнее диагностируются способности ребенка, перспективы его развития. Одного полезно поддержать, так как это укрепляет его веру в свои силы; по отношению к другому от похвалы лучше воздержаться, чтобы не привести его к самоуспокоению, самоуверенности. Подчеркивание недостатков может сыграть отрицательную роль по отношению к неуверенному в себе ребенку и положительную, если учащийся слишком самоуверен и несамокритичен.

Пианист-концертмейстер должен стремиться так организовать свою работу с детьми, чтобы процесс обучения и исполнительства стал более эффективным. Реализация индивидуального подхода концертмейстера к ученику, таким образом, состоит в том, чтобы выстроить учебный процесс исходя из возможностей и особенностей каждого ребенка.

Рассмотрим взаимоотношения между концертмейстером и преподавателем. Преподаватель несет ответственность за все, что происходит в его классе. Он оценивает профессионализм коллеги, его роль в создании благоприятной рабочей обстановки как на индивидуальных уроках, так и на коллективных занятиях. В учебном процессе концертмейстер выполняет определенные функции, помогая работе преподавателя. Педагог разъясняет учащемуся новый материал, ставит исполнительские задачи, проверяет и оценивает развитие. В такие моменты художественные задачи отходят на второй план, пианисту

не следует мешать учебному процессу. По мере того как работа на учебных занятиях приобретает общемузыкальный характер, роль концертмейстера значительно возрастает. Его голос при выборе выразительных составляющих нотного текста (темпа, штрихов, динамики, агогики, верности стилевым и жанровым особенностям исполняемого произведения) будет совещательным, но весомым при соблюдении принципа советчика, а не руководителя.

Таким образом, важность и значимость концертмейстера в учебном процессе – величина непостоянная и переменчивая, главное во взаимоотношениях педагога и концертмейстера – сохранять и поддерживать атмосферу творчества, хорошего микроклимата, взаимного доверия и уважения.

УДК 78.09:37.042

**Ширяева О. Ф.**

кандидат искусствоведения, доцент

## **ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЧЕЛЯБИНСКИХ КОМОЗИТОРОВ НА УРОКАХ ДШИ**

Обучение в ДШИ, ДМШ представляет собой сложную систему, включающую комплексный подход к получению будущей профессии музыканта-исполнителя. Помимо специальности и нотной грамоты (которая изучается на уроках ритмики, сольфеджио, теории музыки), чрезвычайно важными предметами являются «Слушание музыки» (1, 2, 3 классы) и «Музыкальная литература» (4, 5, 6, 7, 8 классы). Именно на этих уроках дети получают разносторонние знания не только о музыкальных сочинениях, составляющих золотой фонд мировой музыкальной культуры, но и о жизни композиторов, их эстетических установках, исторической обстановке той или иной эпохи, ситуации внутри страны, социальных условиях и т. д.

На уроках ДШИ невольно обращаешься к некоторым произведениям, которые не входят в стандартную программу. Имеются в ви-

ду сочинения композиторов Челябинска. Так, рассказывая о программном симфонизме, помимо примеров из зарубежной и русской музыки, важно познакомить детей с симфонической картинкой Михаила Дмитриевича Смирнова «Огневушка-поскакушка» по сказке Павла Петровича Бажова (1958) [1]. Необходимо также, чтобы учащиеся знали имя Евгения Георгиевича Гудкова и факты, связанные с его творчеством: музыкальная фраза из песни композитора «В Урале Русь отражена» (1966) ежедневно открывает передачи челябинского радио, тема из симфонической поэмы «Мой город» (1961) лежит в основе звучания часов на площади Революции, обе – музыкальные символы Челябинска [2, с. 77]. В городе есть Челябинское отделение Союза композиторов России, в него входят Лариса Долганова, Анатолий Кривошей, Алан Кузьмин, Елена Поплянова, Полина Сергиенко, Татьяна Шкербина. Все они разные, у каждого есть свои идейные установки, предпочтения: кому-то ближе трагическая тематика, кому-то философская, третий – лирик, одни тяготеют к театральной музыке, другие к симфонической, третьи предпочитают камерно-инструментальные жанры. Но практически все они в той или иной степени создают музыку для детей [3].

Вопрос – почему композиторы, создавая серьезные произведения для взрослой аудитории, находят повод для написания детских произведений? Известно, что С. С. Прокофьев в определенный период своей жизни стал писать детскую музыку. Есть композиторы, которые, возможно, абсолютно равнодушны к этой сфере. (Здесь нужно искать подтверждения или опровержения). А такие как Д. Б. Кабалевский, почти все свое творчество посвящают детской тематике, вносят огромный вклад в развитие системы школьного музыкального образования. Важный момент – соотношение взрослой и детской музыки. Их связь существует как бы сама по себе, вне воли композиторов. Например, такое явление, как исполнение детьми взрослой музыки (это, порой, адаптированные тексты, переложения фортепианных и оркестровых сюит, фрагменты опер и балетов, то есть классические, акаде-

мические произведения, созданные отнюдь не для детей). В сущности, сферы взрослой и детской музыки уже давно сосуществуют во взаимосвязи, в состоянии крепкой доброй дружбы. Возможно, в результате этого взаимодействия и появились такие жанры, как детская опера и детский балет.

Творчество композиторов Челябинска внутри себя содержит органичное сосуществование музыки серьезной, которая предназначена только для взрослых, и детских произведений. Пожалуй, самый «детский» композитор – **Елена Михайловна Поплянова**. Она не только композитор. Она по призванию – педагог: много лет работает в Гимназии № 10 (ведет уроки композиции); является автором программы воспитания ребенка «Подари мне музыку»; автором школы поэтической педагогики «Радость», где выстроена система музыкального воспитания детей с первых дней жизни. Е. М. Поплянова – постоянный участник международных и всероссийских семинаров педагогов-музыкантов.

Произведения, написанные Е. М. Попляновой именно для детей, охватывают широкий круг жанров: здесь и музыкально-сценические произведения, симфонические сюиты, много песен на стихи разных поэтов – взрослых и детских, в том числе и уральских. Практическое значение имеют красочные уникально оформленные сборники пьес, песен, музыкальных игр для детей – на этих книгах выросло уже не одно поколение, они изданы во многих городах России и за рубежом. Ежегодно она сама проводит в филармонии концерты детской музыки челябинских композиторов, авторские концерты. Они представляют собой поистине театральное действо с участием ведущих музыкантов, коллективов города и области.

Однако Е. М. Поплянова известна и как автор многих серьезных «взрослых» сочинений, с которыми обязательно должны познакомиться учащиеся ДШИ – будущие профессионалы. Это, например:

- «Хоровые акварели леса» (цикл хоровых миниатюр на стихи А. Д. Дементьева для смешанного хора a'capella, 2005), которые представляют собой поэтические музыкальные пейзажи;

- «Смерть чиновника» (одноактная опера по мотивам рассказов А. П. Чехова, 1986) – недавно поставлена в Челябинской филармонии, исполняется хором им. В. В. Михальченко (художественный руководитель и главный дирижер – О. П. Селезнева);
- «Адажио для Антонио Вивальди» для 2 флейт и камерного оркестра (1995) – своеобразный диалог двух композиторов через века;
- «Русский концерт» для фортепиано и камерного оркестра (2000) – композитор проводит параллель с музыкой С. С. Прокофьева и т. д.

Эти произведения, уже отнюдь не детские, могут быть восприняты учащимися 5–8-х классов. Они заставляют порассуждать о музыкальной форме, жанре, эстетике и стилистике разных веков, о литературных первоисточниках, о живописном начале в музыке и т. п.

**Лариса Валерьевна Долганова** – автор музыки разных жанров. Для детей у нее написано несколько детских опер, песен. Прекрасный пианист и концертмейстер, Лариса Валерьевна уже долгие годы сотрудничает с вокально-хоровой студией «Искорки» школы № 41 города Челябинска, хором Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры (руководитель – лауреат международных конкурсов Виктор Васильевич Щипунов). Постоянная работа с детьми, безусловно, влияет на музыканта. Ценными для детей являются ее романсы на стихи А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова. Эти произведения позволяют учащимся на новом уровне познать сокровища русской поэзии, а также проследить эволюцию жанра вокальной миниатюры на примере музыки челябинских композиторов. Среди рекомендуемых сочинений Л. В. Долгановой для ДШИ также назовем: «Дождь и радуга» для двух роялей (переработанная редакция пьесы для фортепиано, 2003), Пять песнопений для смешанного хора на канонические православные тексты (2011, переработанная редакция хоров 1991 г.), несколько патристических песен-гимнов, посвященных городам Челябинской области (для голоса с фортепиано, для смешанного хора).

**Татьяна Юрьевна Шкербина** – профессор Челябинского государственного института культуры, председатель Челябинского отде-

ления Союза композиторов России. Долгое время она позиционировала себя отнюдь не как детский композитор: достаточно вспомнить ее сочинения с привлечением средств электронной музыки («Дыхание земли» и «Вселенское око»), трагические сочинения (Реквием для виолончели соло в 4 частях, 1995; «Trans ordum» – трио памяти С. С. Беринского для кларнета, баяна и фортепиано в 3 частях, 1998; Вокально-инструментальный цикл «Заводь крика» на стихи Г. Лорки для сопрано, баритона, рояля, клавесина, 2 виолончелей, подвесной тарелки и колокольчика, 1996). Эти произведения, конечно, нужно слушать подготовленными, они написаны для старшего возраста, для людей с жизненным опытом.

В то же время в творчестве Т. Ю. Шкербиной есть место светлому началу. Это Багатели для 3-х флейт в 3 частях (1997); «Акварели» – цикл пьес для 2 фортепиано (1999); симфоническая картина «Морской пейзаж» (2005); «Лучи солнца» для струнного оркестра и рояля (2013) – они очень яркие, красочные и, конечно, будут интересны детской аудитории, полезны для изучения такого явления как программная музыка, феномен звукоизобразительности.

У Т. Ю. Шкербиной есть опыт написания театральной музыки, что связано с ее работой в челябинском Театре юных зрителей в 1993–1997 гг. В дальнейшем она стала автором интересных проектов: балета «Аркаим» (либретто К. С. Рубинского, 2007) и оперы «Дюймовочка» (либретто К. Рубинского, 2009). Оба произведения поставлены, шли регулярно на сцене филармонии, есть DVD-диски и планируется возобновление постановки хореографической притчи «Аркаим!» Эти произведения интересны слушателям всех возрастов.

Обращение Т. Ю. Шкербиной именно к области детской музыки наиболее ярко проявилось в 2010 гг., когда композитор создала такие произведения, как несколько хоров на стихи разных поэтов для хора (женского и смешанного составов) с преобладанием детской тематики, миниатюры для детского хорового состава, цикл песен для детского хора в сопровождении различных инструментов (2014); детские

хоры *a cappella* (2016). Под впечатлением от музыки С. С. Прокофьева написан цикл пьес для фортепиано «Детская музыка», который затем оркестрован («Детская музыка» для струнного оркестра и ударных, 2016). Последние два произведения написаны к «Прокофьевскому фестивалю», в память о великом композиторе.

Музыка Т. Ю. Шкербиной, написанная для детей, включает в себя юмористические сценки, пейзажные зарисовки. Но самое главное – они написаны с огромной любовью к детям и с чутким отношением к душе ребенка, со знанием детской психологии. Конечно, такая музыка воспринимается на уроках с большим восторгом. Усиливают восприятие музыки обучающимися творческие встречи с композиторами. Такая, например, с Т. Ю. Шкербиной, состоялась в сентябре 2021 г. в Челябинском государственном институте культуры.

К детской музыке также обращается **Анатолий Давидович Кривошей** – педагог, воспитавший уже несколько поколений композиторов в Челябинске (профессор Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского, долгое время работавший заведующим кафедрой истории, теории музыки и композиции). А. Д. Кривошей создал несколько мюзиклов для детей; множество произведений для детского хора. Детям, безусловно, стали интересны такие его сочинения, как детская сюита для струнного квартета «Три поросенка» (1984), хоровая сюита «Гарри Поттер» на стихи Н. П. Шилова (2002). А. Д. Кривошей является также автором музыки или музыкальным оформителем 45-ти спектаклей челябинских театров драмы и юных зрителей. Но и сочинения А. Д. Кривошея, написанные для «взрослого слушателя», могут быть также восприняты детской аудиторией: музыка для струнного квартета «Прощание с Тбилиси» (1993), «Прогулка с Моцартом по Праге» (1995), «Золотая трубонька» для альтового саксофона, казачьего хора и симфонического оркестра (2003), музыка для камерного оркестра «Глядит на Кировку Прокофьев» (2016) и др.

Отрадно, что ученица А. Д. Кривошея **Полина Геннадьевна Сергиенко**, восприняв многие эстетические установки своего педагога

га, часто обращается к сфере детской музыки [4]. На разных концертных площадках города и области уже многократно звучали такие ее произведения, как цикл детских хоров и песен на стихи М. Р. Придворова «Егоркин нос», «Бабайки», «Принцессы и драконы», «Прекрасное черное чудище», «Излишки энергии» (2004); детская хоровая опера «Сказка о Попе и работнике его Балде» на стихи А. С. Пушкина (2008); «Рождество» для сопрано и смешанного хора (2017). Премьера оперы на известный сюжет А. С. Пушкина состоится в апреле текущего года. Детские произведения П. Г. Сергиенко написаны в шуточной манере. Но главное – они словно написаны для того, чтобы их не просто пели, но и играли на сцене. Театральность – неотъемлемая черта стиля этого композитора.

Подводя итог отмечу, что практически все композиторы города Челябинска могут быть интересны детям, а особенно детям, получающим предпрофессиональное дополнительное образование, тем, которые, надеемся, свяжут свою судьбу с искусством.

Литература:

1. Синецкая, Т. М. Творчество композиторов Южного Урала второй половины XX века : монография [выполнена при финансовой поддержке РФФИ и Челябинской области в рамках научного проекта № 20-412-740017] / Т. М. Синецкая. – Челябинск : Автограф, 2021. – 288 с. – ISBN 978-5-94839-782-5.
2. Синецкая, Т. М. Композиторы Южного Урала : монография / Т. М. Синецкая ; Союз композиторов России (Челяб. отд-ние). – Челябинск : Дом печати, 2003 (ФГУП Изд-во Челяб. Дом Печати). – 349 с., портр. – ISBN 5-87184-295-X.
3. Челябинское отделение общественной организации «Союз композиторов России» : [офиц. сайт]. – URL: <https://composers.jimdofree.com/> (дата обращения: 05.01.2022).
4. Синецкая, Т. М. Творчество композиторов Южного Урала первой четверти XXI века : монография / Т. М. Синецкая. – Челябинск ; Автограф, 2021. – 352 с. – ISBN 978-5-94839-781-8.

## **ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ТУРИСТСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

Необходимость правового регулирования сферы туризма на национальном уровне диктуется формированием международных отношений, в которых участвуют как лица, организующие отдых и путешествия, так и потребители услуг туристской индустрии. По мнению исследователей, современное российское законодательство в туристской сфере только начинает совершенствоваться, поскольку Россия относительно недавно стала приводить свое национальное законодательство в соответствие с общепринятыми международно-правовыми нормами [1, с. 88].

Туристское правовое регулирование строится, в первую очередь, на основе соблюдения Конституции Российской Федерации. Отношения, возникающие в сфере оказания туристских услуг, регулируются Гражданским Кодексом Российской Федерации, который регламентирует права и обязанности предпринимателей, договорные отношения, защищает права граждан и предусматривает ответственность за нарушение обязательств. Также в качестве основных законодательных источников правового регулирования туристской деятельности относят следующие нормативные акты: Закон РФ от 7 февраля 1992 г. № 2300-1 «О защите прав потребителей», устанавливающий ответственность за предоставление туристских услуг ненадлежащего качества и за ненадлежащую информацию об услугах; Федеральный закон от 15 августа 1996 г. № 114-ФЗ «О порядке выезда из Российской Федерации и въезда в Российскую Федерацию», содержащий нормы и правила соблюдения туристских формальностей в случае пресечения туристами государственной границы и др.

Новым этапом в развитии сферы туризма стало вступление в силу Федерального закона от 24 ноября 1996 г. № 132-ФЗ «Об основах тури-

стской деятельности в Российской Федерации», представляющего собой фундамент всей правовой системы туризма и обладающего высшей силой в туристских отношениях. Закон направлен на установление правовых основ единого туристского рынка в России [1, с. 89–90].

Закон имеет весомое практическое значение, так как ориентирован на устранение существующих пробелов в правовом туристском пространстве. В соответствии со ст. 3 закона государство признает туристскую деятельность как одну из приоритетных отраслей экономики Российской Федерации. Следовательно, для государства выгодно стимулировать туристскую деятельность и формировать благоприятные условия для ее развития, оказывая поддержку приоритетным направлениям туризма, обеспечивая реализацию прав лиц на отдых и свободу передвижений, на защиту российских туристов, туроператоров, их объединений, а также определяя порядок рационального использования туристских ресурсов Российской Федерации.

Правоотношения в сфере туризма динамичны, что находит отражение в редакциях действующего законодательства. С 1996 г. по 2021 г. в Федеральный Закон «Об основах туристской деятельности в Российской Федерации» было внесено 29 правок. Наиболее важными изменениями были следующие:

- в 2007 г. внесены изменения, связанные с осуществлением туроператорской деятельности и введением Единого федерального реестра туроператоров (статья 4). Реестр представляет собой информационную систему, содержащую сведения о туроператоре: полное и сокращенное название; адрес; данные об учредителях; серия, номер и дата выдачи подтверждающего внесение в реестр документа и налогового свидетельства; фамилия, имя и отчество руководителя; объем денежного обеспечения; сфера туристской деятельности; адрес официального сайта. Реестр определяет действующих и легальных туроператоров, что обеспечивает юридическую безопасность туристов [2, с. 291];

- в 2007 г. добавлена статья 10.1, посвященная реализации туристского продукта турагентом, то есть по факту произошло разделение

туристского рынка на туроператоров и турагентов. Введена глава VII.I «Финансовое обеспечение», где рассматриваются вопросы финансовой ответственности участников туристских правоотношений;

- в редакции 2012 г. закреплена обязанность оказания экстренной помощи туристам, появившаяся как реакция на проблемы, возникающие у туристов в результате неисполнения туроператорами своих обязательств по договору о реализации туристского продукта. В рамках экстренной помощи определен правовой статус Объединения туроператоров в сфере выездного туризма, приняты нормы права, устанавливающие финансовые отношения по формированию Компенсационного фонда (в последствие «резервного фонда») объединения туроператоров в сфере выездного туризма;

- в 2015 г. введены нормы, устанавливающие требования к участникам туристских отношений в сфере страховых отношений, в частности, заключения договора добровольного страхования имущественных интересов туристов и включения информации о заключении такого договора в основной договор о реализации туристского продукта;

- в 2016 г. более подробно прописаны полномочия органов государственной власти Российской Федерации, органов государственной власти субъектов РФ и органов местного самоуправления в сфере туризма. Произошли изменения в формировании резервного фонда, в котором предусматривается пропорциональная система перечисления денежных средств в зависимости от количества туристов в сфере выездного туризма: 50 тыс руб. – 10000 туристов; 100 тыс руб. – 100000 туристов; 300 тыс руб. – не менее 100000, но не более 500000 туристов и 500 тыс руб. – более 500000 туристов;

- в 2018 г. основные изменения закона о туризме и в целом правового регулирования туристской индустрии касались включения в состав участников правоотношений в сфере туризма и законодательного их закрепления – гостиниц и иных средств размещения с указанием их правового статуса, порядка классификации. Например, было вве-

дено определение «гостиница» – средство размещения, в котором предоставляются гостиничные услуги и которое относится к одному из видов гостиниц, предусмотренных положением о классификации, утвержденным Правительством Российской Федерации. Законодатель в данном случае пошел по пути создания бланкетной нормы, т. е. нормы, содержащей общее правило поведения и перенаправляющего к другому нормативно-правовому акту, постановлению Правительства РФ от 16 февраля 2019 г. № 158 «Об утверждении Положения о классификации гостиниц» [3, с. 20–22] (учтем, что это постановление утратило силу с 1 января 2021 г., будем отслеживать появление новых и изменения в контенте).

В 2022 г. в Федеральный закон о туризме будут включены новые участники туристского рынка – субагенты – «юридическое лицо или индивидуальный предприниматель, которым турагентом передано исполнение поручения туроператора на продвижение и реализацию туристского продукта». При этом сведения о турагентах и субагентах будут вноситься в федеральный информационный ресурс «Реестр турагентов», данное положение будет регулироваться одноименной статьей 4.3. За туроператором закрепляется обязанность внесения сведений о турагенте в реестр.

Еще одним изменением станет оказание поддержки и развитие сельского туризма как приоритетного направления на законодательном уровне. В статье 1 будет добавлен новый термин «сельский туризм», под которым понимают туризм, предусматривающий посещение сельской местности, малых городов с численностью населения до тридцати тысяч человек в целях отдыха, приобщения к традиционному укладу жизни, оздоровления с деятельностью сельскохозяйственных товаропроизводителей и (или) участия в сельскохозяйственных работах без извлечения материальной выгоды с возможностью предоставления услуг по временному размещению, организации досуга, экскурсионных и иных услуг.

Существенное изменение коснется экскурсионного дела. Условия оказания услуги экскурсоводом (гидом), гидом-переводчиком и гидом-

проводником закреплены в Статьях 4.4 и 4.5. Главным условием является обязательная аттестация экскурсоводов, гидов-переводчиков и инструкторов-проводников и внесение сведений о них в единый федеральный реестр. Таким образом, работники экскурсионного дела должны будут подтверждать и совершенствовать свои знания.

При этом основными целями государственного регулирования туристской деятельности является обеспечение конституционных прав граждан на отдых, свободу передвижения и иных при совершении путешествий; создание условий для деятельности, направленной на воспитание, образование и оздоровление туристов; регулирование выполнения обязательств по договору, развитие туристской индустрии, создание новых рабочих мест, увеличение доходов государства и граждан России, развитие международных контактов; рациональное использование природного и культурного потенциала страны, туристских ресурсов.

Таким образом, главным аспектом правового регулирования туристско-рекреационной деятельности в Российской Федерации является устойчивое развитие туристской индустрии, выраженное в удовлетворении потребностей туристов и принимающих регионов, в сохранении культурной и экологической целостности, а также максимальной «прозрачности» гражданско-правовых отношений субъектов туризма.

Литература:

1. Захарова, Е. П. Туристская деятельность в Российской Федерации: источники правового регулирования / Е. П. Захарова // Вестник Саратовской государственной юридической академии. – 2013. – № 6. – С. 87–91.
2. Саченок, Л. И. Направления государственно-правового регулирования туристической деятельности / Л. И. Саченок, Б. В. Змерзлый. – DOI:10.37279/2413-1733-2021-7-1-289-303 // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Юридические науки. – 2021. – № 1. – С. 289–303.
3. Булычева, О. А. Проблемы правового регулирования туристских отношений в Российской Федерации / О. А. Булычева, Д. Д. Кожевникова, Д. Э. Удалов // Индустрия туризма: возможности, приоритеты, проблемы и перспективы. – 2020. – Т. 17. № 2. – С. 17–24.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Александрова Наталья Олеговна**, доцент кафедры истории, музеологии и документоведения Челябинского государственного института культуры, кандидат исторических наук, доцент.

E-mail: [anatasha77@yandex.ru](mailto:anatasha77@yandex.ru)

**Андреева Ирина Валерьевна**, доцент кафедры истории, музеологии и документоведения Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: [andreevairina7@gmail.com](mailto:andreevairina7@gmail.com)

**Богдан Светлана Владимировна**, доцент кафедры социально-культурной деятельности Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: [bogdansveta@gmail.com](mailto:bogdansveta@gmail.com)

**Боровик Людмила Григорьевна**, профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры.

E-mail: [kaf-hd@chgaki.ru](mailto:kaf-hd@chgaki.ru)

**Брюховецкая Анна Вячеславовна**, старший преподаватель кафедры физической культуры Челябинского государственного института культуры.

E-mail: [kaf-fiz@chgaki.ru](mailto:kaf-fiz@chgaki.ru)

**Власова Ирина Александровна**, доцент кафедры физической культуры Челябинского государственного института культуры, доцент.

E-mail: [kaf-fiz@chgaki.ru](mailto:kaf-fiz@chgaki.ru)

**Вовк Евгения Федоровна**, преподаватель кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов Челябинского государственного института культуры.

E-mail: [evgeniya\\_violin@mail.ru](mailto:evgeniya_violin@mail.ru)

**Гришанина-Мошкина Олеся Витальевна**, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры, кандидат культурологии.

E-mail: [olesja\\_moshkina@rambler.ru](mailto:olesja_moshkina@rambler.ru)

**Гушул Юлия Владимировна**, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности, директор Научно-образовательного центра

«Информационное общество», специалист Управления науки и инноваций Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: gushuljulia@gmail.com

**Дубровина Ирина Владимировна**, преподаватель высшей категории Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

E-mail: ivmusic174@mail.ru

**Едакина Алиса Сергеевна**, концертмейстер Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского.

E-mail: silberfuchs13@rambler.ru

**Еремин Леонид Иванович**, профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор.

E-mail: kaf-hd@chgaki.ru

**Еремина Наталья Григорьевна**, профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор.

E-mail: kaf-hd@chgaki.ru

**Ерёмина Людмила Васильевна**, доцент кафедры физической культуры Челябинского государственного института культуры, доцент.

E-mail: kaf-fiz@chgaki.ru

**Жидков Александр Иванович**, преподаватель по классу духовых инструментов Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

E-mail: alexandr.z77@mail.ru

**Зайцева Галина Семеновна**, профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры, профессор.

E-mail: psalmodiya@mail.ru

**Запекина Наталья Михайловна**, доцент кафедры истории, музеологии и документоведения Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: fdk5@chgaki.ru

**Ивашкова Юлия Ивановна**, доцент кафедры специального фортепиано Челябинского государственного института культуры.

E-mail: [konsf@chgaki.ru](mailto:konsf@chgaki.ru)

**Карпова Татьяна Юрьевна**, доцент кафедры социально-культурной деятельности Челябинского государственного института культуры, кандидат экономических наук, доцент.

E-mail: [karta56@bk.ru](mailto:karta56@bk.ru)

**Килина Татьяна Валерьевна**, доцент кафедры специального фортепиано Челябинского государственного института культуры.

E-mail: [kilinatv@mail.ru](mailto:kilinatv@mail.ru)

**Коробейникова Екатерина Анатольевна**, зав. кафедрой хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры, кандидат исторических наук, доцент.

E-mail: [psalmodiya@mail.ru](mailto:psalmodiya@mail.ru)

**Королёв Никита Сергеевич**, доцент кафедры истории, музеологии и документоведения Челябинского государственного института культуры, кандидат исторических наук, доцент.

E-mail: [korolev\\_ns\\_@mail.ru](mailto:korolev_ns_@mail.ru)

**Кочеков Владимир Федорович**, доцент кафедры музыкального образования Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: [v\\_kochekov@mail.ru](mailto:v_kochekov@mail.ru)

**Кравчук Василий Иванович**, зав. кафедрой физической культуры Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, профессор.

E-mail: [baitukvi@yandex.ru](mailto:baitukvi@yandex.ru)

**Кузнецов Александр Борисович**, доцент кафедры дизайна и информационных технологий Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: [kab@chgaki.ru](mailto:kab@chgaki.ru)

**Лазарева Людмила Николаевна**, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, профессор.

E-mail: [prazdnik-50@yandex.ru](mailto:prazdnik-50@yandex.ru)

**Лукьянов Владислав Юрьевич**, аспирант Челябинского государственного института культуры (направление подготовки «Образование и педагогические науки», профиль «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности»).

E-mail: vladislavus54@gmail.com

**Лушникова Алла Вячеславовна**, доцент кафедры истории, музеологии и документоведения Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: lusha-9494@mail.ru

**Мухин Алексей Юрьевич**, зав. кафедрой театрального искусства Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: aleksejmukhin@mail.ru

**Наумова Наталья Михайловна**, доцент кафедры специального фортепиано Челябинского государственного института культуры, доцент.

E-mail: lisochka042007@yandex.ru

**Павловских Анна Олеговна**, доцент кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры.

E-mail: pavlovskih@mail.ru

**Рубцов Сергей Геннадьевич**, доцент кафедры социально-культурной деятельности Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: info@chgaki.ru

**Рыков Сергей Сергеевич**, старший преподаватель кафедры физической культуры Челябинского государственного института культуры.

E-mail: kaf-fiz@chgaki.ru

**Селезнева Ольга Петровна**, профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры, доцент.

E-mail: sop\_74@mail.ru

**Селютина Елена Александровна**, ведущий научный сотрудник Челябинского государственного института культуры, кандидат филологических наук, доцент.

E-mail: l22502@yandex.ru

**Сергиенко Полина Геннадьевна**, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского, кандидат педагогических наук, доцент, композитор, член Союза композиторов России.

E-mail: corn-serg@mail.ru

**Смолин Юрий Васильевич**, старший преподаватель кафедры физической культуры Челябинского государственного института культуры.

E-mail: kaf-fiz@chgaki.ru

**Степанова Инна Владимировна**, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: inna7778@bk.ru

**Степанова Татьяна Павловна**, доцент кафедры социально-культурной деятельности Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: kf2@chgaki.ru

**Стрельцова Любовь Николаевна**, доцент кафедры хорового дирижирования Челябинского государственного института культуры.

E-mail: lyub-strelcova@mail.ru

**Тихомирова Людмила Николаевна**, доцент кафедры литературы, русского и иностранных языков Челябинского государственного института культуры, кандидат филологических наук, доцент.

E-mail: luniti@yandex.ru

**Толстиков Виталий Семенович**, профессор кафедры истории, музеологии и документоведения Челябинского государственного института культуры, доктор исторических наук, профессор.

E-mail: fdk6@chgaki.ru

**Уткина Елена Александровна**, магистрант кафедры философии и культурологии Челябинского государственного института культуры.

E-mail: utkina.elena.a@gmail.com

**Ушакова Вера Викторовна**, доцент кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры.

E-mail: verochka-u@yandex.ru

**Филимонов Леонид Сергеевич**, преподаватель Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

E-mail: leonid-filimonov1996@yandex.ru

**Хабибулин Рулан Генятович**, зав. кафедрой эстрадно-оркестрового творчества Челябинского государственного института культуры, профессор, заслуженный деятель искусств России.

E-mail: kaf-jazz@chgaki.ru

**Хлызова Полина Викторовна**, старший преподаватель кафедры эстрадно-оркестрового творчества Челябинского государственного института культуры, режиссер.

E-mail: polina700@gmail.com

**Хмельёва Анна Павловна**, зав. кафедрой музыкального образования Челябинского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент.

E-mail: bemolik@mail.ru

**Черкасская Наталья Ивановна**, концертмейстер духового класса Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры.

E-mail: cherknata@gmail.com

**Ширяева Ольга Федоровна**, доцент кафедры истории и теории музыки Челябинского государственного института культуры, кандидат искусствоведения, доцент.

E-mail: shiryaeva\_olga72@mail.ru

**Шицкова Марина Александровна**, доцент кафедры истории, музеологии и документоведения Челябинского государственного института культуры, кандидат исторических наук, доцент.

E-mail: ma1216@yandex.ru

*Научное издание*

**КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ОБРАЗОВАНИЕ**  
Материалы 43-й научно-практической конференции  
научно-педагогических работников института

*Челябинск, 4 февраля 2022 г.*

Ответственный за выпуск  
Сергей Борисович *Синецкий*

Научный редактор, составитель  
Юлия Владимировна *Гушул*

Сдано 25.01.2022. Формат 60×84 1/16

Подписано в печать 31.01.2022. Объем 14,6 п. л. Тираж 150 экз.

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



**КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ОБРАЗОВАНИЕ**

**2022**

ISBN 978-5-94839-803-7



9 785948 398037